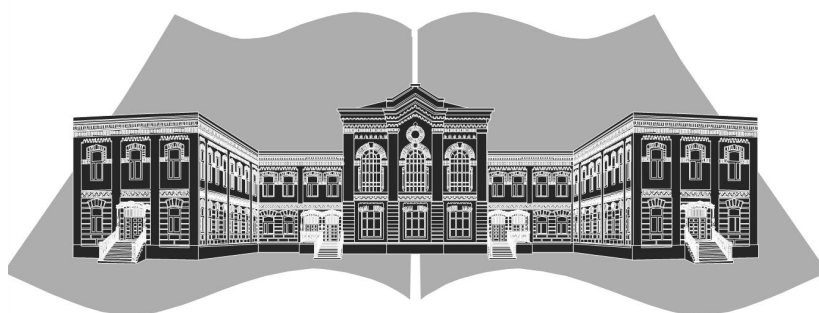


Министерство образования Московской области  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
Московский государственный областной гуманитарный институт



# ВЕСТНИК

МОСКОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ОБЛАСТНОГО  
ГУМАНИТАРНОГО  
ИНСТИТУТА

**СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЛИНГВИСТИКА  
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

*Научный журнал*

*№2 (2012)*

г. Орехово-Зуево  
2012

*Министерство образования Московской области  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
Московский государственный областной гуманитарный институт*

## **ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБЛАСТНОГО ГУМАНИТАРНОГО ИНСТИТУТА**

**Серия: «Филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация»**

**Научный журнал  
№ 2 (2012)**

**Главный редактор:**

Доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН **Блох М.Я.**

**Зам.главного редактора:**

Кандидат филологических наук, доцент **Яковлев М.В.**

**Ответственный редактор:**

Кандидат филологических наук, доцент **Кириллова А.В.**

**Редакционная коллегия:**

Кандидат филологических наук, доцент **Яковлева Э.Н.**

Кандидат филологических наук, доцент **Букина В.А.**

Кандидат филологических наук, доцент **Лесниковская И.В.**

Кандидат филологических наук, доцент **Блохин А.В.**

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой межкультурной коммуникации МГОУ (Институт лингвистики) **Ощепкова В.В.**

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой фонетики английского языка факультета иностранных языков МПГУ **Фрейдина Е.Л.**

Доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой английского языка Барнаульского государственного педагогического университета (Институт лингвистики) **Трунова О.В.**

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературы XX века Московского государственного областного университета (г.Москва) **Алексеева Л.Ф.**

© ГОУ ВПО Московский  
государственный областной  
гуманитарный институт, 2012

© Оформление. Редакционно-  
издательский отдел  
ГОУ ВПО Московский  
государственный областной  
гуманитарный институт, 2012

Формат 60x84/8. Тираж 100 экз.

Редакционно-издательский Московского государственного областного гуманитарного института.  
142611, Московская область, г. Орехово-Зуево, ул. Зеленая, д.22.

**E-mail: [vestnikmgogi@gmail.com](mailto:vestnikmgogi@gmail.com)**

В сети интернет "Вестник МГОГИ" представлен на сайте:  
**[www.mgogi.ru](http://www.mgogi.ru)**

# СОДЕРЖАНИЕ

## **Баринова Т.Н.**

ВОЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
В.П. АСТАФЬЕВА В ОСВЕЩЕНИИ  
КРИТИКИ .....5

## **Белукова В.Б.**

ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО  
ТЕАТРА В ПЬЕСЕ Е.Н. ЧИРИКОВА  
О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ  
«КРАСНЫЙ ПЯЦ И БЕЛАЯ ПЬЕРЕТТА» ..... 11

## **Беляева Н.В.**

СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА  
ШКОЛЬНОГО КУРСА ЛИТЕРАТУРЫ  
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ  
ИНФОРМАЦИОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ  
СРЕДЫ ..... 19

## **Блохин А.В.**

СЛОВООБРАЗОВАНИЕ  
СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ СО ЗНАЧЕНИЕМ  
ЛИЦА В РАЗНЫХ ТИПАХ  
ДРЕВНЕНОВГОРОДСКИХ ГРАМОТ  
XI -XIV ВВ. ....25

## **Введенский В.В., Старых Л.В.**

СОСТОЯНИЕ СИСТЕМЫ СКЛОНЕНИЯ  
ИМЕНИ ЧИСЛИТЕЛЬНОГО В РУССКОМ  
ЯЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА.....29

## **Громова А.В.**

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ  
И ПРОСТРАНСТВО В ПОВЕСТИ  
Л.Ф. ЗУРОВА «ИВАН-ДА-МАРЬЯ» .....35

## **Гусейнов Р.А.**

ОСОБЕННОСТИ ПРОБЛЕМАТИКИ  
РОМАНА А.Р. БЕЛЯЕВА «ВЛАСТЕЛИН  
МИРА» .....41

## **Куркина Т.С.**

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ  
ВАРИАНТНОСТЬ В ТЕРРИТОРИАЛЬНОМ  
ГОВОРЕ .....46

## **Латышко О.В.**

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ВАРИАНТНОСТЬ  
В ТЕРРИТОРИАЛЬНОМ ГОВОРЕ РУССКИЙ  
СОНЕТ ЗА ОКЕАНОМ (О ЛИРИКЕ  
Г.В.ГОЛОХВАСТОВА).....49

## **Носова О.Е.**

ЭВОЛЮЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО  
МИРООЩУЩЕНИЯ И. ЧИННОВА  
(НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРНЫХ  
СБОРНИКОВ) .....53

## **Рыжова Л.П., Савельева Е.Б.**

ДЕЙКИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ  
ГЛАВНОГО УЧАСТНИКА  
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ.....59

## **Рюкина А.А.**

О ПРИРОДЕ ЛИСТОВОК С. ШАРШУНА .....65

## **Симачева И.Ю.**

ПРОБЛЕМА НОВОЙ ТЕОДИЦЕИ  
НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ПУТЬ»  
(Н.А. БЕРДЯЕВ, Б.В.ВЫШЕСЛАВЦЕВ) ..... 70

## **Смирнова А.И.**

ЦИКЛ РАССКАЗОВ И.А. БУНИНА  
«ТЁМНЫЕ АЛЛЕИ»: ФИЛОСОФИЯ  
ПРИРОДЫ И ПОЭТИКА .....73

## **Филиппова Е.П.**

ОНИМЫ В МОЛОДЕЖНОМ СЛЕНГЕ .....79

## **Щелокова Л.И.**

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ  
В ПУБЛИЦИСТИКЕ Л.М. ЛЕОНОВА  
(1941-1945 ГГ.).....85

## **Яковлев М.В.**

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ  
МЕССИАНИЗМ: НА ПУТЯХ  
К ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОМУ МИФУ.....89

# CONTENTS

## **Barinova T.N.**

V.P. ASTAFEV'S WAR WORKS  
IN THE INTERPRETATION OF CRITICISM ..... 5

## **Belukova V.B.**

THE TRADITIONS OF AMATEUR  
THEATER IN CHIRIKOV'S PLAY  
"RED CLOWN AND WRITE PIERRETTE"  
ABOUT CIVIL WAR ..... 11

## **Belyaeva N.V.**

THE CONTENT AND STRUCTURE  
OF SCHOOL LITERATURE COURSE  
IN THE CONTEXT OF TODAY'S  
INFORMATIONAL-EDUCATIONAL  
ENVIRONMENT ..... 19

## **Blokhin A.V.**

WORD FORMATION OF NOUNS  
MEANING PERSON IN DIFFERENT TYPES  
OF ANCIENT NOVGOROD LETTERS  
IN XI – XIV CENTURIES ..... 25

## **Vvedensky V.V., Staryh L.V.**

THE SYSTEM OF DECLENSION  
NUMERAL IN THE FIRST HALF  
OF XVII CENTURY IN RUSSIAN  
LANGUAGE ..... 29

## **Gromova A.V.**

"ARTISTIC TIME AND SPACE  
IN THE STORY "IVAN-DA-MARYA"  
" BY L.F. ZUROV" ..... 35

## **Guseinov R.A.**

PARTICULARLY PROBLEMATIC  
OF BELYAEV'S ROMAN  
"WORLD'S MASTER" ..... 41

## **Kurkina T.S.**

DERIVATIONAL VARIATION  
IN TERRITORIAL DIALECT ..... 46

## **Latyshko O.V.**

RUSSIAN SONNET OVER THE OCEAN  
(ABOUT LYRIC POETRY  
OF G.V.GOLOKHAVSTOV) ..... 49

## **Nosova O.E.**

THE EVOLUTION OF THE I. V. CHINNOV'S  
TRAGIC PERCEPTION OF REALITY  
(ON THE BASIS OF MATERIALS TAKEN  
FROM BOOKS OF POETRY) ..... 53

## **Ryzhova L.P., Savelyeva E.B.**

DEICTIC CHARACTERISTICS  
OF THE MAIN PARTICIPANT  
OF AN AUTOBIOGRAPHIC EVENT ..... 59

## **Ryukina A.**

ABOUT THE NATURE OF LEAFLETS  
OF S.SHARSHUN ..... 65

## **Simacheva I.J.**

THE PROBLEM OF NEW THEODICY  
IN THE MAGAZINES «PUTJ» PAGES  
(N. N. BERDYAEV, B.V. VYSHESLAVTSEV) ..... 70

## **Smirnova A.I.**

DARK AVENUES BY I.A. BUNIN:  
THE PHILOSOPHY OF NATURE  
AND POETICS ..... 73

## **Filippova E.P.**

ONIMS IN YOUNG PEOPLE'S SLANG ..... 79

## **Chelokova L.I.**

SYMBOLIC IMAGERY IN L.M. LEONOV'S  
JOURNALISM (1941-1945) ..... 85

## **Yakovlev M.V.**

RUSSIAN LITERATURE  
AND APOCALYPTIC MESSIANISM:  
ON THE WAY TO ESCHATOLOGICAL MYTH ..... 89

## ВОЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.П. АСТАФЬЕВА В ОСВЕЩЕНИИ КРИТИКИ

*Барина Т.Н.*

Московский городской педагогический университет

*Аннотация.* В статье изучается критическое осмысление творчества В.П. Астафьева, доказывається, что большинство исследователей сходятся во мнении, творческая эволюция писателя устремлена к правдивому изображению событий. Автобиографичность произведений писателя способствует утверждению губительности войны для человеческой души.

*Ключевые слова:* В.П. Астафьев, русская литература XX века, проза о Великой Отечественной войне.

Проза В.П.Астафьева стала привлекать внимание критики уже в момент своего появления. Творчество писателя изучалось разными литературоведами и критиками, такими как А.Ланшиков, А.Н. Макаров, Н.Н. Яновский, С. Залыгин, Т.М. Вахитова, А.Ю. Большакова, С.В. Перевалова, В.Я. Курбатов, Н.Л. Лейдерман и многими другими, известно множество книг, статей и исследований, посвященных достижениям Виктора Астафьева.

На протяжении многих лет писатель в своих произведениях ставил самые тревожные и острые вопросы. Он задумывается над истоками появления человеческой жестокости, над социальной неустроенностью, над непонятной и неповторимой русской душой. Много тем было охвачено Виктором Астафьевым, много проблем поднято, но самой животрепещущей и больной была тема войны.

К военной теме он обращался на протяжении всей жизни. Писатель пережил войну и потому стремился показать все наиболее правдиво. «Тяжело, тяжело пишется, – говорил он в одном из своих интервью.– Одно дело-18-летним переносить фронтовую жизнь-нежизнь, и другое дело – пропустить войну сквозь себя сейчас, уже осознанно, имея опыт и насмотревшись, начитавшись, в том числе и противной литературы, и киномакулатуры, которым хочется возражать. А возражать только и можно, воспринимая мою войну, не всеобщую, а именно мою» [1: с.4].

В описании войны Астафьев пытался быть до конца честным, не боясь показать все с другой, ранее неизвестной стороны. Естественно критики неоднозначно относились к творчеству В.П.Астафьева, человека, не имевшего литературного образования, но писавшего до конца сво-

их дней; человека, чье описание войны поражает своей бескомпромиссностью, а подчас и жестокостью, но при этом человека, умеющего найти в самом бесчеловечном частицу светлого, детского.

Многими литературоведами неоднократно говорилось о значительной роли критика А.Н.Макарова в творческой судьбе В.П.Астафьева. Александр Макаров написал о Викторе Астафьеве развернутый критико-библиографический очерк «Во глубине России». Восхищаясь талантом писателя, критик подчеркнул способность Астафьева к «тщательному беспощадно-любовному анализу внутреннего мира человека», его внимательности к душевным ранам каждого: «Может быть, это - несколько рискованное предположение, но, думается, в таланте Астафьева есть нечто, роднящее его с Достоевским, – беспощадная правдивость доведенных до накала драматических положений, страдательное сочувствие к той поре, когда человек еще только складывается, и умение разыскивать лучшие, высшие чувства там, где их вроде и подозревать невозможно» [6: с.87] – писал Макаров.

В своем очерке критик тщательно анализирует произведения, вышедшие из-под пера писателя, много рассуждает об его военной прозе и приходит к следующему выводу: «Астафьева интересует не гром боев, а последствия, оставляемые войной, след войны в душе человека. Войну он ненавидит, о чем свидетельствуют трагические коллизии его рассказов. Кто-то даже опасался, не отдаст ли его «Старая лошадь» душком нацизма. Какая слепота! Не слабость и уныние, а силу духа, волю к победе пробуждают в душе его героев последствия войны» [6: с.35].

Итак «след в ДУШЕ человека» - вот, что главное и, пожалуй, единственное, что имеет значение. Астафьев описывает войну? Да, безусловно.

Но как! Через уставшие глаза тех, кто видел ее, через израненные души тех, кого она не пощадила. Он обращает все внимание на то, что происходит внутри человека, попавшего на войну не по своей воле. Макаров на первых же страницах своего очерка определяет Астафьева как «поэта человечности», и титул этот неоспорим: «Астафьева не назовешь ни бытописателем, ни пусть даже вдохновенным певцом природы, по натуре своей он моралист и поэт человечности и относится к тому роду художников, которые пишут о душе – предмете необъяснимом и как бы иллюзорном, однако всем понятном» [6: с.6].

Казалось бы, много талантливых писателей изображали войну, множество военных произведений увидела наша страна, но именно Астафьев по-новому показал вещи, остававшиеся ранее без должного внимания. Так, вспоминая повесть «Где-то гремит война», Макаров говорит: «Я не встречал еще в нашей литературе столь густо написанной картины далекого тыла в первый трагический год войны, как в повести Астафьева. Как ни тяжки были на фронте месяцы отступления, как ни кровопролитны бои, все же это были бои, встречи с врагом лицом к лицу, где можно излить свою ярость и гнев, драться если не на жизнь, так на смерть. А вот здесь, в далекой Сибири, куда хлынули «эвакуированные, сбитые с нормальной жизненной колеи, нервные, напуганные, полураздетые люди» люди, где, как на грех, трещат невиданные морозы, а в деревнях не осталось рабочих рук, народная трагедия страшна бытовым обличьем, ощущением непонятности, необъяснимости случившегося...» [6: с.78]. Поистине страшное время, которое принесло тяготы и страдания всему нашему народу, каждый испытал на себе войну, каждый переживал ее по-своему, и Астафьев в должной мере показал, что не только на фронте гремела война, она неумолимо влияла на жизнь тех, кто трудился в тылу.

Стоит отметить, что именно Макаров впервые в своем очерке разделяет творчество Виктора Астафьева на «две струи, дружественно текущие рядом» [6:с.23]. По мнению критика, повести, за исключением «Стародуба», рассказывают об одном человеке, правда с разными именами. «К ним примыкает цепь автобиографических рассказов о детстве. Действие происходит в Сибири, в местах, где прошло детство автора, в его довоенном прошлом. Здесь безраздельно властвует сила памяти» [6: с.24]. Данный цикл, который А. Макаров называет «История моего современника» [6: с.48], завершается, по его словам, произведением «Звездопад».

«С рассказа «Солдат и мать, – пишет Макаров, – начиналась другая струя – рассказов о русском характере, о том, что удивляло и радовало в соотечественниках человека, который сам прошел испытания войной и пристально всматривается в судьбы и поведение людей, на долю которых выпадали еще более суровые испытания их душевной крепости и силы» [6: с.24].

Данную точку зрения поддержали впоследствии многие другие критики, исследовавшие творчество писателя.

Так, в своем предисловии к книге «Ясным ли днем» А.Михайлов отмечает: «История нашего современника, становление его характера от детских и отроческих лет до повзреления, до возмужания дана на широком фоне народной жизни тридцатых и сороковых гг., и она, конечно же, дополняется рассказами о войне, где молодой герой проходит испытание огнем и смертью, где характер его проверяется в трагических обстоятельствах» [7: с.6].

Но есть и противники данного мнения. Например, Н.Н. Яновский, раздумывая о судьбах героев Астафьева, пишет: «И повести, где действуют эти герои, отличаются одна от другой, и сами герои, воплощающие не одинаковые авторские цели, разные, и если похожи чем-либо, то разве что своей лиричностью» [8: с.3]. Сложно утверждать, кто из критиков прав в данном случае, но не стоит забывать, что сам А.Н. Макаров, заметил, что смысл произведений, которые самовольно он объединил в этот цикл, «как смысл и содержание любого художественного произведения, не сводится, конечно, только к основной идее, они сильны своей многосторонностью» [8: с.48].

Между тем, Н.Н. Яновский с большим уважением относится к работе А.Н. Макарова. Он отмечает: «Статья написана смело и свободно, многое предвосхищала в творчестве писателя, она более 10 лет назад была и до сих пор осталась лучшей среди всего, что написано о В.Астафьеве» [8: с.47].

Яновский, как и Макаров, говорит об астафьевском гневе, направленном на войну. На его взгляд, этот гнев и неприятие войны впервые появляются в повести «Звездопад»: «Рассказ о взаимной любви девятнадцатилетнего солдата, уже опаленного войной, и юной сестрицы милосердия из военного госпиталя начал смутно еще и неуверенно прорасти протестом против войны, который прорвется и будет гневно, во весь голос произнесен потрясенным и непримиримым человеком из современной пасторали «Пастух и пастушка»» [8: с.60].

Таким образом, критики сходятся во мнении, что Астафьев, обладая высшей степенью гуманизма, наполненный любовью и состраданием к людям, ненавидит и обличает войну, страдает от того, что пришлось пережить ее страшные мгновения.

Известный писатель, Сергей Павлович Залыгин, называет В. Астафьева «традиционным писателем», говоря, что у писателя очень четко прослеживается простота отношений между искусством и жизнью: «<...> традиционность Виктора Астафьева начинается, кажется, с того, что жизнь для него безусловно реальна, а литература в той же самой мере – реалистична. Жизнь и литература находятся у него в отношениях полного доверия, – доверия, а значит, взаимного понимания, и вот они доступны друг другу и нет, не может быть жизни, которая находилась бы за пределами литературной досягаемости» [2: с.3]. Эти внешне простые связи жизни и творчества – важное свойство писательского таланта и мастерства, присущее далеко не всем авторам, но Астафьев, как утверждает Залыгин, внося в искусство свой собственный опыт, в полной мере обладает этим свойством.

Сергей Залыгин обращает внимание на то, что абсолютно в каждом своем произведении Астафьев говорит о совести человека, «не вообще, не отвлеченно, а конкретно, говорит не о понятии, а о такой жизни, которая все время, все время и сурово испытывает совесть». Но критик тут же уточняет: «При всем том Астафьев начисто отрешен от назидательности и морализации. Он вообще не любит отвлеченных суждений, а берет некий отрезок жизни своего героя и действует строго в его пределах. Он больше показывает, чем рассказывает» [2: с.5].

В произведениях писателя наряду с жестокостью и суровостью фактов легко обнаруживаются лиричность и пасторальность. Залыгин обращает внимание еще на одно открытие автора- «пастораль на фоне жесткой войны и не только на фоне, но и в самой ее глубине» [2: с.6]. Действительно, во время войны проявление сентиментальности, любви, как правило, трудно встретить, а уж тем более трудно поверить в искренность светлых чувств. Однако Астафьеву мы верим: «Он сумел увидеть и передать нам нечто на первый взгляд и невероятное: тонкость, боязливость и детскость чувств воющего человека. Его лейтенант Борис Костяев- это солдат не только с ног до головы, но и солдат в душе, хотя бы уже потому, что он безоговорочно стремится к победе, до конца уверен в ее необходимости и в своей готовности в любую минуту погибнуть ради нее.

И в то же время он подвержен глубокому и как бы даже камерному чувству любви, робкому и школьническому, лирическому и пасторальному» [2: с.6].

О своеобразии художественной системы Виктора Астафьева рассуждает и Н.Л.Лейдерман.

Он также отмечает, что в произведениях В.П. Астафьева постоянно наблюдается переплетение жестокости и лиричности: «<...> он всю жизнь пишет по-русски жестокие и по-русски же слезливые истории. Сентиментальное и натуралистическое начала у него всегда будут вступать в гибкие отношения между собой». Он условно называет эту художественную систему «сентиментальным натурализмом» [5: с.6].

Н.Л.Лейдерман определяет Виктора Астафьева как писателя своеобразного и уникального. По его словам, индивидуальность писателя заключается в его «небрезгливости перед хаосом повседневной жизни народа», в его «до надрыва доходящей восприимчивости и чуткости», в ярости писателя перед любым злом и, наконец, в «сочности словесной фактуры – с лиризмом и гротеском, со смехом и слезами, баловством и истовой серьезностью» [5: с.3].

Он говорит и о смещении подхода В.П. Астафьева к теме Великой Отечественной войны. В его описании того времени уже нет такого героического пафоса, который присущ русской литературе о Великой Отечественной войне: «<...> для него и Отечественная война – это прежде всего война, то есть некое противоестественное состояние мира, концентрированное воплощение хаоса, наглядное воплощение тех сил и условий, которые противоположны человеческой природе по определению и способны только разрушить душу» [5: с.22].

Н.Л. Лейдерман, рассматривая некоторые произведения Виктора Астафьева, утверждает, что творчество писателя крайне «значительно и примечательно для состояния художественного сознания его времени» [5: с.34].

Широко известна книга А.Ланщикова «Виктор Астафьев. Право на искренность», в которой он исследует рождение героя книг писателя, тщательно осмысливая судьбу и произведения Астафьева. Кроме того, здесь критику приходится защищать писателя от немногочисленных, но одних и тех же претензий. Например, некоторые упрекают Астафьева в излишней автобиографичности и, в связи с этим, замечают «нешироту» его произведений. Ланщиков же отвечает на это: «Виктор Астафьев прошел большую школу литературного мастерства. Он настойчиво учился и у

Достоевского, и у Толстого, и у Бунина, но в своей литературной практике он никому не подражает. Следы этой учебы в его произведениях мы обнаружить можем, а вот следов прямой подражательности – нет... И астафьевская «неширота», о которой иногда толкуют, свидетельствует вовсе не об однообразии его таланта, а об однородности этого таланта. Все, что вышло из-под пера Астафьева, исследовано им от самых истоков, прочувствованно им лично и легло в его личный духовный опыт. И в этом отношении его творчество действительно очень автобиографично» [4: с.37-38].

Ланщиков подчеркивает богатый жизненный опыт писателя, его правдивость и точность в описании событий и характеров и говорит, что это, несомненно, только усиливает значимость его произведений.

Он не раз ловко доказывает несостоятельность упреков в сторону произведений Астафьева. Можно разобрать конкретный пример, а именно, как критик полемизирует с В.Камяновым, написавшим рецензию на повесть «Пастух и пастушка».

«Так, рецензента [Камянова] смущает то обстоятельство,- пишет Ланщиков,- что во взводе Бориса Костяева собрались одни сибиряки. Но ведь даже людям неволевавшим не нужно рассказывать, как из сибиряков формировались целые соединения... Разумеется, автор был вправе «населить» взвод Бориса Костяева и сибиряками, и ленинградцами, и татарами, и казаками, и украинцами, что, между прочим, тоже бы не противоречило жизненной достоверности.

В.Камянов упускает из виду, что Астафьев писал художественное произведение, а раз так, то вполне естественно, что, осуществляя в данном случае свое право выбора, он исходил из природы собственных художественных возможностей» [4: с.80].

Или еще слова Ланщикова: «Трудно согласиться с В.Камяновым и тогда, когда он говорит: «Страницы повести пестрят архаизированными сочетаниями вроде «заря...остыла сыспотиха», «уловчивое ухо», «глаза в красных прожилках», «смела со стола объедь», «отходим от морочи»...

Нет нужды доказывать, что язык Астафьева не свободен от «шелухи», и далеко не все его словоупотребления пополнят золотой фонд нашего литературного языка, хотя должен отметить, что сам писатель от произведения к произведению становится сдержаннее и строже при отборе языкового материала. И все-таки пока наш язык

развивается, он будет иметь дело и с полновесным «зерном», и с «шелухой», а если нам вдруг и разом удастся удалить из родного языка всю «шелуху», то язык наш и в самом деле обретет некое совершенство и естественную в этом случае законченность. Но тогда он перестанет реагировать на изменения жизни, остановится в своем развитии. И спор тут идет не о словах, а о природе языка» [4: с.82].

Подводя же итог, критик объясняет ошибку Камянова. Ланщиков считает, что В.Камянов, анализируя и давая свою оценку произведению, «не учитывает индивидуальной природы писательского таланта и пользуется в своем анализе обиходными мерками, отсекая все то, что каким-то образом краем выступает из-под этих мерок» [4: с.83].

Книга А.Ланщикова имеет огромное значение для понимания творчества В.П. Астафьева, так как, анализируя героя астафьевских книг, он смог показать самобытность происхождения писательского таланта Астафьева, духовность его произведений; смог доказать, что путь его творческих исканий «лежит в русле развития традиций нашей великой литературы» [4: с.94].

Итак, рассмотрев мнения вышеперечисленных авторов о творчестве В.П. Астафьева, можно увидеть, что они, обращая внимание на творческую эволюцию писателя, исследуя важнейшую для него тему войны, говорят о стремлении Астафьева к правдивому изображению событий. Во многом по-новому писатель подходит к теме Великой Отечественной войны. Писатель заставляет нас посмотреть на войну и глазами взрослого, и глазами юноши, и глазами ребенка, таким образом, исследуя войну как бы на всех стадиях возраста человека. Виктор Астафьев пишет об этой войне, как о жутком ненормальном явлении, уничтожающем все на своем пути, разрушающем человеческую жизнь. В описании войны самым важным для писателя является состояние человека, его внутренний мир, тщательно анализируемый автором. Критики отмечают, что проза писателя оригинальна, поскольку она осознанна, вымучена. Но, говоря о несомненной автобиографичности произведений Астафьева, стоит добавить, что целью писателя является показать не только свой путь, но, главное, описать жизнь миллионов людей своего поколения, прошедшего через огромное испытание войной, донести свою правду об этом нелегком времени, утвердить губительность войны для человеческой души.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев, В. Разговор на фоне новой книги: из диалога Ирины Ришиной и Виктора Астафьева [по публикации в «Лит. Газ.», 1995, 8 февраля, №6] // Так хочется жить: повести и рассказы. – М.: Книжная палата, 1996. – С. 3–10. – (Популярная библиотека).
2. Зальгин С. Повести Виктора Астафьева, предисловие/ Астафьев В.П. Повести: М.: Сов. Россия, 1977. – С. 3–6.
3. Камянов В. Мера обобщения: [о книге В.П. Астафьева «Пастух и пастушка. Современная пастораль»] / В. Камянов // Новый мир. –1972. – № 1.– С. 255–260
4. Ланщиков А. Виктор Астафьев. Право на искренность.– М.: Сов. Россия, 1975.– 96 с.
5. Лейдерман Н.Л. Крик сердца: Творческий облик Виктора Астафьева/ Екатеринбург: Издательство АМБ, 2001.– 36с.
6. Макаров А.Н. Во глубине России: Критико-библиографический очерк / А.Н.Макаров. Пермь.: Пермское кн. изд-во, 1969. – 102 с.
7. Михайлов А.. Стихия народной жизни, предисловие/ Виктор Астафьев. -Ясным ли днем. Вологда.: Северо-западное книжное издательство. Вологодское отделение, 1972.– С. 5–14.
8. Яновский Н.Н. Виктор Астафьев: очерк творчества. – М. : Сов. писатель, 1982. – 272 с.

**Summary****V.P. ASTAFEV'S WAR WORKS IN THE INTERPRETATION OF CRITICISM***T.N. Barinova*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The critical comprehension of Astafev's works is learnt in this article, it is proved that most scientists concur that writer's creative evolution is turned to truth representation of events. Autobiographical character of writer's works promotes strengthening of war fatality for human soul.

*Key words:* V.P. Astafyev, Russian literature of the twentieth century, the prose of the great Patriotic war.

## ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ТЕАТРА В ПЬЕСЕ Е.Н. ЧИРИКОВА О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ «КРАСНЫЙ ПАЯЦ И БЕЛАЯ ПЬЕРЕТТА»

Белукова В.Б.

Московский государственный областной университет

**Аннотация.** В статье рассматривается использование традиционных масок западноевропейского народного театра (комедии дель арте) в творчестве крупного писателя рубежа XIX–XX веков Евгения Николаевича Чирикова. Обращение к драматическому произведению периода Гражданской войны Е.Н. Чирикова, знаковым связям между главными героями, соответствующими традиционным маскам Арлекина, Коломбины и Пьеро, а также к изображению обстановки описываемого времени позволяет сделать вывод о высоком художественном мастерстве писателя, следовавшего театральным традициям и внесшего свою пронзительную ноту в изображение характеров героев в сложное историческое время.

**Ключевые слова:** Евгений Чириков, западноевропейский народный театр (комедия дель арте), маски, Коломбина, Пьеро, Арлекин, Гражданская война, конфликт, театральная традиция.

Творчество писателя Евгения Николаевича Чирикова (1864–1932), на долгие годы оторванное от своего читателя, всё более привлекает внимание исследователей. Произведения этого глубокого психолога, яркой творческой личности, мастера разных жанров всё активнее входят в область литературоведческих исследований. В Советской России были опубликованы только дореволюционные произведения Е.Н. Чирикова, а в предисловии к единственному сборнику рассказов, вышедших во время хрущёвской оттепели, сказано: «Всё творчество Чирикова периода эмиграции посвящено России, но это Россия старая, знакомая уже по дореволюционным произведениям писателя, ничего нового, хоть сколько-нибудь общественно-значимого, писателю не удалось создать» [10; с.22]. Позволим себе не согласиться с этим, мягко говоря, голословным утверждением: написанные в эмиграции такие произведения Е.Н. Чирикова, как «Семья» (1925), «Зверь из бездны» (1922, 2002), сборник рассказов «Красный Паяц» (1928), семейная хроника «Отчий дом» (1929) и исследуемая драма «Красный Паяц и белая Пьеретта» (1922, 2006) свидетельствуют не только о высоком художественном мастерстве писателя, но и о бесконечной любви к отчизне – любви, наполненной скорбью о судьбе своих героев.

Е.Н. Чириков обратился к драматургии в 1900 году. Начав с пьес, раскрывающих «глубокую

обыденную драму, разыгрывающуюся в глухих и неглухих углах» России» (Мир Божий. 1902. №6)<sup>1</sup>, как, например, «Талантливое семейство», «За славой», «Друзья гласности», «На дворе во флигеле» и другие, драматург перешёл к изображению общественной жизни: пьесы «Евреи» (1904) и «Мужики» (1906), хоть и с купюрами, но долгое время оставались самыми репертуарными – востребованными! – в русском театре до 1917 года. Драма Е.Н. Чирикова «Красный Паяц и белая Пьеретта (Любовь во дни террора)», хранящаяся в архиве внука писателя, Евгения Чирикова, впервые в России опубликована с его любезного разрешения в Материалах Международной научной конференции «Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века» (2006), по которому обозначены все цитаты.

В драме Е.Н. Чирикова широко используются традиционные маски западноевропейского театра (*commedia dell'arte*), чьи персонажи концентрируют не индивидуальные, а общие – типические – черты. Хотя роль сама по себе могла варьироваться как угодно, типаж персонажа был жёсткий: за конкретным актёром закреплялась определённая маска. Как известно, число масок

<sup>1</sup> Цит. по Любимова М.Ю. Чириков Е.Н. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н.Н. Скатова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – Т.3. П-Я. С.649.

в народном театре доходило до ста, но, несомненно, самых устойчивых, самых узнаваемых было не так уж и много. В современном театре «маска» – это не только специальное приспособление, которое актёр надевает на лицо, за этим понятием стоит определенный социально-психологический тип. Им может быть и влюбчивый старик, и надутый, самонадеянный невежда, и разбитной слуга, и проказница служанка, наперсница госпожи, и так далее, поэтому, по определению А.К. Дживилегова, «основное значение свое “маска”, от которого театр итальянской комедии получил одно из своих названий, другое. Маска – это образ актера, который он принимает раз и навсегда и в который воплощает свою артистическую индивидуальность. Это – ключ, в котором актер ведет мелодию своей роли» [7; с.117]. У каждого из персонажей народного театра был определенный костюм и неизменный набор сценических приемов – характерных выражений, жестов, поз. Традиция надевания на себя маски сохранилась до сегодняшнего дня: если в России принято надевать маски только при праздновании Нового года и святок, то в Западной Европе, особенно в Италии, где исторически впервые стали проводиться карнавалы, которые затем распространились во Францию, а после добрались до Германии, раздолье карнавального веселья приходится на последние дни перед Великим постом. Исследователями отмечено, что в театральных приёмах западноевропейского *народного театра* видно «взаимодействие разных форм мировосприятия, разных культурных слоев» [6, с. 289-292]. Поскольку маска в западноевропейском *народном театре* всегда социально окрашена («не просто влюбчивый скряга, а венецианский купец, не просто ученый педант, а юрист болонского университета»), она, понимаемая как социальный театральный тип, фиксирующий прошлое, оказывается частью нового способа миропонимания. Актёр в западноевропейском *народном театре*, надевая на себя маску, подчеркивал разницу между собой и маской как предметом игры [6, с. 289-292]. В культуре многих стран сохранилась традиция отмечать переход от одного периода года к другому всеобщим весельем. Так как по времени западноевропейские карнавалы совпадали с концом зимы-началом весны, то ярмарки, городские гулянья, маскарады, яркие наряды, сожжение чучела, вызывали всеобщее ликование и некоторые безумства: когда лицо спрятано под маской, можно позволить себе вольности – «маска по своей эстетике принадлежит к карнавальной издёвке над равенством человека самому себе» [6].

Западноевропейский *народный театр* дал театральному миру три маски вечного любовного треугольника: Арлекин – Коломбина – Пьеро, где Пьеро любит Коломбину, та любит повесу Арлекина, который довольно часто не любит никого! Заданные персонажи, то есть маски, сохранили своё изначальное значение до сегодняшнего дня, однако в течение времени они претерпевали изменения, и полностью отождествлять маски средневековья с, предположим, масками рубежа XIX-XX веков **нельзя: по убедительным выводам М. Давыдовой**, например, Арлекин на почве французской театральной культуры превратится в счастливого соперника Пьеро, фигуры пассивной и страдательной, а точнее говоря, в любовника его жены Коломбины [6, с. 301-304]. Арлекин – один из двух типов масок-дзанни, представляющий собой удачливого пройдоху, авантюриста, умеющего быстро приспособиться к новым условиям жизни; несмотря на все превратности жизни, этот герой извлекал выгоду из любой ситуации; сметливый выходец из деревни, он впоследствии становится очень расторопным городским лакеем [6]: достаточно вспомнить классического Труффальдино из Бергамо, героя пьесы Карло Гольдони «Слуга двух господ» (1749). Арлекин – прагматик и циник, для достижения поставленной цели не останавливающийся ни перед чем, он энергичен и чрезвычайно говорлив, к тому же с весьма подвижными понятиями о нравственности. В противоположность ему второй дзанни – нерасторопный, недалёкий слуга, тугодум-недотёпа, простодушный и беспомощный, как ребёнок, получающий от всех колотушки, вечно попадающий в комические ситуации, но при этом никогда не теряющий присутствия духа. В России маски западноевропейского *народного театра* со временем претерпели трансформацию: к рубежу XIX-XX веков в западноевропейской традиции второй дзанни-недотёпа из простодушного дзанни он превратился в «активного, изворотливого и злоязычного интригана» [6], а на русской почве со временем второй дзанни-недотёпа превратился в Пьеро, который, в отличие от вечно удачливого в сердечных делах Арлекина, был всегда печален, так как нёс в себе опять же вечные черты любовника неудачливого.

Пьеса «Красный Паяц и белая Пьеретта (Любовь во времена террора)» (1922, 2006) продолжает исследование автором тайники души человеческой, но уже в том времени, которые сам озвучит как «страшные лета» [см., например: 1,2,3,4,5]. Рассмотрим, как трансформируются маски *комедии дель арте* Арлекин – Коломбина – Пьеро в драме Евгения Николаевича

Чирикова «Красный паяц и белая Пьеретта». В начале произведения можно расставить маски так: Арлекин – Муравьёв, Коломбина – Елена, Пьеро – Струйский. Действительно, Муравьёв в начале пьесы – красный полковник, всесильный начальник «чрезвычайки», удачливый карьерист, не останавливающийся ни перед чем. Пользуясь своим положением, он может без допросов послать человека на расстрел, а может позволить себе быть «великодушным»: удовлетворяет просьбу царского генерала быть расстрелянным «в орденах и погонах», которые заслужены «верной тридцатилетней службой царю и отечеству», несмотря на то, что генерал отказался пожать ему руку. В названии драмы маскарадными именами задано карнавальное начало, и, как часто бывает, карнавальные маски скрывают не только истинное физическое лицо, но и политическое: в сильной позиции текста налицо антитеза *красный – белая*. Муравьёв – комиссар, то есть *красный*, Елена – монархистка-заговорщица, то есть *белая*. Однако избранные автором имена собственные вступают в перекличку, важную для понимания идейного содержания произведения и особенностей его конфликта. Муравьёв и Елена – мало говорящее об этом сочетание имён героев, зато предназначенные им масками имена Паяц и Пьеретта столкнулись в заглавии не случайно. Пьеретта – Пьеро – одного корня, в Большом толковом словаре современного русского языка Д.М. Ушакова зафиксировано, что «Паяц – это то же, что Пьеро» [12; с.522], значит, Паяц и Пьеретта – близки по духу. Несмотря на то, что пьеса написана в эмиграции и образ Муравьёва как комиссара ЧК должен быть злобно отталкивающим, тем не менее поклонение любимой женщине, подлинная жертвенность делает его истинным героем времени: по Чирикову первична не идеология, но человек.

Исследуя в драме о Гражданской войне характеры персонажей сквозь призму нравственных ориентиров, где главной была любовь во всех своих стадиях: и как простое увлечение, и как чувственное влечение, и как страсть, разрушающая всё на своём пути, и жажда тихих радостей семейного счастья, и как предельное бескорыстие, Е.Н. Чириков показал, почему молодые люди (Муравьёв, Струйский, Зборовская) – некогда влюблённые (Муравьёв и Елена) и приятельствующими (Муравьёв и Струйский) оказались по разные стороны баррикады, возведённой жизнью? Было бы просто ответить на этот вопрос традиционно: их разлучила Гражданская война. Но так ли это? Разве только сама по себе война прове-

ла раздел между ними? Все поступки человека, более того, решение вопроса жить ему или умереть: – во многом зависят от того, может ли человек любить самоотверженно, есть ли в нём самом то чувство, суть которого составляет «любовная простота и беззаветность, когда самого себя человек берёт за скобку и больше не видит, а весь мир и вся радость, и вся красота, и всё благородство воплощается в другом человеке»<sup>1</sup>. Испытание любовью – самое сложное психологическое испытание, которому подверглись герои драмы Е. Чирикова. Камертоном для понимания истоков того или иного человеческого поступка служит запись в дневнике Л.Н. Толстого: «Когда человек ищет благо во всём, кроме любви, он все равно как во мраке ищет пути. Когда же он познал, что благо и его и всего существующего – в любви, так солнце взошло, и он видит свой путь и не может уже хвататься за то, что не даёт ему благо» [11; с.129]. Время войны, а тем более войны гражданской – это время несправедливости и беззакония, творимых людьми. Но – «есть суд иной», и мерилом всех действий человека становится совесть, то есть признание высшего – Божеского – закона, с которым надо соотносить поступки. Глушение в себе голоса совести в итоге приведёт к тому, что главным в отношении между людьми станет игра, а игра это – неискренность, это – маска. Так, в самом начале – в названии пьесы – автором подчёркивается, что герои надели маски: Паяц – *красную*, Пьеретта – *белую*. Но кто стоит за этими масками? С первых страниц пьесы задан тон на переодевание и маскарадность, театральность: в подвале тюрьмы Муравьёв узнаёт в *переодетом* в штатское платье *артиста* Камского поручика Струйского, именно того, кто ему нужен:

**КОМЕНДАНТ:** Артист Камский! (*в камере лёгкий вскрик женщины [Здесь и далее в цитатах выделено мною – В.Б.]*) Артист Камский! Пожалуйте сюда! (*Появляется господин лет 30 в штатском платье, но с военной выправкой. В грязном, но модном костюме, в пенсне с широкой тесьмой, вид провинциального актёра. При виде его МУРАВЬЁВ беспокойно привстаёт и всматривается.*)

**МУРАВЬЁВ:** Потрудитесь подойти поближе! Ещё ближе! Снимите пенсне! (*КАМСКИЙ подходит ближе*) Снимите пенсне! (*тот снял. Смущён*) Мы с вами, кажется, знакомы?

**КАМСКИЙ:** Ошибаетесь, господин полковник. Я не имею чести Вас знать.

<sup>1</sup> Осоргин М. А. Что такое любовь? – Осоргин М. А. Собрание соч. в 2-х томах. Т.1, М.: Московский рабочий; НПК «Интелвак», 1999. – С.522.

**МУРАВЬЁВ:** (*пристально смотря в лицо КАМСКОГО*) А Вы мало изменились.

**КАМСКИЙ:** Я – артист Камский. Не понимаю, за кого вы меня приняли...

**МУРАВЬЁВ:** (*победно улыбаясь*) Бросим этот маскарад! Я очень рад, что мы с вами встретились... Ну, а где пребывает Ваша любовница, героиня ваших заговоров и политических авантур? (*КАМСКИЙ молчит, опустив голову*) <...> Товарищ комендант! Переименуйте артиста Камского в поручика бывшей царской гвардии, гражданина... ныне белогвардейца Струйского! И запишите его за мной! Мы имеем дело с важным государственным преступником... [13; с.165].

В ремарках автора и речи персонажей щедро используется театральная лексика, как-то: «вид провинциального актёра», «я – артист», «за кого вы меня приняли», «бросим этот маскарад», «героиня», «комедия», «допрос важного политического арестанта – как для актёра-художника роль в пьесе», «исполняйте свою роль палача, но не осложняйте её кощунственным паясничеством» и другие.

Итак, первая маска сорвана: артист Камский таковым не является, облик артиста принял на себя поручик Струйский, то есть, военный превратился в сугубо штатского. Зачем? Выполнить боевое задание или... спасти свою жизнь? Что стоит за этим переодеванием? Превращаясь в другого человека – принимая его имя, облик, профессию, повадки, то есть надевая маску, – человек обретает спасительный шанс на жизнь. Кто сорвал с белого поручика Струйского маску актёра Камского? Красный полковник Муравьёв, который, как выясняется впоследствии, в прошлой жизни был в одном стане с поручиком Струйским. Каждый из них прячет свою суть под маской: один под маской артиста Камского, другой под маской красного полковника Муравьёва. Гражданская война развела по разные стороны баррикады двух некогда близко знакомых людей, служивших в одном полку и ухаживающих за одной и той же барышней. Из первого действия мы узнаём лишь то, что разлучена пара – артист Камский и некая женщина-арестантка, «лёгкий вскрик» которой указывает на сопричастность к увиденному из общей камеры арестанту. Не выдержав неизвестности, арестантка объявляет своё имя – Елена Владимировна Зборовская – и требует, чтобы её расстреляли вместе с её возлюбленным. Так раскрывается ещё одна маска. Постепенно в драме вырисовывается так называемый любовный треугольник: Струйский – Зборовская – Муравьёв. Кем они приходятся друг другу, почему произо-

шло разъединение этих людей, кто из них жертва, а кто охотник, кто будет победителем в этой смертельной схватке, где любое неосторожное слово может стоить жизни? На все эти вопросы нет однозначного ответа, и, думается, традиционные маски *commedia dell'arte* могут пролить свет на понимание судеб данных героев [см.: 3;4]. И если оценка *удачливый-неудачливый* по отношению к художественному образу весьма относительна, то вечно дуальная категория добра-зла зиждется, по Чирикову, на христианских основах: существуют вместе и всегда непримиримы правда и ложь, спасение и гибель, помощь близкого и уничтожение соперника, любовь и ненависть, праведность и грех, свет и тьма.

Елене Владимировне Зборовской достаётся роль Коломбины, героини, в которую непременно влюблены два персонажа. Когда-то невеста Муравьева, потом жена царского генерала, которая в чекистских донесениях характеризуются как «одна, хоть и главная, из членов преступного антиреволюционного общества» [13, с. 176], теперь испытывает неподдельную страсть к артисту Камскому, он же поручик Струйский. Она корит себя, что сразу не открыла своего имени и её бы расстреляли вместе с любимым человеком, она скорбит, что перед расставанием они не попрощались, она не мыслит жизни без него и открывает врагам своё имя, требуя, чтобы её тоже расстреляли. Кому высказывает своё требование «антиреволюционная преступница»? Красному полковнику Муравьёву, некогда бывшему её женихом! Напряжение действия драмы нарастает: Струйский «расстрелян», Елена в руках некогда отвергнутого ею мужчины. Что её может ожидать? Неминуемая смерть. Но происходит совершенно обратное: красный полковник всё ещё любит эту женщину и готов на жертвы во имя любви. Грозный Муравьёв, оказывается, все эти страшные годы разыскивал Елену Зборовскую, чтобы спасти её от неминуемой смерти: мясорубка красного террора действовала на полную мощность. Это ярко отражено в первой картине пролога пьесы:

(Неожиданная тревога: где-то глухие голоса, шум шагов в сапогах, бряцание оружием. Часовые моментально оправляются и начинают ходить по коридору в молчании. С лестницы спускаются КОМИССАР МУРАВЬЁВ с денщиком-осетином КАРАПЕТОМ, их сопровождают КОМЕНДАНТ тюрьмы, секретарь МУРАВЬЁВА БАРАНЧУК и ОФИЦЕР революционной охраны).

**КОМЕНДАНТ:** (*продолжая разговор*) Тюрьма так переполнена, товарищ, что разгрузка необходима...

**МУРАВЬЁВ:** Но при такой путанице вы можете расстрелять таких лиц, которые нужны следственной власти... которые разыскиваются...

**КОМЕНДАНТ:** Я, товарищ, самовластно никого не расстреливаю. Я исполняю приказания подчинённых вашей власти учреждений. Вот по таким спискам! (*подаёт список*) Это новый список для освобождения мест. Мне некуда сажать новых арестантов!

**МУРАВЬЁВ:** Я не буду тормозить вашу работу, но при господствующих у вас порядках, хочу сделать личную поверку этого списка. Иначе вполне возможно, что будут преждевременно расстреляны два весьма важных преступника, которых я тщетно разыскиваю по всем тюрьмам.

**КОМЕНДАНТ:** Товарищ комиссар! Арестованных всё время перегоняют из одной тюрьмы в другую, из города в город. Путают имена и фамилии. Многие из них прикрываются фальшивыми паспортами. Хорошо, я приостановлю очистку, но попрошу вас дать мне письменную гарантию, чтобы не оказаться виноватым перед моей непосредственной властью... [13; с. 162-163].

«Разгрузка», «новый список для освобождения мест», «приостановлю очистку», «вывод в расход» – эти страшные слова суть синонимы убийства людей, и этим планомерно, ежедневно занимается страшный комиссар чрезвычайки. Всё это не совместимого с христианскими заповедями «не убий», «возлюби ближнего своего как самого себя»... Но что же заставило Муравьёва из русского офицера, храброго, честного, строго державшегося кодекса чести – дворянской и офицерской – превратиться в красного полковника? В социально детерминированном царском обществе он, несмотря на свои несомненные личные достоинства, оказался человеком второго сорта, сделался изгоем, как только стало известно, что он сын дворянина и *дворовой* девушки. Муравьёв в глазах общества, к которому он принадлежал, теперь всего лишь «маргариновый аристократ»! За это его отвергла любимая девушка, уже давшая согласие стать его женой, – ведь отныне ему закрылся доступ в «приличное» общество, пропитанное немаскируемым снобизмом, где каждый за внешней *маской* «приличного человека» прячет пустоту устремлений, мелочность взглядов, жажду материального благополучия, полное моральное ничтожество. Муравьева же к *маске*, к игре толкают как трагедия несчастной любви, так и оскорблённое чувство собственного достоинства: его боевые заслуги приписал себе Струйский и получил за них боевые награды. У каждого из троих персонажей есть причины нена-

видеть врага, соперника и желать ему смерти. Так Зборовская хочет умереть, потому что она не может спасти Струйского; романтически настроенный, идеализирующий любимую женщину Муравьёв, умирая, спасает Зборовскую. Белогвардеец Струйский превращается в красного полковника. Многозначительная ремарка в эпилоге: «откуда-то шествует взвод солдат с винтовками под командой красного офицера, очень напоминающего поручика Струйского» [13; с.186]. Под масками *белый/красный* действуют другие герои: *белый* Струйский, поправ понятия чести, становится *красным*; *красный* полковник Муравьёв погибает за то, что ведёт себя как *белый* – сохраняет честь и достоинство и защищает женщину.

Автор показывает, что работа в «чрезвычайке» приучила Муравьёва к карнавалу-обманному поведению, которое часто спасало ему жизнь: например, в конце первой картины I действия, он, подпавшая Баранчука, усыпляя его подозрения насчёт себя и Зборовской, мгновенно придумывает целую «психологическую теорию», благодаря которой он раскроет заговор. Примитивный и жадный Баранчук, услышав, что в итоге они с Муравьёвым получают награды за раскрытие заговора, перестаёт относиться к своему начальнику с подозрением и весело хохочет, предвкушая награду. Баранчук и сам не догадывается, насколько он был прав, когда, выслушав план Муравьёва о раскрытии им заговора, воскликнул:

**БАРАНЧУК:** (*восторженно*) Ты – гениальный актёр! За твой гений! (*чокнулись и поцеловались*) [13; с.178]

Понимая, что тучи над ним сгущаются, Муравьёв разрабатывает план по спасению Елены; чувствуя, что ему не удастся вызволить всех, от неминуемого расстрела он спасает женщин – Елену и свою мать.

**МУРАВЬЁВ:** (*грустно улыбаясь*) Ну вот... хорошо! Вам надо жить, и, если Вы примите моё предложение, Вы будете жить...

**ЗБОРОВСКАЯ:** (*вспыхнув*) Какое?

**МУРАВЬЁВ:** Это хорошо, что Вы уже на ногах... Теперь сядьте и выслушайте...

**ЗБОРОВСКАЯ:** (*села, страшно взволнована*) Ну! Слушаю...

**МУРАВЬЁВ:** Обстоятельства складываются так, что Вам надо завтра ночью уйти отсюда.

**ЗБОРОВСКАЯ:** (*с раздражением*) Куда прикажете?

**МУРАВЬЁВ:** На окраину города. Есть у меня безопасное место у одной старушки... Приятельница матери! Мать отведёт Вас туда (*подумал*), оттуда Вас переправят в Польшу. В

Минске получите заграничный паспорт. Поедете вместе с моей матерью...

**ЗБОРОВСКАЯ:** *(тревожно)* А Вы? *(рванулась, пошла к дивану, бросилась лицом в подушку).* *(Муравьёв подсел)*

**МУРАВЬЁВ:** Вы плачете?! Не надо. Вы всегда были такая смелая, гордая, сильная... И всё это теперь нужнее, чем когда-либо *(взял безвольную руку, целует).* Не обессиливайте себя слезами, а лучше засните, чтобы к завтраму набраться сил и двинуться в дальний путь *(склонился, гладит по голове)*

**ЗБОРОВСКАЯ:** *(приподнимая лицо в слезах)* А Вы?

**МУРАВЬЁВ:** Я слишком заметный здесь человек. Одновременный побег может погубить Вас... да и меня, конечно ... Я – после... [13; с.196]

Глубоко искренни слёзы Муравьёва наедине с собой, когда он узнаёт о смерти Елены, и карнавален его внезапный переход от слёз к притворному веселью в присутствии Баранчука, ибо знает он, что Баранчук, с одной стороны, его подчинённый, а с другой – наблюдатель, готовый доложить «наверх» обо всём, что кажется ему подозрительным в поведении Муравьёва:

**МУРАВЬЁВ:** И скучища же, брат, будет в этом злачном благополучии! Нет, счастливый пудель, не так всё просто на свете, как тебе кажется. Неразрешимая загадка – душа человеческая, и непостижима тайна любви в ней *(встряхнулся, переменил серьёзный тон на легкомысленный).* А что, пудель, есть в этом городе порядочный кабац из старого мира, с цыганками, с румынским оркестром, с красивыми молодыми блудницами и прочими предрассудками старого мира? [13; с. 173-174]

Автор достаточно точно передаёт моральное настроение в среде чекистов того времени: Муравьёв, желающий провести вечер «в порядочном кабаке» с его непременно атрибутами, никак не характеризуется с неприглядной стороны, что доказывает ответная реплика Баранчука:

**БАРАНЧУК:** <...> Кутнуть захотел? Освежиться? Одобряю. Прекрасное средство против мистики и романтизма!.. [13; с. 174]

Такой хозяин «чрезвычайки», развлекающийся самыми примитивными способами и подверженный низменным страстям, понятен и приятен подчинённым. Как раз вызывает неодобрение и подозрение жертвенная любовь к женщине. Муравьёв постоянно морочит Баранчука: после допроса Елены, когда им задумывается план спасения Елены, Муравьёв делает всё, чтобы Баранчук не понял ход его мыслей:

**МУРАВЬЁВ:** ... *(возбуждённо ходит по кабинету, пьёт вино. Увидал на полу платочек [уроненный при допросе Еленой Зборовской – В.Б.] и приложил его к губам, спрятал в карман и засмеялся)* Неисправимый романтик! *(поднял ветку сирени, с грустью, к самому себе)* Не хочешь ли, романтический идиот, погадать: любит или не любит? Ищи пятилепестковый листочек! *(Неожиданно входит БАРАНЧУК, и МУРАВЬЁВ моментально маскируется в весело настроенного человека, довольного самим собой)* А! счастливый пудель! *(подхватил под руку, влечёт к столу с вином).* Пойдём-ка, милый, выпьем вина из царских погребов! *(наливает, пьют)* Так ты утверждаешь, что все наши романы – буржуазная выдумка и блажь нерастраченной половой энергии? [13; с.178]

Маска всегда скрывает лицо героя, его истинные намерения и дела, она принуждает героя много лгать; в пьесе Чирикова главный герой признаётся:

**МУРАВЬЁВ:** ... Я много лгал и лгу: Богу, людям, самому себе. Но вот сейчас, перед Вами... дайте мне радость говорить искренно, честно и правдиво! **Дайте радость побыть красному паяцу хотя бы полчаса без маски, которую столько лет пришлось носить мне.** Если правда невыносима в наготу, то вечная ложь – тоже вериги тяжкие... Пусть я – негодяй, мерзавец, всё, что угодно – для других, но для Вас ... я хочу быть честным и искренним... Я **совсем не тот, за которого Вы да и вообще люди принимают меня...** [13; с.187].

Муравьёв надел маску злого и бездушного комиссара, каким он на самом деле не был, чтобы найти Елену и спасти ей жизнь. А что заставило Струйского надеть маску признавшего правоту большевистской власти и перешедшего к ней на службу? Развёртывание автором действия позволяет понять, что начальное поведение Струйского – тоже маска; все его слова о достоинстве, чести, долге – маска, истинное лицо проявляется в минуту трудную, опасную. В отличие от Елены, Муравьёв знал, что «поручик Струйский не так упрям и силен духом», как Зборовская, что тот «готов купить жизнь предательством не только своей идеи, но и друзей...» [13; с.185], но Елена этому не верит:

**МУРАВЬЁВ:** Я сказал, что поручик Струйский недалёк от такого предательства.

**ЗБОРОВСКАЯ:** *(сдерживая волнение)* Не верю! Этот человек скорее умрёт, чем изменит...

**МУРАВЬЁВ:** Я Вас должен разочаровать: в мученики за идею он не годится, а искус в нашем

стане суров. Поручик слишком любит и жизнь, и свободу, чтобы идти на мученичество...

**ЗБОРОВСКАЯ:** Вы его мучаете? Да? Скажите правду! Правду! Правду!

**МУРАВЬЁВ:** (*пожав плечами*) Я только допрашиваю и, к сожалению, не имею власти изменить крутые меры против контрреволюционеров. Он же, по моим впечатлениям, слабovolен и не отличается храбростью, что уже однажды доказал, отказавшись от поединка за честь любимой женщины... [13; с.187].

Напряжение нарастает: Муравьёв предлагает Елене лично убедиться в подлом поведении Струйского и разрешает ей тайно присутствовать на допросе; когда она услышала, как Струйский предаёт её, она не выдерживает:

**ЗБОРОВСКАЯ:** <...> Если бы я знала Вашу подлую душу, не Муравьёва, а Вас убила бы я, как гадину... Вот так рыцарь прекрасной дамы! (*хохочет и плачет*) Он обрадовался, что меня расстреляли (*шатаясь, удаляется за портьеру*) [13; с.191].

Моральное падение Струйского в драме подготовлено мелкими, но значительными деталями, автор показывает, что в душе Струйского всегда была некая червоточина: например, Струйский знал, что не заслужил Георгиевский крест, но принял его; знал, что Елена была невестой Муравьёва, но соблазнил её; знал, что Елена замужем, но роман с женой генерала Зборовского выгоден для продвижения по служебной лестнице; знал, что по своим личным качествам Муравьёв достоин всяческого уважения, но не стал с ним драться на дуэли, объясняя социальным неравенством свой отказ (с «маргариновыми» настоящие аристократы не стреляются!), но, скорее всего, просто струсил.

Раскрывая образы героев любовного треугольника, автор заставляет всех героев пройти через сложные испытания: в начале драмы Елена горевала о том, что ей не удалось умереть вместе со Струйским, которого, как она считала, увели на расстрел, но ей пришлось перенести и другое испытание – воочию убедиться в подлости возлюбленного. Зборовская не верила Муравьёву, что Струйский способен на предательство, она, рискуя собой, выгораживала Струйского, взяла всю вину на себя. Но одно дело скорбеть по невинно убитому рыцарю, другое – воочию убедиться, как этот рыцарь дважды предаёт её: сначала грязно клеветает, перекладывает на неё весь заговор, приписывая ей руководящую роль в организации «Белый щит» и объявляя её «Шарлоттой Кордэ», прикидывается обманутым ею, а затем, как уточ-

няет автор, «подобострастно» готов выложить комиссару всё, что тот хочет узнать. Елене пришлось убедиться, что она любила, защищала и выгораживала подлеца и приспособленца. Принадлежа к людям одного круга, одного воспитания, Муравьёву и Зборовской было легко понимать друг друга, даже когда они говорили иносказательно, например:

**МУРАВЬЁВ:** <...> Да, я – *красный паяц*, я смеюсь над своей разбитой любовью, смеюсь страшным кровавым смехом... А вот сейчас, как нищий, просящий подаяния, умоляю Вас: скажите, что Вы сказали неправду! Ведь не может быть, чтобы Вы, не любя...<...> Я до сих пор храню Вашу шпильку, о которую исцарапал в кровь своё лицо... *Красный паяц!* Вообразил тогда себя героем *Джюльетты!*

**ЗБОРОВСКАЯ:** (*тихо*) Если Вы действительно когда-нибудь любили меня, то прекратите, ради Бога или ради этих воспоминаний, глупую и тяжёлую комедию. <...>; [13; с. 177] или действие II, картина 3:

**ЗБОРОВСКАЯ:** (*с трудом играя в спокойствие, но стараясь быть обаятельной*) Вы, Александр Николаевич, стараетесь изобразить *Мефистофеля*, но играете его как плохой провинциальный актёр... (*старается смеяться*) И в первые любовники тоже не годитесь: когда Вы объясняетесь в любви героине и клянетесь умереть за неё, зритель не верит и думает: «Врёт! Не умрёт» (*укоризненно*) Ах, Вы! А ещё красный герой! Скучно. Такая сильная трагическая пьеса с бездарными актёрами!..

**МУРАВЬЁВ:** (*угрюмо*) Она может очень скоро кончиться, эта пьеса... <...> Я устал. Мне просто надоело притворяться и жить в грязной кровавой яме... [13; с.187-188]; или в последней картине:

**ЗБОРОВСКАЯ:** Жизнь как страшный и глупый сон: лежу в доме красного, которого... собиралась убить. Вместо этого подстрелила себя... как всё невероятно! (*пауза, внимательно смотрит на задумавшегося МУРАВЬЁВА*) Вы оказались совсем *не таким*, каким мне казались ещё так недавно!

**МУРАВЬЁВ:** (*вздыхнул*) И себе самому я кажусь *не таким*, каким представлялся самому себе. Всё зависит от зеркала, в которое смотришься...

**ЗБОРОВСКАЯ:** А если это зеркало кривое?

**МУРАВЬЁВ:** Так обыкновенно и бывает. Недаром философы говорят, что всего труднее познать самого себя... [13; с.195].

В пьесе присутствуют и музыкальные аллюзии: в начале пьесы Муравьёв ассоциирует себя



с Паяцем из оперы «Леонковалло» «Паяцы» (Да, я – **красный паяц**: я смеюсь над своей разбитой любовью, смеюсь страшным кровавым смехом). В ремарках эпилога значится: разносится хаос городских звуков: трескотня извозчицких пролёток, шум моторов и автомобильных гудков, часы на городской башне, медленно выбивающие колоколом 12, звонки трамваев, далёкий оркестр городского сада, наигрывающий из «Кармен» арию Тореадора, потом период сравнительной тишины, и в неё врывается тоскливая скрипка – кто-то наигрывает арию из «Паяцев» Леонковалло – «Смейся, паяц!» [13; с.196]. Как известно, в опере Бизе «Кармен» звучит не ария, а марш и куплеты тореадора Эскамильо, счастливого соперника запутавшегося несчастного, простодушного, влюблённого в Кармен Хозе; ставшие сразу знаменитыми, бравурный марш и куплеты тореадора воспринимаются как победа удачливого соперника над неудачливым. Ария же «Смейся, паяц» из оперы Леонковало – ария дважды обманутого героя: и на сцене Коломбина (жена) изменила Паяцу (мужу) с Арлекином (любовником), и в жизни Недда (Коломбина) изменила мужу Канио (Паяцу) с Сильвио (любовником). Канио убивает Недду прямо на сцене, а заодно и её любовника Сильвио,

бросившегося ей на помощь. Обращение к знаковым музыкальным моментам свидетельствует, что автор пьесы целенаправленно обыгрывает мотив *превращений*: надевает разные маски Кармен, завлекая мужчин – кого нежностью, кого страстью, кого деланным безразличием; не разделяют жизнь и сцену *паяцы* Леонковалло.

Итак, в пьесе Е.Н. Чирикова главные герои напоминают героев *комедии дель арте*, но, конечно же, не копируют их. Однако по законам жанра в пьесе Чирикова показан любовный треугольник, герои которого неразрывно связаны друг с другом. Но, в отличие от масок итальянской комедии, героиня Елена (белая Пьеретта) смогла стряхнуть с себя морок оболстителя Струйского (Арлекина) и вернуться душой к первой чистой любви – Муравьёву (Пьеро). Так Пьеро и Пьеретта, благодаря возвышенному воскресшему чувству любви, вновь обрели друг друга. Стало ясно, насколько определения *белый/красный* бессильны перед истинными чувствами людей. Маски упали, и остались сердца, открытые любви. Персонажи драмы, блуждая во мраке неизвестности и вражды, пытаются найти выход, и хотя сначала боятся найти его в любви, но всё же любовь оказывается победительницей.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Белукова В.Б. «Красный Паяц» Е.Н. Чирикова: рассказ, повесть, пьеса // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции: Москва, МГОУ, 27-28 июня 2005 г. Выпуск 3. Часть 1. Русская литература в России XX века / Редактор-составитель Л.Ф. Алексеева. М.: Водолей Publishers, 2006. С.23-27
2. Белукова В.Б. Любовь во дни террора: рассказ, повесть, драма Е.Н. Чирикова о гражданской войне // Вестник МГОУ, серия «Русская филология». № 2 – М., Издательство МГОУ, 2007. С. 122-126.
3. Белукова В.Б. «Красный паяц»: герои/антигерои в произведениях Е.Н. Чирикова о гражданской войне // III Севастопольские кирилло-мефодиевские чтения: сборник научных статей.- Т. Т.И. Севастополь: Гит пак, 2009. С.9-15.
4. Белукова В.Б. Художественное своеобразие пьесы Е.Н. Чирикова «Красный Паяц и белая Пьеретта» // Духовные начала русского искусства и просвещения: Материалы X Международной науч. конф. «Духовные начала русского искусства и просвещения» («Никитские чтения» / Сост. А.В. Моторин; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2010. С. 130 - 138.
5. Белукова В.Б. Любовь как один из главных нравственных ориентиров героев произведений Евгения Чирикова о Гражданской войне (по рассказу «Любовь»)// Нижегородский текст русской словесности: межвузовский сборник научных статей / отв.ред. В.Т. Захарова. – Ниж.Новгород:НГПУ,2011.– С.272-278.
6. Давыдова М. Комедия дель арте // Западно-европейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв.: Очерки / Москва: РГГУ, 2001. 436 с.
7. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.
8. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.4. М.: Художественная литература, 1965. С. 47-48.
9. Осоргин М. А. Что такое любовь? – Осоргин М. А. Собрание соч. в 2-х томах. Т.1, М.: Московский рабочий; НПК «Интелвак», 1999. – С.522.
10. Сахарова Е. Е.Н. Чириков: Биографический очерк // Чириков Е.Н. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1961. – С.3-22.
11. Толстой Л.Н. Дневники.// Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22-х т. Т.22. – М.: Худож. лит. 1985. – С. 129.

## ■ ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ТЕАТРА В ПЬЕСЕ Е.Н. ЧИРИКОВА О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ «КРАСНЫЙ ПАЯЦ И БЕЛАЯ ПЬЕРЕТТА»

12. Ушаков Д.М. Большой толковый словарь современного русского языка: 180 000 слов. М. Альфа-Принт, 2009. С. 667.
13. Чириков Е.Н. Красный Паяц и белая Пьеретта (Любовь во дни террора): Драма в 3-х действиях с прологом и эпилогом // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции: Москва, МГОУ, 27-28 июня 2005 г. Выпуск 3. Часть 1. Литература русского зарубежья / Редактор-составитель Л.Ф. Алексеева. – М.: Водолей Publishers, 2006. – С.161-196.

### *Summary*

#### **THE TRADITIONS OF AMATEUR THEATER IN CHIRIKOV'S PLAY "RED CLOWN AND WRITE PIERRETTE" ABOUT CIVIL WAR**

*V.B. Belukova*

MGOU

*Abstract.* In the article the usage of traditional masks of west-European amateur theater (comedy Del arte) in works of an outstanding writer of XIX-XX century Evgeniy Nikolaevich Chirkov is considered. Reference to dramatic work of period of Civil War by E.N. Chirkov, to character relation between the main characters, which are corresponding to traditional masks of Arlekin, Kolombiana and Piero, and also to the image of the atmosphere of the describing time enables us make a conclusion about high artistic mastery of the writer, who followed the theatrical traditions and who contributed his note in the imaginary of the heroes characters in difficult historical period.

*Key words:* Evgeniy Chirikov, west-European amateur theater (comedy Del arte), masks, Colombiala, Piero, Arlekin, Civil War, conflict, theatrical tradition.

## СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА ШКОЛЬНОГО КУРСА ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИНФОРМАЦИОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ

Беляева Н.В.

ФГНУ «Институт содержания и методов обучения» Российской академии образования

*Аннотация.* В предметной информационно-образовательной среде школьного литературного образования меняют свое традиционное смысловое наполнение главные элементы образовательной системы: цель, содержание, обучаемые, обучающие, методы, приемы, формы и средства обучения. При этом природа средств мультимедиа требует изменения характера мышления, овладения нелинейными способами мыслительной деятельности.

Успешное применение электронных образовательных ресурсов в изучении литературы требует их классификации и выработки эффективных методик их использования, что является обязательным условием реализации предметных, метапредметных и личностных результатов школьного литературного образования. В статье структурированы и охарактеризованы две составляющие предметной ИОС литературного образования: мультимедийная информационно-справочная база и условия интерактивной поддержки учебного процесса.

*Ключевые слова:* содержание и структура школьного курса литературы, предметная информационно-образовательная среда, нелинейные способы мыслительной деятельности, электронные образовательные ресурсы, мультимедийная информационно-справочная база литературного образования, условия интерактивной поддержки процесса обучения литературе.

**Д**идактические особенности информационно-образовательной среды.

В современной образовательной ситуации неотъемлемым компонентом процесса обучения становится информационно-образовательная среда (ИОС), контентное наполнение которой влияет на содержание образования. Однако содержание и методика эффективного применения средств ИКТ и Интернет-ресурсов в школьном литературном образовании еще не имеет серьезной научной базы. Хотя для обучения литературе созданы электронные образовательные ресурсы (ЭОР) [8], результаты работы с ними носят фрагментарный характер и имеют частные решения. Отсюда возникает противоречие между наличием этого контента и неразработанностью теоретических, дидактических и методических условий его применения, отсутствием интерактивных методик обучения литературе в ИОС.

Кроме того, нельзя просто добавить новые средства обучения к старой дидактической системе, заменить традиционные методики выполняемыми с помощью ИКТ (например, слайды и фильмы компьютерными презентациями). Психолого-педагогический аспект проблемы состоит в том, что природа средств обучения влияет на разви-

тие психических структур человека, в том числе мышления. Печатный текст основан на принципе абстрагирования содержания от действительности и организован как линейная последовательность фраз в порядке чтения, что формирует и аналогичную структуру мыслительной деятельности, обладающую линейностью, последовательностью, иерархичностью. Напротив, средства ИКТ, содержащие изобразительные, аудио- и видеообразы (фотография, кино, радио, телевидение, Интернет), создают модели узнавания, обращенные к эмоциональной стороне субъекта [2], и изменяют мышление, которое становится нелинейным (оперирующим комплексом «параллельных» текстов, изображений, видео и дополняемых звуком, цветом, анимацией, гипертекстом со взаимными ссылками на различные части материала для интерактивного выбора нужной информации).

Мультимедийная ИОС формирует такие свойства мышления, как склонность к экспериментированию, гибкость, структурность, что присуще познанию в процессе творческой деятельности [1]. Поэтому при обучении в предметной ИОС на основе средств ИКТ должны включаться способы нелинейного (гипертекстового) мышления.

Учебно-методическое обеспечение реализации основной образовательной программы среднего (полного) общего образования опирается на «информационную поддержку образовательной деятельности обучающихся и педагогических работников на основе ИКТ» и «укомплектованность печатными и электронными образовательными ресурсами по предметам учебного плана» [9]. Поэтому при создании предметной ИОС важно не только ее контентное наполнение, но и формы использования средств ИКТ в зависимости от целей литературного образования.

Интернет привносит в ИОС доступ к гигантским объемам информации, простоту диалогового общения и возможность визуализации, что повышает скорость передачи информации, уровень ее понимания и развивает интуицию, профессиональное чутье, образное мышление. Компоненты и факторы формирования ИОС связаны с принципами ее функционирования. Это:

- компьютерная грамотность участников образовательного процесса;

- многокомпонентность и мультимедийность (среда содержит технические средства, программное обеспечение и является хранилищем различной текстовой и мультимедийной информации);

- гибкость и мобильность (содержание среды меняется, обновляется и пополняется, в том числе за счет электронных учебных модулей (ЭУМ), созданных учителями и учениками);

- адаптивность и вариативность (среда позволяет адаптировать контент к потребностям учеников на основе дифференциации обучения и конструировать индивидуальные образовательные траектории за счет комплектации материалов, способов их освоения, выбора форм контроля).

В ИОС актуальны методические подходы, ориентированные на гиперсвязное, интерактивное, визуальное усвоение материала и применение мультимедиа, передающего информацию синхронно через несколько информационных каналов, что стимулирует когнитивный процесс и формирует устойчивую мотивацию к учению, создает близкие к реальной жизни условия для выработки учебных умений (экскурсии; музеи; видеофрагменты, показывающие реальные ситуации и другие). Инновационная дидактическая модель на основе средств ИКТ должна иметь личностно ориентированную направленность с учетом коммуникативной и информационной компетенций участников образовательного процесса, способ-

ных к выполнению учебных и исследовательских проектов.

#### *Мультимедийный характер ИОС школьного литературного образования*

Как любая образовательная система, ИОС литературного образования включает такие элементы, как цель, содержание, обучаемые, обучающие, методы, приемы, формы и средства обучения. Но в мультимедийной предметной ИОС принципиально меняется их смысл.

**Цели** обучения литературе в ИОС – это развитие компетенций, в настоящее время необходимых личности и обществу и связанных с планируемыми результатами обучения на основе использования компьютера и средств ИКТ, а именно:

- развитие интеллектуальных и творческих способностей для успешной социализации и самореализации личности;

- формирование умений чтения, комментирования, анализа и интерпретации текста;

- овладение алгоритмами постижения смыслов, заложенных в художественном тексте, важнейшими общеучебными умениями и универсальными учебными действиями;

- использование опыта общения с произведениями художественной литературы в повседневной жизни и учебной деятельности, речевом самосовершенствовании.

**Содержание** и структура курса литературы обозначены в проекте «Фундаментального ядра содержания общего среднего образования» [10] и «Примерной основной образовательной программе образовательного учреждения» [4]. В «Примерных программах по учебным предметам. Литература. 5–9 классы» указано, что достижению личностных результатов способствует «использование для решения познавательных и коммуникативных задач различных источников информации (словари, энциклопедии, Интернет-ресурсы и другие)»; метапредметных – «умение работать с разными источниками информации, находить ее, анализировать, использовать в самостоятельной деятельности»; предметных – «понимание ключевых проблем изученных произведений русского фольклора и фольклора других народов, произведений древнерусской литературы, литературы XVIII в., произведений русских писателей XIX–XX вв., произведений литературы народов России и зарубежной литературы» (в познавательной сфере); «формулирование собственного отношения к произведениям русской литературы» (в ценностно-ориентационной сфере); «творческие работы, рефераты на литературные и общекультурные

темы» (в коммуникативной сфере); «понимание образной природы литературы» (в эстетической сфере) [5].

Содержание литературного образования обогащается и модернизируется за счет ЭОР и Интернет-информации, применяемой в дидактических целях, и определяет как элементы мультимедийной информационно-справочной базы, так и условия интерактивной поддержки учебного процесса. ИОС, состоящая из текстовой, изобразительной и аудиовидеоинформации, может быть сконструирована на основе электронных и Интернет-ресурсов из таких элементов содержания курса литературы, как:

- *биография писателя* (страницы жизни, портреты и звукозаписи голосов писателей в Интернет-энциклопедиях, карты путешествий, кинодокументы, экспозиции Интернет-музеев);

- *литературные произведения, материалы для их комментирования, анализа и интерпретации* (Интернет-библиотеки, содержащие тексты, литературную критику, мемуарные и эпистолярные источники; журнальный зал Интернета, располагающий текстами современной литературы и критики; сетевые словари и энциклопедии, звукозаписи авторского и актерского чтения, контент образовательных порталов [6]);

- *сведения по истории и теории литературы* (электронные учебники, словари и энциклопедии);

- *произведения других искусств* для реализации межпредметных связей (изобразительные и музыкальные произведения; книжная графика; видеозаписи фильмов и спектаклей и тому подобное);

- *электронные материалы для диагностического, текущего и итогового контроля* (системы контроля знаний, выпущенные промышленным способом, а также разработанные учителями и прошедшие экспертизу).

В ИОС **учитель** (обучающий) становится не распространителем знаний, а координатором познавательного процесса, а **учащийся** (обучаемый) – его активным субъектом, стремящимся к развитию универсальных и предметных компетенций. Это обусловлено равным доступом участников образовательного процесса к содержанию информационных Интернет-ресурсов и наличием новых видов взаимодействия (блоги, чаты, форумы, видеоконференции, электронная почта), расширяющих контакты субъектов среды.

Компьютер, конечно, не заменит живого слова учителя, творческого общения, но может стать инструментом изучения текста. Традиционная

методическая формула «рассказ о писателе–чтение произведения–обсуждение–сочинение» исчерпала себя, так как школа должна дать ученику не однолинейное, а объемное представление о мире. Поэтому необходимо применение таких форм работы с текстом, чтобы он стал звучащим, видимым, многогранным.

Этому способствуют функции, присущие предметной ИОС литературного образования:

- *информационная* (средства ИКТ обеспечивают быстрый поиск, анализ, отбор, структурирование и предъявление литературной информации);

- *демонстрационная* (компьютер заменяет все традиционные демонстрационные устройства);

- *коммуникативно-оценочная* (с помощью ЭОР и Интернет-коммуникации осуществляются коллективные проекты, интерактивное взаимодействие ученика и учителя, консалтинг и система контроля);

- *интегративная* (биографии писателей и литературные произведения изучаются в контексте других искусств, текст сопоставляется с изобразительной, аудио- и видеoinформацией);

- *интерактивная* (обучающие программы по литературе могут реагировать на действия ученика, например, демонстрировать результаты контроля и тестирования);

- *перцептивная* (восприятие словесного искусства повышается с помощью лексических и историко-культурных комментариев, интеграции текста, графики, звуко- и видеозаписей);

- *аналитическая* (более глубокому анализу текста и его внутренних смыслов помогают сервисы ЭОР – выделение цветом, анимация, гиперссылки, всплывающие окна и т. п.);

- *эстетическая* (художественные электронные и Интернет-ресурсы усиливают эстетическое воздействие на учеников в процессе чтения и изучения литературы).

**Методы и приемы** обучения в ИОС соответствуют личностно-деятельностной образовательной парадигме и основаны на аудиовизуализации информации. Актуальными становятся индивидуальные, групповые, коллективные **формы** организации учебной деятельности; работа над совместными учебными проектами, что развивает коммуникативную компетенцию. Универсальным **средством** обучения становится компьютер, который не только заменяет все традиционные демонстрационные устройства, но и является источником информации, выполняет функции учителя, рабочего инструмента, сотрудничающего коллектива, игровой среды, наглядного пособия

с эффектами мультимедиа и телекоммуникаций, тренажера, текстового редактора, средства диагностики и контроля.

Таким образом, процесс информатизации литературного образования требует анализа и классификации предметных ЭОР и выработки методологии их использования.

Структура предметной ИОС школьного литературного образования.

Процесс обучения в ИОС возможен лишь при высокой технической оснащенности кабинета литературы, умении работать с электронными и Интернет-ресурсами, рационально использовать элементы структуры предметной ИОС (см. схему).

Мультимедийная информационно-справочная база	Интерактивная поддержка учебного процесса
Интернет-библиотеки произведений, писем, мемуаров, критики и журнальный зал Интернета	Создание ЭУМ (конспекты уроков, презентации), ссылок на методические Интернет-ресурсы и форумы
Интернет-словари и энциклопедии, сайты, посвященные писателям, ученым-филологам, персональные сайты писателей	Использование ЭУМ, имеющих гиперссылки, анимацию, речь диктора, интерактивные задания, мультимедийные эффекты
Образовательные порталы Интернета	Работа в виртуальной лаборатории (электронные тренажеры)
Музеи писателей (виртуальные литературные музеи)	Оформление результатов выполнения проектов (базы данных, презентации, web-страницы), материалы ученических конференций
Портреты, книжная графика, фотографии, репродукции картин, музыкальные произведения	Создание и использование ЭУМ для контроля
Кинодокументы, видеофрагменты литературных мест, фильмов и спектаклей по произведениям курса литературы	Организация доступа к Интернет-ресурсам, обучение поиску, анализу, структурированию и интерпретации Интернет-информации
Банк ЭУМ, созданных учителями и учениками	Общение в учебных целях по электронной почте, в блогах, чате, на форуме; видеоконференции

Мультимедийная информационно-справочная база включает в себя как информационные Интернет-ресурсы, которые можно сделать сайтами дидактическими (Интернет-библиотеки, сетевые словари и энциклопедии; сайты, посвященные персоналиям; образовательные порталы, виртуальные литературные музеи), так и коллекции ЭУМ, созданные участниками образовательного процесса (тексты, изображения, аудио- и видеофайлы). Мультимедийная информационно-

справочная база позволяет быстро найти информацию в Интернет-библиотеках с помощью систем поиска, создать свою электронную библиотеку текстов, звукозаписей и видеодокументов или каталог ссылок на сетевые филологические ресурсы.

Интерактивная поддержка учебного процесса в ИОС позволяет конструировать систему ЭУМ для конкретного урока, где компьютер является не только источником информации, но и выполняет различные дидактические функции. В виртуальной лаборатории школьники могут выполнить задания по анализу текстов, с помощью тренажеров выявить базовые знания (например, соотнести писателей и произведения, факты биографии и даты, словесные портреты и имена героев и тому подобное). ИОС позволяет использовать в дидактических целях оформленные результаты выполнения проектов, материалы ученических конференций.

Обучение литературе в предметной информационно-образовательной среде.

Обучение в ИОС связано с перераспределением потоков информации – диалог учителя с учащимися дополняет виртуальная среда, способствующая повышению их познавательной активности. Качество обучения в ИОС зависит от методического уровня ее ресурсов и мастерства учителей, моделирующих ее сообразно учебным целям. Обогащение традиционных методов и форм обучения аудиовизуальным потенциалом средств ИКТ углубляет осмысление литературных фактов и образов. Интерпретации литературных произведений на сцене, в кино, изобразительном искусстве, музыке демонстрируют «многообразие связей литературного текста и культурного контекста» [3].

Методика обработки текстовой и аудиовизуальной информации в обучении литературе располагает такими специфическими возможностями, как:

- интеграция текстовой и аудиовизуальной информации и анимационных эффектов;
- навигация визуальных объектов в пределах данного (предыдущего, последующего) экранов;
- многооконное представление мультимедийной информации (в одном «окне» – видеофильм, в другом – текст; всплывающие окна показывают информацию, скрытую в подтексте и другие);
- демонстрация событий в реальном времени (кинофрагменты, видеофильмы).

Визуализации учебного процесса способствует применение учебных мультимедийных презентаций, содержащих тексты, цветные изображения,

анимацию. Так, при передвижении иллюстраций по экрану можно расставить их в соответствии с сюжетом. Выделение цветом, шрифтом значимых слов, например, эпитетов в стихотворении, и анимационные эффекты, например, мерцание выявляют структуру и смыслообразующие элементы текста. Появление в одном экране главного текста и претекстов, содержащих скрытые цитаты, демонстрирует его интертекстуальность. Поэтому системы мультимедиа более выразительны, чем традиционный текст, и повышают уровень восприятия, понимания и интерпретации литературного материала школьником, рожденным в информационном обществе.

Приоритетной задачей становится формирование у учащихся культуры чтения в условиях ИОС, умения читать и писать гипермедийные тексты, использовать телекоммуникации. Поэтому актуальным становится обучение созданию учебных проектов вместо традиционных рефератов и докладов (базы данных о писателе, презентации или web-странички на школьном сайте). Проекты позволяют интегрировать знания и умения из разных образовательных областей. В литературном образовании проектом может стать подготовка мультимедийного сборника литературных произведений (поиск и отбор текстов, название, вступительная статья, иллюстрации, звукозаписи); альбома, посвященного произведению или писателю; экскурсии по литературным местам; школьного спектакля или поэтической композиции с использованием творческих работ учащихся (рисунки, фотографии, звукозаписи). Интерактивной поддержкой процесса обучения литературе может стать создание банка ЭУМ (конспекты уроков, презентации, дидактические материалы, катало-

ги Интернет-ресурсов, адреса форумов [7] с обсуждением методических вопросов).

Таким образом, компьютер в предметной ИОС школьного литературного образования используется для интенсификации работы с текстом, мультимедийные ЭОР усиливают учебную мотивацию и познавательную деятельность, проектная деятельность с использованием ИКТ развивает коммуникативную компетенцию. Поэтому использование предметной ИОС – обязательное условие высокого качества обучения литературе, которое позволяет реализовать следующие образовательные результаты:

- *предметные* (повышение мотивации к изучению литературы, развитие критического мышления в оценке филологических Интернет-ресурсов; умение составлять комментарии, в том числе гипертекстовые, которые выявляют интертекстуальную природу художественной литературы; умение искать, отбирать, структурировать и предъявлять словесную, изобразительную, аудио- и видеоинформацию для изучения литературы в культурном контексте);

- *метапредметные* (развитие информационной и коммуникативной компетенций; умение находить и обрабатывать растущие объемы информации и оценивать ее качество; самообучение с оптимальной для школьника скоростью и отслеживанием результатов работы);

- *личностные* (развитие интеллекта, нелинейных способов мыслительной деятельности; повышение интереса к учению в условиях интеграции знаний и умений из различных образовательных областей; умение осуществлять проектную деятельность; активизация творческого потенциала, самореализация и саморазвитие личности).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гершунский Б.С. Компьютеризация в среде образования. М.: АПК и ПРО, 1987.
2. Григорьев С.Г., Гриншкун В.В. Мультимедиа в образовании. <http://www.ido.rudn.ru/Open/multimedia>
3. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Русская словесность. Антология. М., 1998. С. 204–205.
4. Примерная основная образовательная программа образовательного учреждения. <http://standart.edu.ru/catalog.aspx?CatalogId=6400>
5. Примерные программы по учебным предметам. Литература. 5–9 классы. М.: Просвещение, 2010. С. 5–9. <http://standart.edu.ru/catalog.aspx?CatalogId=2627>
6. См. Российский образовательный портал <http://www.school.edu.ru/default.asp>, Портал информационной поддержки ЕГЭ <http://ege.edu.ru/PortalWeb/index.jsp>, Единое окно доступа к образовательным ресурсам. Литература. [http://window.edu.ru/window/catalog?p\\_rubr=2.1.10](http://window.edu.ru/window/catalog?p_rubr=2.1.10), Каталог Интернет-ресурсов для литературного образования <http://katalog.iot.ru/index.php?cat=30>, Биографии великих русских писателей и поэтов <http://writerstob.narod.ru>
7. См. Сеть творческих учителей <http://it-n.ru/>, Открытый класс <http://www.openclass.ru/> и другие.
8. См., например, образовательный контент, разработанный компанией «Кирилл и Мефодий». <http://www.km-school.ru>

9. ФГОС среднего (полного) общего образования. Проект. Представлен президиумом РАО. <http://docs.google.com/viewer?a=v&pid=explorer&chrome=true&srcid=0B71-bp7230pGZjg0MmY1ZjQtMzZiNi00MTdILWE2YTgtMzU3MjM1YjYwNDUw&hl=ru&authkey=CLyGm7IO>
10. Фундаментальное ядро содержания общего среднего образования. Проект [standart.edu.ru/attachment.aspx?id=175/](http://standart.edu.ru/attachment.aspx?id=175/)

## Summary

### THE CONTENT AND STRUCTURE OF SCHOOL LITERATURE COURSE IN THE CONTEXT OF TODAY'S INFORMATIONAL-EDUCATIONAL ENVIRONMENT

*N.V. Belyaeva*

*FGNU «Institute of contents and methods of teaching», Russian Academy of Education*

*Abstract.* The main elements of the educational system are the purpose, content, students, teachers, methods, techniques, forms and means of learning. However, nowadays in subject informational - educational environment of the school literary education those are changing their traditional semantic content. This means the nature of multimedia requires a change in the nature of thinking and mastering of non-linear thinking activity ways.

The successful use of electronic educational resources in the study of literature requires their classification and development of effective methods of their use, which is a condition for the realization of subject, meta-subject and personality results of school literary education. The article structurises and characterizes two components of a subject IES of literary education: multimedia informational referral database and conditions of online support for the educational process.

*Key words:* content and structure of school literature course, subject informational-educational environment, non-linear thinking activity ways, electronic learning resources, multimedia informational referral database of literary education, the conditions of online support for the educational process.



## СЛОВООБРАЗОВАНИЕ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ СО ЗНАЧЕНИЕМ ЛИЦА В РАЗНЫХ ТИПАХ ДРЕВНЕНОВГОРОДСКИХ ГРАМОТ XI–XIV ВВ.

Блохин А.В.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема соотношения словообразовательных возможностей имен существительных со значением лица в различных типах древненовгородских памятников письменности XI–XIV вв. **Основное внимание уделяется вопросу определения общего и частного в словообразовании данного круга слов в официально-деловых и берестяных грамотах, отражающих два вида письменно-делового языка: бытового и официального.**

*Ключевые слова:* существительные со значением лица, производное слово, суффикс, словообразовательная модель, продуктивность, письменно-деловой язык, общее и частное в словообразовании.

Существительные со значением лица в новгородских берестяных грамотах (НБГ) и официально-деловых документах (ОДГ) Великого Новгорода XI–XIV вв. содержат комплекс единых словообразовательных формантов. Это единство касается как формальной, так и семантической стороны. Производные с суффиксами -анин (-янин), -ьник (-ник), -ьц (-ец), -ин, -иц, -ьк (-к/-ок), -ын'(и), -тел'(ь), -ар'(ь), -от содержатся в обеих группах памятников. Существительные с суффиксами -ич, -ьниц (-ниц), -ун, -ост отмечены только в берестяных грамотах; с другой стороны, существительные с суффиксом -ьщик (-щик), -ик, -ан, -ык отмечены только в деловых грамотах. Однако незначительное количество некоторых производных, а иногда их единичность не могут служить фактом, доказывающим приоритетное употребление лексем с определенным суффиксом в каком-либо типе письменно-делового языка. Исключение, пожалуй, составляют пять производных с суффиксом -ич, которые засвидетельствованы только в НБГ, тогда как в ОДГ существительные с данным формантом вовсе отсутствуют. Аналогично два производных с суффиксом -ик в деловых грамотах не нашли себе «собратьев» по форманту в берестяных грамотах, что объясняется скорее всего их церковно-книжной маркированностью (священникъ, мученикъ). Значительно уступают в количественном отношении производные с суффиксом -ьк (-к/-ок) в официально-деловых грамотах производным с тем же суффиксом в берестяных грамотах (2:7).

Существительные с суффиксом -анин (-янин), отмеченные в обоих типах памятников примерно

в равной пропорции (НБГ-22, ОДГ-18), обозначают лиц мужского пола по национальной, территориальной или социальной принадлежности. Преимущественное значение суффикса – указание на лицо мужского пола по национально-территориальной принадлежности, и лишь два производных (крестьянинъ, дворянинъ) имеют значение лица по социальной принадлежности. Подавляющее большинство слов употребляются в форме множественного числа, то есть без элемента -ин, который, как известно, присоединялся в формах единственного числа как показатель единичности. Следовательно, можно сделать вывод, что в древний период существовал особый словообразовательный формант – суффикс -ан, имевший значение совокупного множества, то есть собирательности, а для указания на единичного представителя такого множества использовался суффикс -ин с традиционным для него сингулятивным значением, который и прикреплялся к основе собирательного существительного. Все производные с суффиксом -ан (-анин/-янин) обеих групп анализируемых памятников являются отыменными.

В группах производных с суффиксом -ьник (-ник) также наблюдается количественный паритет (НБГ-17, ОДГ-16), но при этом всего три слова (посадникъ, половникъ, складникъ) отмечены в обоих типах памятников.

Несмотря на то что лексическая общность производных ограничивается всего тремя примерами, словообразовательное единство последовательно прослеживается в обеих группах существительных. Это выражается: 1) в едином

словообразовательном значении – «лицо, названное по отношению к тому, что обозначает мотивирующее»; 2) в единообразии производящих, которыми являются существительные, прилагательные, счетные слова и глаголы; 3) в единой функционально-семантической закреплённости производных, то есть они служат для наименования лиц по роду деятельности и применяются как термины в профессионально-деловой сфере: юридическо-правовой, торгово-ремесленной, государственной-административной.

Различие касается иногда морфемного состава отыменных производных: два существительных с суффиксом -ьник (-ник) в новгородских берестяных грамотах имеют мотивирующую основу, членимую на корень и суффикс (лисичник – лис-иц-а, шапочник – шап-ък-а), тогда как отыменные производные в деловых грамотах образованы приставочно-суффиксальным способом (на-мест-ник) или имеют мотивирующую основу, содержащую приставку (порука – поруч-ник, розбой – розбой-ник) или приставку и суффикс (пошл-ин-а – пошлин-ник).

Однако отглагольные производные с суффиксом -ьник (-ник) едины в том плане, что их мотивирующие – это приставочные переходные глаголы совершенного вида («закладник, складник, заводник» в ОДГ и «пособник, посадник, сукладник» в НБГ).

Среди продуктивных словообразовательных моделей находится модель с суффиксом -ьц (-ец), но количество производных с этим формантом в ОДГ несколько превышает количество производных в НБГ (18:13), что не выводит производные с суффиксом -ьц (-ец) НБГ за пределы продуктивных способов, а лишь отодвигает на третью позицию, после суффиксов -анин/-янин и -ьник. В ОДГ количество производных с суффиксом -ьц (-ец) равно количеству производных с суффиксом -анин/-янин, и это здесь самые продуктивные модели. Общее производных с суффиксом -ьц (-ец) в том, что они обозначают лиц мужского пола по национально-территориальной, профессиональной, социальной и родственной принадлежности. Частное касается более широкой и представительной группы производных, обозначающих лиц по социальной принадлежности в ОДГ. Дело в том, что среди производных суффиксом -ьц (-ец) для наименования представителей социальной сферы в ОДГ термины юридическо-правовой (истец, рядец, душегубец) и товарно-денежной (купец, продавец) области, чего вовсе не наблюдается в НБГ. Очевидно, такое состояние обусловлено специфичностью

тематики официально-деловых документов, включающих в свой состав определенного круга лексику. С другой стороны, в НБГ содержатся производные, обозначающие лиц по роду деятельности (ловец, борец, кузнец), что составляет некую семантико-функциональную оппозицию существительным с суффиксом -ьц (-ец) в ОДГ, где зафиксированы производные, обозначающие лиц по роду деятельности только в торгово-денежной сфере (продавец, купец). Характер производящих баз для существительных с суффиксом -ьц (-ец) в НБГ и ОДГ тождествен как по структурно-морфологическому, так и по семантическому критерию: производные образуются в обеих группах памятников и от существительных (топонимов, суффиксальных, сложных, сложно-суффиксальных), и от глаголов (непереходных, несовершенного вида), и от прилагательных (в НБГ – только от качественных, а в ОДГ и от качественных, и от отглагольных – «пришлец, зашлец»). В обеих группах имеются производные, являющиеся семантическими церковнославянизмами (чернец, старец, младенец в ОДГ, чернец, творец в НБГ). Немаловажной особенностью следует считать, что в ОДГ есть производное, образованное сложением с суффиксацией (душегубец), чего не наблюдается в НБГ, – это может свидетельствовать о проникновении книжных моделей в большей степени в письменно-деловой язык, чем в язык разговорный. Определение лексического значения одного производного порою зависит от того, как складываются отношения между мотивированным и мотивирующим в другой группе памятников. Так, оказывается, что «сыновец» в ОДГ и «brateц» в НБГ обладают одним словообразовательным значением, и оно отнюдь не сводится к модификационному уменьшительно-ласкательному: оба производных с суффиксом -ьц (-ец) обозначают отдаленную или опосредованную степень родства. «Сыновец» – это сын брата или сестры, то есть племянник, а «brateц», по словообразовательной аналогии, которую подтверждает контекст, – это, возможно, не родной брат, а двоюродный или троюродный. Наличие одновременно двух значений (модификационного и конкретно-личного) для словообразовательной системы и для языкового сознания носителей языка проблематично, поскольку приводит к смешению, неразграничению значений и непониманию высказываемой мысли.

Существительные с суффиксом -ин, составляющие равное количество в НБГ и ОДГ (5:5), обозначают в обеих группах единичного представителя мужского пола по национальной, социальной

или родственной принадлежности. Сингулятивное значение суффикса -ин, присоединявшегося к основам собирательных существительных или существительных во множественном числе, указывающих на совокупное целое, не подтверждается, пожалуй, в одном производном – «детина» («слуга») в НБГ. Для его логичного включения в группу производных с суффиксом -ин пришлось бы допустить наличие в древненовгородском диалекте собирательного существительного «детья» («слуги»), что не подтверждается в памятниках. К тому же индивидуальная оформленность производного «детина» как существительного мужского рода склонения на *ā* (тогда как все остальные – это слова склонения на *ō*) подчеркивает единичность словообразовательного значения, противоречащего всей группе производных с суффиксом -ин, то есть в НБГ представлено частное значение словообразовательного форманта, чего нет в ОДГ, соблюдающих традиционные реализации языковых явлений.

Иное соотношение в пользу берестяных грамот по сравнению с деловыми документами наблюдается у производных с суффиксом -ък (-ок/к) (7:2). Уместно отметить, что засвидетельствованные в ОДГ и НБГ существительные с суффиксом -ък (-ок/к) обозначают лиц мужского и женского пола по родственным или, реже, по социальным отношениям. Два слова «девъка» и «пасынокъ» оказываются общеупотребительными в обоих типах памятников – это сближает производные с суффиксом -ък (-ок/к), к тому же словообразовательное значение суффикса в лексемах тождественно.

Однако количественное преобладание производных в НБГ по сравнению с ОДГ свидетельствует о том, что словообразовательная модель посредством суффикса -ък (-ок/к) более свойственна живому разговорному языку, чем языку письменно-деловому, который, очевидно, крайне осторожно и максимально целесообразно использовал производные с суффиксом -ък (-ок/к), отбирая только те из них, которые укрепились как общепринятые термины.

Ощущаемое носителями языка исконное модификационное значение суффикса -к (-ок/к) не позволяло употреблять производные с данным формантом там, где в качестве основных принципов господствует точность, ясность и однозначность, лишенная дополнительной эмоционально-субъективной оценочности.

Напрочь отсутствуют в ОДГ производные с суффиксом -ич, тогда как в НБГ их засвидетельствовано четыре. Если принять во внимание, что

суффикс -ич возник как самостоятельно выделившийся словообразовательный формант на базе притяжательных прилагательных, то письменно-деловой язык во избежание морфолого-грамматической омонимии, понятно, не стремился к активному употреблению таких производных. Возможно, этим объясняется преобладание в письменно-деловом языке Великого Новгорода существительных с надежным, «проверенным» суффиксом -ьц (-ец), которые восполняли те свободные позиции, что могли бы занять существительные с суффиксом -ич, очевидно считавшиеся диалектно ограниченным явлением. Наддиалектный характер, по нашему предположению, имеют и те малопродуктивные или даже единичные словообразовательные модели, которые засвидетельствованы исключительно в деловых грамотах. К таковым относятся производные с суффиксами -ьщик (-щик) (2), -ик (2), -ан (1), -ык (1). С другой стороны, аналогично: отмеченные только в берестяных грамотах производные с суффиксами -ьниц (-ниц) (1), -ун (1), -ост (1) предположительно могут быть расценены как диалектно ограниченные и узкофункциональные элементы, не свойственные письменно-деловому языку. На наш взгляд, такое предположение ошибочно и однобоко. Во-первых, производные единичны и не могут в количественном отношении служить в этом случае доказательством. Во-вторых, семантика слов такова, что они обозначают, по сути, термины социально-правовых отношений (испововница, староста) и вполне могли бы быть употреблены в деловых грамотах, кроме, пожалуй, «ведунъ», которое, возможно, является именем собственным. В-третьих, деловые грамоты внутреннего регулирования Великого Новгорода и некоторая часть берестяных грамот (расписки, списки должников, перечни имущества и д.т.) настолько близки между собой, что можно даже говорить о существовании особого подтипа письменно-делового языка, который можно назвать утилитарно-деловым. Этот утилитарно-деловой подтип в противовес официально-государственному обслуживал те сферы деловой жизни, которые не требовали фактической сохранности на долгое время. Утилитарно-деловое письмо было лишено социальных ограничений, так как им могли пользоваться люди всех социальных слоев, тогда как пергаментные официально-деловые грамоты (признак особой значимости и важности) предназначались для людей высших сословий древнерусского общества. Срок хранения, адресат–адресант, масштабность описываемых явлений и фактическая ценность – те критерии, которые разграничивали два подтипа (утилитарно-деловой и официаль-

## СЛОВООБРАЗОВАНИЕ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ СО ЗНАЧЕНИЕМ ЛИЦА В РАЗНЫХ ТИПАХ ДРЕВНЕНОВГОРОДСКИХ ГРАМОТ XI–XIV ВВ.

но-государственный) письменно-делового языка. Безусловно, утилитарно-деловой подтип был близок живому разговорному языку, но не являлся точной его фиксацией, поскольку требовал некоторой упорядоченности языковых элементов; официально-государственный подтип содержал больше книжно-письменных элементов, но основу его составляла государственно-дипломатическая организация речи, выработанная многовековой общественно-речевой, в том числе межгосударственной практикой. Включение или невключение в состав официально-государственного делового языка тех или иных словообразовательных элементов зависело от степени распространенности и освоенности форманта, его продуктивности, а также потенциальной межпереводимости слова с данным формантом.

Поэтому не случайно, что в НБГ и ОДГ содержится почти равное количественное соотношение производных как с высокопродуктивными, так и со среднепродуктивными и малопродуктивными суффиксами. Расхождения в употреблении в большинстве случаев обусловлены использованием в том или ином подтипе письменно-делового языка, а не семантико-функциональной маркированностью словообразовательного форманта.

Все это говорит о том, что словообразование имен существительных со значением лица в НБГ и ОДГ больше общего, чем частного. Общее – это единство национально-территориального языка и единство письменно-делового общения, а частное касается социально-функциональной дифференциации письменно-деловой речи, ее многожанровости и разнотипности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Грамоты Великого Новгорода и Пскова. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. – 408с.
2. Зализняк А.А. Древненовгородский диалект. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 720 с.

### Summary

## WORD FORMATION OF NOUNS MEANING PERSON IN DIFFERENT TYPES OF ANCIENT NOVGOROD LETTERS IN XI – XIV CENTURIES

*A. V. Blokhin*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* This article is devoted to the problem of word-building variety of noun with the meaning of person in different types of Old Novgorod's writing monument of XI-XIV centuries. The main attention pays to the question of definition of common and special in word-building of this group of words in official and writings on birch bark which reflects two types of official language: everyday language and official language.

*Key words:* noun with the meaning of person, derivative, suffix, word-building model, productiveness, official language, common and special in word-building.

## СОСТОЯНИЕ СИСТЕМЫ СКЛОНЕНИЯ ИМЕНИ ЧИСЛИТЕЛЬНОГО В РУССКОМ ЯЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

*Введенский В.В., Старых Л.В.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье анализируются причины высокой динамичности процессов формирования лексико-грамматической категории имени числительного, отраженные в первой русской рукописной газете – «Вести-Куранты 1600-1650 гг.»

*Ключевые слова:* морфологическая система, старорусский язык, имя числительное, рукописный памятник, язык переводов, письменная традиция, живая речь, кодификация языка.

**М**орфологическая система русского языка предполагает определенный путь развития её категорий, довольно приблизительно поддающийся восстановлению по тем данным, которые можно извлечь из показаний живых славянских языков вообще и их памятников в частности. Особый интерес, на наш взгляд, представляют исследования, посвященные проблеме эволюции склонения категорий имени, в частности, имени числительного в русском языке первой половины XVII века.

XVII век – период становления русского централизованного государства со всеми особенностями его внутренней и внешней жизни и одновременно начальный этап формирования национального языка, нашедший своё отражение в памятниках письменности.

Объектом исследования нашей работы являются старорусские рукописные памятники первой половины XVII века, получившие название «Вести-куранты», более 300 лет находившиеся в архивах. «Вести-Куранты» впервые увидели свет в 1972 году, что сделало их доступными широкому кругу лингвистов. Последний, 6 том (ч. I, II) вышел в двух книгах под редакцией А.М. Молдавана и Ингрид Майер в 2008 г. Таким образом, Вести-Куранты охватывают события «о европейских поведениях» с 1600 по 1670 гг.

Изданные памятники являются в большинстве своем переводами, но среди них есть и оригинальные сочинения, (например, отписка Н.Д. Вельяминова и М. Сомова из Архангельска царю Михаилу Федоровичу и некоторые другие).

Те или иные сведения поступали в Москву разными путями: их извлекали из отписок воевод, получали от торговых людей, прибывавших в Россию из разных стран, а также от зарубежно-

го православного духовенства. Наиболее разностороннюю и профессионально отобранную информацию содержали отчеты («статейные списки») побывавших за границей русских послов, а также иностранные газеты, получение которых в Посольском приказе с 1681 года стало регулярным.

Круг событий, о которых писали «Вести-Куранты», был достаточно разнообразен. Так, самое большое место отводилось сообщениям о военных действиях, о битвах, походах, ратных приготовлениях, народных волнениях, политических событиях. Кроме того, публиковались сообщения о необычных явлениях природы, пророчествах, чудесах и тому подобное. Составители «Курантов» иногда касались событий, происшедших и в русской земле.

Переводы полученных известий производились в разных городах. Иногда уже в готовом виде их присылали из Пскова, Новгорода, Риги и других мест. Имена переводчиков, участвовавших в подготовке текстов, указывались очень редко, однако в Посольском приказе были особые люди, которые приводили в порядок всю поступающую информацию, корректировали её, составляли столбцы, удобные для чтения, – это так называемые дьяки-курантельщики.

В Приложениях изданных «Вестей» помещены черновые материалы. Приказная текстовая помета «черный» свидетельствует о том, что такие листы переписывались. Беловые листы, которые предназначались для чтения царю и его окружению, подвергались внимательному просмотру. Уточнялось содержание, вносились стилистические и орфографические поправки.

Время создания текстов «Вестей» – тот период, когда языковая ситуация Московского госу-

дарства представляла собой двуязычие. По мнению Г. Лудольфа, первого исследователя, заметившего ситуацию двуязычия в Москве, для того чтобы жить в Московии, необходимо знать два языка, ибо московиты говорят по-русски, а пишут по-славянски. С одной стороны, сказывалось второе южно-славянское влияние на официальную форму литературно-письменного языка и проходившее одновременно с ним усиление народно-разговорных элементов в развивающемся языке деловой письменности; с другой стороны, сказывался различный темп развития отдельных типов литературно-письменного языка. Официальная его разновидность, книжно-славянская, искусственно сдерживалась в своем развитии, продолжая хранить устаревшие формы и слова. А язык деловой письменности, стоявший ближе к разговорной речи, быстрее и последовательнее отражал все фонетические и грамматические изменения. Именно язык деловой письменности, восходящий к старейшим образцам нашей актовой письменности, и представляют собой переводы «Вестей».

Характеризуя язык памятника, необходимо отметить следующие особенности: во-первых, предназначение «Вестей-Курантов». Так как переводы составлялись для царя и его окружения, к языку предъявлялись довольно значительные требования. Во-вторых, жанр языка, который выходит за рамки таких понятий, как «деловая письменность» или «частная переписка». Язык «Вестей-курантов» - это зарождающийся язык дипломатии и публицистики. Таким образом, становление русской периодики, происходившее под воздействием иностранных оригиналов, в известной степени определило и развитие публицистических жанров в России. В-третьих, степень нормированности языка «Вестей». Следует отметить, что хотя языковая норма и не была еще сформирована в XVII веке, однако она уже осознавалась говорящими и пишущими. Язык «Вестей» складывался не без воздействия на него литературного влияния, поскольку переводчики Посольского приказа сами были причастны к литературной работе. Занимаясь переводом иностранных оригиналов на «простой» русский язык, они не могли не учитывать норму книжного, церковно-славянского языка.

В целом анализ лексико-грамматической категории числительных в текстах «Вестей» показывает, что в первой половине XVII в. многие синтаксические и морфологические особенности этой части речи еще не сложились, но продвижение в этом направлении шло достаточно интенсивно.

Так, слова *два, три, четыре* в им.-вин. могут сочетаться как с формой род.ед. существительного, управляя им, так и с формами им.-вин.мн., согласуясь с существительным. Таким образом, эти слова, по данным наших текстов, занимают промежуточное положение между числительными и счетными прилагательными.

Слова *пять-десять*, а также *сложные счетные слова, обозначающие числа второго десятка*, целые десятки и сотни, напротив, в косвенных падежах не только согласуются с существительными, но иногда и управляют ими, обнаруживая тем самым сохраняющуюся связь со счетными существительными, каковыми они являются генетически.

Все группы счетных слов выявляют в текстах «Вестей» неустойчивость парадигм, избыточные варианты. В парадигмах прослеживается характерная для числительных тенденция к обобщению форм всех косвенных падежей за счет утраты особой формы творительного, а также, хотя и в меньшей мере, тенденция к полной утрате склонения, наблюдаемая и в современном русском языке.

Для сложных числительных характерна, кроме того, большая самостоятельность образующих их частей, что проявлялось в склонении обеих частей (род. *пятинатцати*) или, напротив, в отсутствии изменения второй части (род. *пятидесят*).

Слова *сорок, девяносто, сто* еще не приобрели характерных для современного русского языка парадигм с различием двух форм. Слово *сорок* обнаруживает отчетливую связь с омонимичным существительным.

Слово *тысяча* в текстах «Вестей» сохраняет род и изменяется по числам. Неустойчивая, избыточная вариантами парадигма этого слова отражает его промежуточное положение между числительными и существительными.

Тексты «Вестей» содержат формы *счетного слова миллион*, которое считалось до издания этого памятника заимствованием Петровской эпохи. *Составные числительные*, наблюдаемые в «Вестях», как правило, образованы простым повторением, что является собственно русской особенностью.

Относительная самостоятельность частей таких числительных проявляется в повторении предлога перед каждой частью в предложных конструкциях.

Способы обозначения *приблизительного количества*, отмеченные в «Вестях», полностью соответствуют имеющимся в современном русском языке.

Более подробно рассмотрим *неопределенно-количественные, собирательные и дробные* счетные слова. В целом тексты памятника не выявили примечательных особенностей. Отметим лишь, что формы косвенных падежей слова *оба* имеют, как и в современном русском языке, варианты *обоих, обьих* и тому подобное, но разграничения этих вариантов в текстах «Вестей» никак не связано с родом определяемых слов. Следовательно, и в этом случае родовая дифференциация, характерная для современного русского языка, является искусственной.

Так, неопределенно-количественные числительные в текстах «Вестей» представлены лексемами *много, немного, ньсколко*. В форме им.-вин. эти числительные управляют существительными, стоящими в форме родительного падежа:

*Много добычи взяли* [I, 27, 137] \*; *много люду у нас будет* [I, 6, 61]; *они много цесаревых ратных людей побили* [I, 16, 84]; *много бед учинилос* [I, 23, 123]; *много дворов и животных* [I, 23, 123]; *на много тысяч золотых* [I, 4, 39]; *много смуты учинитца* [I, 23, 126]; и тому подобное.

*Несколько караблеи с хльбом пришло* [I, 12, 75]; *за несколько дни* [I, 5, 47]; *ани имьли несколько сот льт* [П, 2, 215]; *несколько тысяч побил* [I, 16, 84]; *несколько региментов стоят в Вязьме* [I, 26, 154] и другие.

Имеется ряд случаев употребления церковно-славянского варианта *ньсколко*: *Ньсколко тысяч члвкъ* [I, 3, 221]; *оставил ньсколко сот людеи* [I, 1, 23] (см. также формы косвенных падежей).

В косвенных падежах рассматриваемые слова согласуются с существительными и имеют окончания, подобные окончаниям множественного числа прилагательных:

*со многих дорог согнали* [I, 5, 43]; *немногих людеи побили* [I, 43, 203]; *ньсколких хотят приставов дат* [П, 9, 36]; *в ньсколких мьстах* [П, 6, 21]; *на ньсколких судах* [I, 23, 119]; *не в колких днях* [I, 7, 68] – в этом примере обращает на себя внимание позиция предлога, подобная той, какую в современном русском языке мы наблюдаем, например, в местоимении *никакой*:

*быть готовым ньсколким региментам* [I, 38, 177]; *с ньсколкими тельгами* [П, 81, 186]; *с ньсколкими полками* [П, 12, 49]; *с ньсколкими тысячечи* [I, 30, 143]; *со многими людми* [I, 23, 126]; *со многими оружейными карабли* [I, 21, 98]; *и недруги со многими сотнеми* [I, 1, 36] и тому подобное.

Иногда под влиянием форм косвенных падежей у рассматриваемых слов появляется форма именительного, согласуемая с существительными

и образованная по модели им. мн. прилагательных: *его многие люди побрали у наших людей Н лошадеи* [I, 43, 203]; *ньсколко время* [I, 21, 98].

Собирательные числительные в текстах памятника представлены лексемами *двое, трое* с суффиксом собирательности <-ој->, *четверо, пятеро, шестеро, семеро* (только в косвенных падежах), *десятеро* с суффиксом собирательности –*ер*-. Собирательное числительное *оба* будет рассмотрено особо.

Первые две лексемы из названных числительных имеют в текстах «Вестей» варианты *двое-двои* (второй вариант встречается чаще), *трое-трои*. Эта вариантность отмечается еще в Грамматике А.А. Барсова (см. указ. соч., с.511).

*Двое от соемных людеи сюды приьхали* [II, 8, 34]; *присланы двои печатные тетради* [III, 10, 44]; *и билися де они двое судки* [III, 18, 65]; *Шкотскому воиску в двои судки освобожденным быт* [I, 43, 203]; *трое*

-----  
\*Соответственно: том, текст, лист памятника.

*человек на королеву сторону переьхали* [П, 7, 26]; *приьхали трое сенаторских детей* [П, 30, 76]; *шафрану есть трои стати* [П, 10, 38].

Примеры с формами им.-вин. других числительных: *На четверо росечь* [I, 17, 87]; *а было их пятеро именами* [I, 6, 51]; *а перед каретов было шестеро лошадеи* [III, 35, 102]; *взял шестеро лошадеи добрых* [I, 17, 87]; *я в том прав хотя б болши того в десятеро и я б тово на себя не взял* [III, 25, 95].

Из примеров видно, что некоторые собирательные числительные в сочетании с предлогами выступают в наречном значении.

Формы косвенных падежей рассматриваемых числительных малочастотны в текстах, но зафиксированные позволяют предположить, что склонение их, как и в современном русском языке, было аналогично склонению прилагательных во мн. числе: *Пришли двоих своих детеи сюды* [III, 6, 19]; *и сыскали пятерых много знающих солдат* [I, 23, 119]; *и осмерых иных приказных людеи* [I, 23, 118].

Собирательное числительное *оба* в текстах «Вестей» имеет две формы: им.-вин.- *оба* употребляется при существительных мужского и среднего рода, *обе* – женского: *оба города* [IV, 4, 71]; *ть оба Ероха и Рада Трансьсконскии отьхали* [I, 1, 23]; *оба воска стоят* [III, 18, 65]; *на обе стороны* [III, 17, 58]; *обе стороны к тому изволны* [III,

## СОСТОЯНИЕ СИСТЕМЫ СКЛОНЕНИЯ ИМЕНИ ЧИСЛИТЕЛЬНОГО В РУССКОМ ЯЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

19, 71]; обе дочери болны были [III, 10, 40]; на обе стороны [П, 12, 45].

Эти варианты являются исконными для рассматриваемого слова, хотя разграничение их зависимости от рода управляемого существительного первоначально было несколько иным: форма им.-вин. двойств. *оба* относится к мужскому роду, *обь* – к женскому и среднему.

В косвенных падежах тексты «Вестей» фиксируют два ряда форм с разными основами: *обои* и *обьи*-. Основная *обои*- является результатом обобщения в косвенных падежах исконной основы формы род.-мест.двойств. *обою*-. А основа *обьи*- могла появиться под влиянием старых форм им.-вин.двойств. женского рода *обь* и дат. твор. двойств. *обьма*-.

Разграничение слов в зависимости от рода определяемого существительного, которое наблюдается в современном русском языке, в текстах «Вестей» отсутствует.

Система флексий слова *оба*, как она представлена в наших текстах, сложилась под влиянием парадигмы множественного числа прилагательных. Некоторые особенности склонения прокомментированы ниже:

### род.предл.

*с обоих сторон* [IV, 20, 105]; [Ш, 19, 71]; *меж обоих корун* [III, 8, 23]; *обоих домов* [III, 53, 150]; *в обоих королеи* [I, 8, 96]; *обьих домов* [IV, 4, 70]; *обьих воискъ* [III, 11, 47]; [Ш, 19, 71]; *промеж обьих воисковъ* [III, 17, 160]; в обьих морях [I, 6, 64]; *в обьих гдрствах* [III, 8, 34]; *обьих парламентских палатах* [III, 17, 160]; *в обьих ночах* [III, 49, 138]. Как видим, форма *обьих* в текстах памятника преобладает.

Тексты «Вестей» содержат несколько случаев употребления формы род.- предл. *обь*: *с обьх сторон* [П, 1, 214]; [Ш, 58, 167]; *полскои хочет идти на нас на обьх именуючи на Рус и на Свью* [I, 2, 27], которая может быть истолкована как стяженная.

### дат.

*обоим дамамъ* [III, 53, 150]; *обьим воискои идти в прусскую землю* [П, 8, 34]; *тьм обьимъ князям* [III, 7, 237]; *обьим домам* [III, 7, 231];

### твор.

*меж обоими коруны* [III, 8, 28]; *обьми руками* [III, 49, 138]; *меж обьими воисками* [III, 55, 154].

Кроме этих примеров в «Вестях» найдена словоформа *меж обьими карунами* [П, 63, 136], а также отмечено много случаев употребления словоформ, которые мы рассматриваем как стяженные: *обьми парламентовыми полатами* [III, 57, 159]; *обьми руками* [III, 49, 139]; *обьми ногами* [III,

49, 141]; *меж обьми великами гсдри* [IV, 2, 221].

Имеются два примера: *обьмя пятами* [III, 49, 39]; *перед обьма королевами* [IV, 4, 69], где перед нами исконная форма дат.-твор. двойственного, что подкрепляется формой тв. двойств. *пятама*-.

Основы *обои*- и *обьи*-, представленные в косвенных падежах, могут проникать и в формы им.-вин. числительного *оба*: *приьхали обои великие кнзи* [11, 23, 120]; *вьсти из Чехскои земли про обои воиска чает* [III, 19, 69]; *по обеи стороны много людеи пало* [I, 23, 119].

Кодификаторы XVIII века дают такие формы числительного *оба*, *обь*-. Так, у М.В. Ломоносова его парадигма близка к современной:

Им.п. оба и обь

Род.п. обоихъ или обьихъ

Дат.п. обоимъ или обьмъ

Вин.п. обоихъ или обьими

Тв.п. обоими или обьими

Пр.п. обоихъ или обьихъ (Российская грамматика, указ. соч., с.478).

В примечаниях к парадигме *оба* указано, что в немецком переводе Грамматики расставлены ударения: *оба*, *обоихъ*, *обоимъ*, *обоихъ*, *обоими*, *обоихъ* (там же, с.880., примеч.246).

Сложнее парадигма в Грамматике А.А. Барсова:

П/Ч	Единственное			Множественное		
	муж.	сред.	ж; Рен.	муж.	сред.	жен.
Род.						
И.п.	обой (не употр.)	обое	обоя	обои и оба		Обоя(не употр.)
Р.п.	обоего		обоея обоей	обоихъ		обьихъ
Д.п.	обоему		обоейобоимъ			обьимъ
В.п.	обоего, обое		обою	обоихъ, оба, обои		обьихъ, обь
Зв.	как И.п.					
Т.п.	обоимъ		обою	обоими		обьими
П.п.	о обоемъ		о обоеи	о обоихъ		о обьихъ

По-видимому, А.А. Барсов берет за основу парадигму Грамматики Мелетия Смотрицкого, у которого формы мужского, женского и среднего рода склоняются в единственном, двойственном (*оба*, *обою*, *обома* для мужск. и среднего рода, *обь*, *обью*, *обьма* – для женского рода) и множественного числа (*обои*- им. мужск.р., *обо* им.жен. и ср.р.)см. указ. соч., Ю лист 1 тетради К. Кстати, следование падежей у А.А. Барсова такое же, как



у М. Смотрицкого: звательный следует за винительным.

Дробные числительные. Этот разряд счетных слов слабо представлен в текстах «Вестей». Прежде всего отметим слова *полтора*, *полтретья*, *полтораства*, объединенные общим принципом наименования количества. Слово *полтора* обнаруживает в им.-вин. зависимость от рода управляемого существительного: с существительным женского рода употребляется форма *полторы*: *в полтора мсца времени* [П, 7, 31]; [П, 4, 228]; *отселе полторы мили* [I, 34, 164]; *только полтары мили* [П, 8, 33] – здесь не совсем ясна мотивация формы *полтары*.

Форма *полтретья* встречается в тексте в форме *полтрети* в сочетании с существительными женского рода: *и сорок учинили полтретья мсца* [I, 6, 58]; *члвкъ с полтрети тысячи* [I, 41, 192] – обычно при предлоге с обозначением приблизительного количества в текстах «Вестей» употребляется форма винительного падежа.

Слово *полтораства* зафиксировано только с существительными мужского рода: *всего члвкъ с полтораства побито* [I, 34, 165]; *велит готовит полтораства воинских кораблеи* [I, 12, 75].

Показательна форма среднего рода причастия в первом примере: такой способ согласования характерен для числительных.

Форма косвенных падежей отлична только от слова *полтора*, но их недостаточно, чтобы судить о характере сочетаемости этого слова с суще-

ствительными. Найдены только сочетания *по полтора рубли* [III, 24, 86]; *по полутора рубли* [III, 24, 88], где форма дательного падежа числительного употреблена с предлогом *по* в дистрибутивном значении.

Анализируемые тексты содержат также названия дробных величин, таких как *треть*, *четверть-четы*, *четвертинка*: *тх денег трет хотят наперед а двь трети на учиненные сроки* [II, 63, 197]; *другая треть* [IV, 20, 103]; *последняя треть* (там же); *жена из Страсфурту с четверть года скорбь имела* [III, 49, 137]; *отступил с четверть мили* [I, 35, 168]; *четверть часа* [I, 23, 120]; *за двь четверти года* [I, 26, 134]; *с четвертью* [III, 1, 16]; *на два года с четю* [III, 24, 86]; *покупают хльба четвертину* [I, 1, 22].

Приведенные примеры показывают, что рассматриваемые счетные слова ведут себя как существительные: особенно показательны случаи, где слово *треть* имеет согласованные определения, указывающие на женский род и единственное число определяемого слова.

Таким образом становится очевидно, что системе склонения имен числительных, наблюдаемой в «Вестях-Курантах», характерна высокая динамичность, объясняемая открытостью языка переводов явлениям живой московской речи в условиях отсутствия кодификации, однако это явление отчасти сдерживается письменной традицией, сложившейся в результате выучки и приказной деятельности писцов-переводчиков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсов А.А. Российская грамматика. Изд. Московского университета 1981.
2. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. Учпедгиз. М., 1959.
3. Вести-Куранты 1600-1639 гг. Издание подготовили Н.И. Тарабасова, В.Г. Демьянов, А.И. Сумкина. Под ред. С.И. Коткова. Изд. «Наука». М., 1972. (В.-К. I).
4. Вести-Куранты 1645-1646 гг. Издание подготовили Н.И. Тарабасова, В.Г. Демьянов. Под ред. С.И. Коткова. Изд. «Наука». М., 1980. (В.-К. II).
5. Вести-Куранты 1642-1644 гг. Издание подготовили Н.И. Тарабасова, В.Г. Демьянов, А.И. Сумкина. Под ред. С.И. Коткова. Изд. «Наука». М., 1976. (В.-К. III).
6. Вести-Куранты 1648-1650 гг. Издание подготовили В.Г. Демьянов, Р.В. Бахтурина. Под ред. С.И. Коткова. Изд. «Наука». М., 1983. (В.-К. IV).
7. Виноградов В.В. Очерки по истории русского языка XVII-XIX вв. Изд. второе, переработанное и дополненное. Учпедгиз. М., 1938.
8. Горшкова К.В., Хабургаев Г.А. Историческая грамматика русского языка. Издательство «Высшая школа». М., 1981.
9. Дровникова Л.Н. История числительных два, три, четыре в русском языке. Сб. «Вопросы истории русского языка» Под. ред. Кузнецова П.С., М., МГУ, 1959, сс. 183-208.
10. Иванов В.В. Из заметок о праславянских и индоевропейских числительных – Русистика. Славистика. Индоевропеистика. Сборник к 60-летию А.А. Зализняка. М., 1996, сс. 704-727.
11. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Том VII. Труды по филологии. 1739-1758 гг. Изд. АН СССР М.-Л., 1952.
12. Супрун А.Е. Славянские числительные. Изд. БГУ. Минск, 1969.

## ■ СОСТОЯНИЕ СИСТЕМЫ СКЛОНЕНИЯ ИМЕНИ ЧИСЛИТЕЛЬНОГО В РУССКОМ ЯЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

13. Хабургаев Г.А. Очерки по исторической морфологии русского языка. Имена. Изд. Московского университета, 1990.
14. Черных П.Я. Историческая грамматика русского языка. Издание второе. Учпедгиз. М, 1954.
15. Шахматов А.А. Историческая морфология русского языка Учпедгиз. М. 1957.

### *Summary*

## THE SYSTEM OF DECLENSION NUMERAL IN THE FIRST HALF OF XVII CENTURY IN RUSSIAN LANGUAGE

*V.V. Vvedensky, L.V. Staryh*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The reasons for the high dynamic processes of formation the category of numeral is analyses in this article. The materials for scientific research were chosen from the first Russian hand-written newspaper "Vesty- Kuranty".

*Key words:* morphological system, numeral, hand-written monument, written tradition, language codification.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПОВЕСТИ Л.Ф. ЗУРОВА «ИВАН-ДА-МАРЬЯ»

*Громова А.В.*

ГБОУ ВПО города Москвы «Московский городской педагогический университет»

*Аннотация.* В статье рассматривается специфика художественного времени и пространства в повести Л.Ф. Зурова «Иван-да-марья». В произведении наряду с реальными топонимами присутствуют мифологические локусы, а линейное историческое время сочетается с мифологическими представлениями, связанными с народной календарной обрядностью.

*Ключевые слова:* Л.Ф. Зуров; «Иван-да-марья»; художественное время; художественное пространство; мифопоэтика.

Творчество писателя русского зарубежья Л.Ф. Зурова постепенно возвращается к читателю и вызывает все больший интерес. После переиздания ряда его произведений («Отчина», «Кадет» и другие) была введена в оборот незавершенная повесть «Иван-да-Марья», реконструированная проф. И.З. Белобровцевой на основе рукописей, хранящихся в Русском Архиве Лидса (Великобритания). Несмотря на отсутствие законченного варианта, повесть представляется концептуально и художественно целостной и уже становилась объектом литературоведческого анализа [7; 15].

В этом произведении свойственное Зурову стремление к достоверному изображению событий сочетается с художественным обобщением, включающим не только типизацию, но и мифологизацию. Данные тенденции прослеживаются как в сюжетном построении повести, так и в способах создания художественного времени и пространства.

В основу сюжета положена реальная история офицера Владимира Свидзинского, погибшего на фронте в феврале 1915 года, и его супруги – сестры милосердия, «энергично работавшей на передовых позициях и трагически почившей у гроба мужа-героя по пути следования тела из Галиции на родину, в Псков» [12]. В. Свидзинский был братом ветеринарного врача из г. Печоры Георгия Свидзинского, с которым Зуров общался в 1930-е годы и от которого мог услышать эту историю (сообщено проф. Г.В. Векшиным). Однако произведение Зурова не является документальным, и реальные факты лишь послужили основой для художественного произведения, в котором образы персонажей обобщены, типизированы и возведены до символического уровня, воплотив луч-

шие черты национального характера. Прототипом главной героини стала Кира Борисовна Иртель-Брендорф, с которой Зуров был дружен в 1930-е годы [2: с. 59–60], а рассказчик, 14-летний Федор Косицкий (младший брат главного героя), – персонаж во многом автобиографический.

В отношении художественного времени и пространства в повести действует сходная тенденция: фактографичность сочетается с насыщенным мифопоэтическим подтекстом, который формируется, главным образом, на основе славянских народных представлений. Заметим, что Зуров хорошо знал русскую крестьянскую культуру: в 1920-е годы он путешествовал по русским деревням Латгалии, в 1928 и 1935 гг. участвовал в командировках в Псково-Печерский монастырь, а в 1937 и 1938 гг. производил этнографическую разведку в Сетумаа (б. Печорском уезде Псковской губернии) по заданию Парижского Музея Человека [3; 6].

Стремление к фактической достоверности отразилось в том, что хронологическими маркерами в тексте являются исторические события, а место действия определяется благодаря узнаваемым реалиям и топонимам. Повествование начинается весной 1914 г. (накануне Первой мировой войны) и завершается ранней осенью 1915 г., а местом основных событий является Псков. Рассказчик упоминает «раскинувшийся при слиянии двух рек город», Троицкий собор, вознесенный над крепостными стенами, Пароменский спуск, Ольгинский мост, Детинец, Снетогорский и Мирожский монастыри, а также Лабуты, Струги Белые, реку Череху. Узнаваемо описан герб города: «золотой пятнистый пардус бежит, из облака раскрывается золотая рука, сея золотые лучи» [8: № 8, с. 69]

Для Зурова, родившегося и выросшего в г. Остров Псковской губернии, Псковщина была не просто малой родиной, но и знаковым местом в истории России. Автор подчеркивает древность и высокий статус «вольного» города как военной крепости, торгового и культурного центра: «Брат рассказывал Кире, что собор расписан фресками за пятьсот лет до основания Берлина» [8: № 8, с. 89], показывал на оставшийся в крепостной стене «от Батория пролом» [8: № 8, с. 89], общал, что «<...> наша река была одним из малых водных янтарных путей из варяг в греки <...> Сюда приходили чужие ладьи из чужих морских городов, а по реке нашей когда-то поднимались в Ганзейский союз» [8: № 8, с. 69].

Псков становится символом мощи и славы всей Руси. Создавая образ русского государства, автор подчеркивает единство его исторических регионов: не случайно одним из лейтмотивов в повести является «путь из варяг в греки». Этот мотив, воплощающий идею объединения севера и юга России, реализован как на уровне пространственных образов, так и на персонажном уровне. Иван Косицкий, кровно связанный с псковской землей, портретно отразил северно-русский тип, ему свойственна ясность ума и дисциплинированность. «Горячая» и «вольная» кареглазая Кира провела детство на Днепре, на берегу Азовского и Черного морей; она носит малороссийское платье и с любовью рассказывает об обычаях украинцев. На уровне локусов мотив «пути из варяг в греки» повторяется неоднократно: так, берег озера, на котором гуляют молодые люди, «без перерыва идет до Балтийского моря» [8: № 8, с. 73], а неподалеку находятся волоки, «которыми можно пробраться к Днепру» [8: № 8, с. 96]. В истории Руси идею объединения севера и юга в единое государство воплотила княгиня Ольга – «жена Игоря, родившая Святослава, что добыл свободный, уже утерянный в те времена новгородскими и киевскими славянами выход к теплым южным морям» [8: № 8, с. 96]. Она родилась на псковской земле, а похоронена в Киеве [8: № 8, с. 75]. С образом Ольги в повествование входит идея «древности и сакральности русской жизни» [7: с. 123]: «В летописях сказано, что в те времена, когда Киев не был крещен, Ольга с того берега увидела на холме со священным дубом падающие с небес три солнечных луча, и вот куда лучи упали, там был построен собор Святой Троицы, и с тех пор Троицкими стали и все наши воды» [8: № 8, с. 69].

Наряду с реальными локусами в романе важную роль играют мифопоэтические простран-

ственные образы, к которым относятся дом, сад, потустороннее пространство сна Ивана, ржаное поле и другие.

Дом выступает в своем архетипическом значении освоенного пространства: это центр мира, вместительное жилище – «как обжитое в дупле старой яблони, согретое биением сердец птичье гнездо, и в нем для меня всегда сохранялось материнское тепло» [8: № 8, с. 25]. Окружающий его сад, цветущий и плодоносящий, воспринимается как рай, пространство любви, безмятежности и счастья. Дом, сад, родной город изображаются автором идиллически.

Однако идиллия обрывается с началом мировой войны, и беда предсказана страшным сном Ивана, о котором он говорит брату в день своего приезда. Ему снится, что он плывет в ладье с солдатами, но его спутники внезапно меняют облик: «Я увидел, Федя, что это уже не живые люди гребут, а одетые в солдатское мертвецы. И фуражки надеты на черепа» [8: № 8, с. 82]. Затем Ивану снятся собственные похороны, где вместе с ним хоронят неизвестного, но близкого ему человека. Здесь воссоздано иномирное пространство смерти, задействован распространенный в мифологии мотив переправы на тот свет на лодке [14: с. 210–212; 16: т. 3, с. 128]. Сон предвещает смерть Ивану и его будущей жене, с которой в тот момент он еще не был знаком. И рассказчик в финале повести констатирует, что сон оказался пророческим.

Художественное время в повести также представлено в двух основных ипостасях: историческое линейное время и природный годовой круг. Исторические факты имеют точную датировку, благодаря чему можно установить хронологию событий, а природное время изображено сквозь призму народно-мифологического восприятия.

Начинается повествование весной 1914 г., когда у рассказчика Федя заканчиваются экзамены в гимназии (в дореволюционной России учебный год заканчивался 1 июня) и на каникулы из Петербурга приезжает его сестра, курсистка Зоя, с подругой Кирой. Важной хронологической точкой повествования является день убийства в Сараеве австрийского эрцгерцога Франца Фердинанда сербским террористом Гаврилой Принципом – 28 июня 1914 г. Приехавший вскоре Иван объясняет младшему брату коварный смысл террористического акта: «28 июня 1389 года после битвы с турками на Косовом поле сербы потеряли свою независимость, и для убийства был выбран траурный день для всего сербского народа» [8: № 8, с. 80].

В сознании героев историческое и мифологическое соединено неразрывно: так, размышления Ивана об антироссийской направленности сербских событий даны рядом со ссылкой на «стариков-волхвов в обозерских деревнях», которые «видели на небе знаки» [8: № 8, с. 80]. Описывая солнечное затмение (произошедшее 8 августа 1914 г. по ст.ст.), рассказчик замечает: «И хотя нас учили, что Солнце прикрывает на время тело Луны, что все это наукой объяснено, но для простых людей, как и в летописях, это было недобрым знамением» [8: № 9, с. 124].

В наибольшей степени мифологизм проявился в изображении любовной истории, составляющей основу сюжета. Так, стремительное развитие чувств Ивана и Киры происходит на фоне развёртывания природного цикла и связано с обрядами и поверьями народного календаря.

В день приезда Ивана молодежь отправляется в путешествие по реке Черехе, гуляет в бору, выходит на ржаное поле (где Кира показывает свое умение жать), навещает деда-пасечника. Эта прогулка становится важной вехой в развитии личной истории героев, так как назавтра Иван делает Кире предложение, которое кажется немотивированным, если учесть, что их знакомство продолжалось всего один день.

День поездки на Череху совпадает с началом жатвы. Это важное событие земледельческого календаря в разных регионах России было приурочено к различным церковным праздникам. На Псковщине жатва обычно начиналась на праздник Казанской Иконы Божьей матери (8 июля ст.ст.) [10: с. 62]. Однако хронологические маркеры в повести опровергают данное предположение: день поездки рассказчик определяет как «июньский» [8: № 8, с. 89]; пребывание Ивана дома (включая приготовления к свадьбе, венчание и неделю, проведенную с женой на хуторе после свадьбы) заняло не менее двух недель, но из дальнейшего повествования следует, что 12 июля (в день парада в Красном селе) он уже отсутствовал. Следует также учитывать, что европейские события обозначались по Григорианскому календарю, в то время как в России действовал Юлианский, и дата убийства эрцгерцога (28 июня) в России соответствовала 15-му июня. Автор также отмечает, что лето выдалось на редкость жаркое, а значит, уборку озимой ржи могли начать раньше обычных сроков. В южных регионах России жатва начиналась на праздник святых апостолов Петра и Павла (29 июня ст.ст.), а иногда – и на Иванов день (24 июня ст.ст.). Из текста повести следует, что день, предшествовавший поездке на Череху, был сре-

дой: в 1914 г. на среду выпадал как раз Иванов день. Таким образом, можно предположить, что день поездки оказывается приурочен не столько к июльскому жатвенному циклу, сколько к более раннему обрядово-мифологическому комплексу – «троицко-купальско-петровскому» периоду [1: с. 541], кульминацией которого был день Ивана Купала, совпадавший с церковным праздником Рождества Иоанна Предтечи и приходившийся на день летнего солнцестояния. В повести Зурова подчеркивается приуроченность центральных событий сюжета к середине лета: «Наступило самое знойное время года» [8: № 8, с. 72]; «Близилось к перевалу лето» [8: № 8, с. 74].

Исследователи народного календаря отмечают свадебную доминанту обрядов троицко-купальско-петровского периода: в этих праздниках участвовала неженатая молодежь брачного возраста, накануне Иванова дня существовал обычай «встречать солнце» (когда девушки гуляли с парнями до рассвета), было принято совместно веселиться, собирать травы, купаться в водоемах, прыгать через костры [1: с. 513–539].

Одновременно праздник Ивана Купала был связан с растительным миром, который широко представлен в произведении Зурова. Троицко-купальско-петровский цикл называли Зелеными святками: в этот период начинался сбор трав и цветов, косьба, заготовка веников и так далее, собранные травы использовали для лечения, гаданий, в качестве оберегов [16: т. 2, с. 363–368]. Иванов день во многих регионах России обозначался с помощью фитонимов: Иван цветной, Иван травник и другие. В повествовании Зурова о времени событий говорится: «Был тогда расцвет травный, обилие листвы и некошенных трав» [8: № 8, с. 66].

К «иванским» травам относился и цветок иван-да-марья, давший название повести. (О значении купальского мифа для понимания смысла заглавия писала А.Г. Разумовская [15]). О нем дед-пасечник говорит: «Это цвет травный <...> У него один стебелек и как бы два огонька, два естества. Одно мужское, а другое, вон, женское, и предуказано им от Бога на одном стебле в два цвета вместе цвести. Мы так и зовем эту траву, иван-да-марья» [8: № 8, с. 104].

С происхождением этого растения связано народное предание о браке брата и сестры, которые обвенчались, не зная о своем родстве. Хотя главную героиню повести зовут Кира (ей дано имя прототипа), крестьянская девушка Ириша говорит о ней: «Выдали свет Марьюшку за нашего Ивана» [8: № 9, с. 110]. Два имени, давшие название рас-

тению и вынесенные в заглавие повести, в сознании народа существуют в неразрывном единстве. С одной стороны, распространенные у русских имена стали обобщенным символом «мужчины и женщины вообще» [4], в свадебных песнях они нередко служат обозначением жениха и невесты.

С другой стороны, в контексте народных календарных праздников эта пара имеет мифологическое значение. Прежде всего она связана с купальской обрядностью, восходит к более древней паре Купала-да-Марья (Мара) [9: с. 217–243] и отражает основной мифологический сюжет купальского цикла – брак солнца, с которым отождествляется Иван (Ян) [17]. Так, Федя и его сестра стремятся узнать, какой цвет растения символизирует мужское начало, а какой – женское: «Зоя хотела, чтобы женский цвет был золотым, я не соглашался» [8: № 9, с. 105]. В результате Зоя выясняет у Ириши: «Ванюша наш золотой» [8: № 9, с. 110]. В фольклоре на цвет растения указывает как упомянутое предание [11: с. 194–195], так и купальские песни [1: с. 521], в которых говорится, что брат «посеется» желтым цветком, а сестрица – синим. Желтый (золотой) цвет здесь выступает как признак солнца. И рассказчик в повести Зурова воспринимает хвойный бор как «остаток священного языческого солнечного божества» [8: № 8, с. 96]. Невестой же солнца в славянских диалектах нередко называют божью коровку [17]. Возможно, этим объясняется в повести сравнение Киры с другим почитаемым насекомым – пчелой, наделяемой в славянской мифологии и брачной, и богородичной символикой [16: т. 4, с. 366–369].

С купальскими обычаями связан и мифопоэтический локус ржаного поля, столь значимый в повести Зурова. Возделывание ржи у славян было окружено большим количеством примет, обрядов и поверий. Рожь использовалась в свадебном обряде (ею осыпали новобрачных, стелили им постель на снопах ржи) [16: т. 4, с. 467], на поле ржи проводились некоторые иванские ритуалы, связанные с производительными силами человека и природы [1: с. 530–531; 10: с. 231]. Эротические коннотации образа ржаного поля встречаются в классической русской литературе [13].

«Дохристианский» мифологический подтекст повести Зурова, основанный на славянском купальском фольклоре, позволяет восстановить недостающие фабульные звенья, объясняя стремительность развития любовных чувств у Ивана и Киры. Впоследствии, пытаясь понять, когда же между ними «в сердце искра упала», Зоя говорит: «У деда [на пасеке] это случилось, а может быть, когда ее хвалили на поле <...> так бывает: вдруг

налетит и обнимет настоящее счастье» [8: № 9, с. 109].

Но ржаное поле в мифологических представлениях является также пограничным и опасным пространством [16: т. 4, с. 133–137]. «Любовь, начавшаяся в ржаном поле, – страстная, но порой и сопряженная с опасностью, разлукой, смертью» [13]. Именно таково развитие сюжета о влюбленных в повести Зурова: поженившись, они не успевают прожить вместе и двух недель, их разлучает сначала война, а потом и смерть.

В мифопоэтическом подтексте повести актуализированы не только «языческие», но и христианские образы и мотивы. Так, «растительная» символика выражена лейтмотивной реминисценцией из 102-го псалма Давида: «Жизнь человека яко цвет травный. Тако отцветет: яко дух пройдет в нем и не познает человек пути своего» [8: № 9, с. 145]. Значимую роль играет христианский контекст имен Иван и Мария.

По мнению некоторых ученых, купальская Мара в христианскую эпоху стала именоваться Марией и соотноситься в народном сознании с Богородицею: «Богородица будучи высшей и единственной женской “инстанцией” в христианской религии, должна была продолжить жизнь верховного женского языческого божества с теми же функциями» [5: с. 199]. Иван сменил архаичного Купалу, поскольку день летнего солнцеворота (центральный ритуал годового цикла) совпал с христианским праздником Рождества Иоанна Предтечи. В контексте календарной обрядности объединенные в пару имена стали ассоциироваться с образами Иоанна Крестителя и Богородицы. Этот факт нашел отражение в ритуалах окончания жатвы, которые в разных регионах России могли быть приурочены к праздникам Успения Богородицы (15 августа ст.ст.), Усекновения Главы Иоанна Предтечи (29 августа ст.ст.), Рождества пресвятой Богородицы (8 сентября ст.ст.). Таким образом, календарный период конца лета – начала осени, как и купальский, связан с именами Иван и Мария.

В повести Зурова в это время, символически соотнесенное с двумя трагическими церковными датами – казнью Иоанна Крестителя и Успением Богородицы, – главные герои погибают. Иван убит на поле боя в период зрелости хлебов, которые некому было собирать: солдаты под огнем ложились в окопы, «перемешанные с ржаными спелыми колосьями, из которых стало легко высыпаться зерно» [8: № 9, с. 137].

Похороны совершаются в начале сентября. Описывая эти дни, рассказчик говорит: «Осень

пятнадцатого года стояла дивная. Бабье лето выдалось на редкость <...>. Я всегда переживал эти дни лирически и печально, и всегда в такие дни у меня отчего-то сжималось сердце» [8: № 9, с. 142]. Характерная примета бабьего лета – летящие паутинки – соотносятся в фольклоре с образом небесной пряжи – Богородицы, пряжа которой в это время падает на землю. В другом круге текстов паутина трактуется как нити савана Богородицы, который распался, когда она вознеслась на небеса [16: т. 1, с. 126]. В ореоле данных ассоциаций представлен образ Киры, совершающей свой последний путь: «И теперь, когда представляю, что вдали от нас всех переживала Кира, сидя у гроба брата в товарном вагоне <...>, сердце мое замирает, и я ясно вижу, как она сидела на походном вьюке брата в солнце, не плакала, а только смотрела молча на поля, и ветер играл ее белой сестринской повязкой. А над осенними, залитыми солнцем полями летела белыми комочками паутина <...>. Эту тонкую серебристую паутину деревенские женщины наших мест издавна называют пряжей Пресвятой Богородицы» [8: № 9, 142–143].

Присутствуя на похоронах брата и Киры, рассказчик понял, что «что-то в мире кончилось, что-то навсегда изменилось в истории России, и

в нашем городе, и на фронте, и везде» [8: № 9, с. 145]. Мифологическое представление о времени циклично: народный календарь – это круг ежегодно повторяющихся событий. Не таково линейное историческое время: его события необратимы, и последствия социальных катастроф ничем нельзя восполнить. Таким образом, столкновение двух концепций времени усиливает трагизм повествования.

Подводя итоги, отметим: в повести Зурова художественное пространство и время многомерно. Сложное взаимодействие планов осознавалось автором, который писал М. Грин 30 октября 1956 г.: «Повесть требует большой работы, так как она внутренне сложна, а внешне как бы до предела проста» [2: с. 58]. Главной особенностью поэтики произведения является сочетание реальной топонимики с мифологическими локусами, линейного исторического времени – с циклическим временем народного календаря. Мифопоэтический подтекст выполняет несколько основных функций: проясняет глубинные причинно-следственные связи между событиями, служит выражению авторской оценки героев, помогает создать целостную картину русского национального бытия в период глобальных исторических потрясений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл [Текст] / Т.А. Агапкина. – М.: Индрик, 2002. – 816 с.
2. Белобровцева И. «Видно, моя судьба, что меня оценят после смерти» [Текст] / И. Белобровцева // Звезда. – 2005. – № 8. – С. 52–60.
3. Белобровцева И.З. Л. Зуров и Эстония [Текст] / И.З. Белобровцева // Русские в Прибалтике. – М.: Флинта; Наука, 2010. – С. 289–307.
4. Березович Е.Л. Иван да Марья: к интерпретации образов севернорусского дожинального обряда [Электронный ресурс] / Е.Л. Березович // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezovich6.htm>; Дата обращения: 01.11.2012.
5. Бернштам Т.А. Обряд «крещение и похороны кукушки» [Текст] / Т.А. Бернштам // Материальная культура и мифология. – Л.: Наука, 1981. – С. 179–203.
6. Громова А.В. Верования сетуского и русского населения Прибалтики в описании Л.Ф. Зурова (1930-е годы) [Текст] / А.В. Громова // Русский язык в странах СНГ и Балтии. – М.: ИЭА РАН, 2007. – С. 540–547.
7. Захарова В.Т. Онтологические аспекты жанровой поэтики Л.Ф. Зурова (повесть «Иван-да-марья») [Текст] // Громова А.В., Захарова В.Т. Жизнь и творчество Л.Ф. Зурова. – М.: МГПУ, 2012. – С. 120–130.
8. Зуров Л.Ф. Иван-да-марья [Текст] / Л.Ф. Зуров // Звезда. – 2005. – № 8–9.
9. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей [Текст] / В.В. Иванов, В.Н. Топоров. – М.: Наука, 1974. – 342 с.
10. Историко-этнографические очерки Псковского края [Текст] / Под ред. А.В. Гадло. – Псков: ПОИПКРО, 1999. – 315 с.
11. Криничная Н.А. Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов [Текст] / Н.А. Криничная. – Т.2.: Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими способностями. – Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2000. – 410 с.
12. Новое время. – 1915. – 18 апреля (1 мая) – № 14045. – С. 9.
13. Полтавец Е. Ржаное поле и льняное полотно в поэзии Н.А. Некрасова [Электронный ресурс] // Наука и Религия.

– 2011. – № 9. URL: <http://www.n-i-r.su/> Дата обращения: 01.11.2012.

14. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 365 с.
15. Разумовская А. «И кровь мою воспитывала наша земля...»: Город, дом, сад в повести Л. Зурова «Иван-да-Марья» [Текст] / А. Разумовская // Север. – 2007. – № 7–8. – С. 232–239.
16. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти тт. [Текст] / Под ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995–2012. (Институт славяноведения РАН).
17. Терновская О.А. Божья коровка и народный календарь [Текст] // Мифологические представления в народном творчестве. – М., 1993. – С. 50–69.

## Summary

### “ARTISTIC TIME AND SPACE IN THE STORY “IVAN-DA-MARYA” BY L.F. ZUROV”

*A. V. Gromova*

Moscow City Teacher’s training University

*Abstract.* The article deals with specifics of artistic time and space in the story “Ivan-da-marya” by L.F. Zurov. In the work there are both real town names and mythological loci, linear historical time is combined with the mythological representations connected from national calendar rituals.

*Key words:* L.F. Zurov; “Ivan-da-marya”; artistic time and space; myth and poetic.



## ОСОБЕННОСТИ ПРОБЛЕМАТИКИ РОМАНА А.Р. БЕЛЯЕВА «ВЛАСТЕЛИН МИРА»

*Гусейнов Р.А.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассматривается роман А.Р. Беляева «Властелин мира», анализируются образы и мотивы, побудившие главного героя вступить в противостояние с буржуазным обществом за право быть «властелином мира», а также особенности сюжетной линии, выстроенной вокруг «машины внушения» - гениального изобретения главного героя.

*Ключевые слова:* А.Р. Беляев; властелин мира; машина внушения; Людвиг Штирнер; фантастика.

**В** творчестве Александра Беляева роман «Властелин мира», где определяется мечта писателя подчинить все достижения науки интересам человека, занимает особое место. Впервые сокращённый вариант произведения с предисловием автора был опубликован в октябре-ноябре 1926 года в газете «Гудок». Окончательный вариант романа был выпущен позднее, в 1929 году, в книжном издании «Красной газеты». Переиздан роман был в 1958 году в Горьком (Нижний Новгород).

Литературным источником замысла этого произведения послужил, по-видимому, роман Джорджа Дюмурье «Трильби», упоминаемый на страницах «Властелина мира». Однако, если герой «Трильби» - демонический гипнотизёр и почти сверхчеловек Свенгали, то у Беляева Людвиг Штирнер всего лишь талантливый изобретатель и экспериментатор, но слабый человек, который случайно открыл способ подчинять себе волю людей и почти обезумел от своего могущества. Беляев развёртывает действие романа вокруг острого социального конфликта между очередным претендентом на мировое господство, «кандидатом в Наполеоны» Штирнером и буржуазным обществом.

Где-то в Германии молодой, но очень талантливый учёный, звёзд с неба не хватавший, но мечтавший однажды удивить мир, занимался изучением рефлексов у животных под руководством профессора Гере. В один из дней, проводя опыты над парой бабочек, одна из которых уверенно находила вторую даже на значительном расстоянии, он пришёл к выводу, что работающий мозг способен производить в процессе мышления радиоволны, которые и обеспечивают даль-

нюю связь между существами. При этом каждая эмоция или мысль обладает одной единственной волной, уникальной по своей длине и частоте. Его звали Людвиг Штирнер. Но, названная профессором Гере ненаучной чепухой, эта гениальная идея вполне могла бы никогда не дожидаться своего часа и претвориться в жизнь, однако судьба подарила Штирнеру шанс в лице знаменитого банкира Карла Готлиба, весьма увлечённого собаками, в дрессировке которых, применяя метод внушения, Штирнер достиг поразительных успехов. Сближение с финансистом позволило молодому учёному довольно быстро занять должность секретаря при банкире, но, самое главное – вернуться к исследованию захватившей его теории. Всё могло бы обернуться скучно и прозаично, однако в рациональный научный процесс вмешались некоторые обстоятельства – Штирнер безответно пытался добиться внимания одной из сотрудниц банка Готлиба – Эльзы Глюк. Та в свою очередь была равнодушна к юристконсульту банка Отто Зауэра. В голове Штирнера созрел коварный план: ему предоставлялась возможность воспользоваться своим открытием, ведь он уже успел изготовить прибор, позволявший ему внушать свои мысли другим людям. Итак, по замыслу «кандидата в Наполеоны», Эльза просто обязана была влюбиться в Людвигу. Зауэру же отводилась иная роль: предметом его воздыхания должна была стать стенографистка Эмма Фит. Между тем Штирнер не оставлял надежд и на улучшение собственного материального положения, а также своего социального статуса. Его постоянно волнует лишь одна мысль: «...а что, если бы я стал самым могущественнейшим человеком на земле?» [1: т. 1, с. 413]

А ведь начиналось всё с малого. Мечта молодого талантливого изобретателя, где-то в глубине души страдающего от комплексов и желающего избавиться от них, получив хоть немного признания, известности, любви (чего, по его мнению, он, безусловно, достоин), самоутвердиться в обществе, заявить о себе как о личности, перерастает в маниакальное стремление к господству над чувствами, эмоциями, желаниями одного взятого человека и всего мира в целом. Так что же побудило тихого и неприметного на первый взгляд молодого, но весьма целеустремлённого человека попытаться стать полновластным хозяином мира? Уж точно не любовь к прекрасной девушке в первую очередь. Любовь скорее стала лишь поводом, некой мотивацией к дальнейшим действиям. Другое дело, что судьба сыграла со Штирнером злую шутку, познакомив учёного с той, которая разрушила все его комплексы и подарила надежду стать известным, влиятельным и богатым. И имя ей – ВЛАСТЬ!!!

ВЛАСТЬ!!! Начинается всё с робкой мысли о ней, как о поцелуе или взгляде юной, прекрасной девы, которые будоражат разум. Со временем они сменяются стремлением, жадной, а затем всё сметающей на своём пути маниакальной страстью к обладанию ЕЮ! И вот уже тело, разум, желания, все жизненные силы принадлежат ЕЙ! И нет уже прекрасной девушки, робкой и стеснительной в своих проявлениях. Есть беспощадная госпожа, всеподавляющая и всеподчиняющая силу и волю – АБСОЛЮТНАЯ ВЛАСТЬ!!! Власть над всеми и всем! Но испытание властью без изменения личности не вынес ещё ни один человек на Земле! И чем сильнее тяга к ней, тем более жестокою цену придётся заплатить. И вот ты уже не владыка умов и судеб других, а раб, послушный ЕЁ воле!!!

Именно эту мысль развивает и совершенствует в своём романе «Властелин мира» Александр Беляев. Вышедшим из-под пера замечательного мастера фантастики, главным героем Штирнером движет властолюбие, стремление к абсолютному господству. И Беляев с поразительной точностью показывает всю глубину земного злодейства, подкреплённую желанием властвовать, не задумываясь о последствиях. Однако нетривиальность созданного Беляевым образа главного героя-злодея заключается в том, что при всех отрицательных чертах личность Штирнера не воспринимается как абсолютное зло. Автор показывает человека, одержимого Великой Идеей, ради воплощения которой он не жалеет ни себя, ни других: «Надо забыть обо всём и идти вперёд, всё выше, выше,

туда, где орлы, и ещё выше... достигнуть туч, похитить с неба священный огонь или... упасть в пропасть и разбиться». [1: т. 1, с. 475] Компромиссы? Они ему не нужны. В его понимании существуют лишь две крайности – всё или ничего!

Немногом ранее «Властелина мира» Беляев в романе «Продавец воздуха» обозначил желание героя подчинить науку служению интересам буржуазного общества и способность всё того же главного героя сражаться со всем миром ради претворения своей идеи в жизнь. Однако научно-техническая гипотеза «Властелина мира» выглядит более изящной: сам факт существования, а изначально и изобретения «машины внушения» указывает на это. Но, как и в «Гиперболоиде инженера Гарина» Алексея Толстого, техническая фантастика играет всё же сравнительно небольшую роль. Другое дело, что эту самую гипотезу «уже застолбил В. Орловский в своей «Машине ужаса» (1925 г.), в которой впервые было выдвинуто предположение о возможности воздействия мощным электромагнитным лучом на человеческий мозг. Но непосредственным поводом для романа послужили опыты по биологической радиосвязи инженера Б.Б. Кажинского, который выведен в романе под прозрачным псевдонимом Качинский» [5]. Всё это позволяет считать «Властелина мира» скорее «биологической» фантастикой, чётко и грамотно обоснованной и подведённой под единый знаменатель, но лишь для того, чтобы объяснить силу человеческих возможностей и глубину научных знаний, которыми способен обладать простой человек. Беляев пытается найти ответ на вопрос: способен ли человек достичь безграничной власти над своей природой и каким образом это возможно. В связи с этим само наличие в сюжетной линии произведения так называемой «машины внушения», итогового творения Штирнера, не столь важно и не является главной составляющей романа. Фантастическое изобретение главного героя можно считать лишь частью более глобального замысла автора. Эта «машина внушения» в большей степени выступает как мотивационный фактор в стремлении одних (Штирнер) завладеть миром, а других (Качинский, Зауер, Дугов) – спасти мир и наполнить его новыми красками и возможностями, ведь данное изобретение прежде всего для Качинского является не оружием, а орудием в борьбе с западным буржуазным обществом, желающим достичь тотального мирового господства, за построение новой модели общественного здания, где мыслепередача будет направлена исключительно на решение мирных задач, как-то – помогать рабочим коорди-

нирывать свои профессиональные усилия в производственном процессе, а артистам и художникам передавать образы зрителям и слушателям на расстоянии. Мыслепередатчик, по Беляеву, своего рода инструмент социальной педагогики и организации, коммунистического преобразования личности в частности и общества в целом.

«Нам не нужны теперь тюрьмы» [1: т. 1, с. 529], – восклицает советский инженер Качинский в противовес своему визави Штирнеру, применившему своё изобретение только в целях личностного удовлетворения. Беляев раскрывает перед читателем картину, рисуя макет своеобразного мира будущего, так называемое утопическое изображение грядущего мироздания, где научные знания, накопленные человечеством за долгие годы, работают исключительно на человека, для его блага, а не против, где нет места злу и ненависти, лжи и недоверию, преступности и войнам. Передача мысли на расстоянии стала общим достоянием, что привело к уравниванию сил, ведь достаточно сделать человеку «внушение», и он навсегда делается безопасным. «Мы делаем из всякого преступника полезного члена общества» [1: т. 1, с. 529], – подытоживает Качинский.

Но «ведь могут же быть люди, которые захотят использовать эту силу во зло другим!» [1: т. 1, с. 529]. Данное замечание, сделанное Эльзой Глюк, звучит актуально, но справедливым ответом на её вопрос служит судьба её бывшего супруга Людвиг Штирнера, молодого немецкого учёного, выступающего в романе главным носителем злого начала и задумавшего покорить людей с помощью радиоволн, воздействующих на психику. Во многом Штирнер аналогичен герою Алексея Толстого Гарину. Однако, по мнению В.А. Ревича, толстовский «Гиперболоид инженера Гарина» - «это повествование о психологии властолюбивого авантюриста, а Беляев как всегда немощен в раскрытии внутреннего, духовного мира персонажей, их чувства проявляются только через внешние действия» [5].

Более того В.А. Ревич усматривает в фантастике Беляева излишнюю неправдоподобность и нагромождённость, утверждая, что в фантастике нельзя нарушать законы здравого смысла, если таковое не входит в сверхзадачу автора. Лишь от правная идея должна являться выдумкой, её же воплощение просто обязано быть реальным и логичным. «Закончу начатую цитату Уэллса: «Когда писателю-фантасту удалось магическое начало, у него остаётся одна забота: всё остальное должно быть человеческим и реальным». Как и в реалистической прозе, в фантастике существует логика

характеров, как и в остальной литературе, фантастику должна вести логика обстоятельств, хотя эти обстоятельства могут быть весьма своеобразными и очень далёкими от «типических». Только тогда читатель поверит в авторскую фантазию, точно так же, как зритель в театре верит в реальность происходящего на сцене, ни на секунду не забывая, что перед ним всего лишь подмостки. Произвольное нагромождение обстоятельств – признак авторской беспомощности» [5].

С этим можно соглашаться. А можно и нужно спорить. Судите сами. Во «Властелине мира» есть всё: и точные описания научных гипотез и опытов, и сильная любовь, и ненависть, и зависть, и столкновение сил добра и зла, и алчность, и стремление одного человека покорить другого, а вслед за этим – и весь мир, и беззаветная дружба, и удивительно динамичный сюжет.

Безусловно, мир героев Беляева несколько наивен и на первый взгляд непозволительно прост, но если присмотреться пристальнее, то всё покажется не таким однозначным. С помощью «машин внушения Штирнера» каждый персонаж раскрывается с нескольких сторон – в настоящую величину своих способностей, черт характера и привычек повседневности, а также в «идеальном» ракурсе, когда попадает именно под воздействие радиоволн. Другое дело, что большинством эмоций, чувств и поведенческих инстинктов героев ловко манипулирует коварный Штирнер. Но, как ни странно, именно благодаря воздействию внушений становится более чёткой и видимой грань между положительным и отрицательным в чертах характеров персонажей «Властелина мира», ведь, находясь под влиянием изобретения Штирнера, все герои становятся управляемыми, безобидными, послушными, этиками плюшевыми игрушками, настроенными творить только добро и не причинять вреда окружающим. В этот момент они, любящие мужа и жёны, готовые последовать за своей второй половиной хоть на край света; добросердечные генералы, в миг проникшиеся пацифистскими идеями и лозунгами, думающие вопреки своему положению о беднягах-солдатах, идущих на верную смерть; нарушающие установленный веками конституционный порядок блюстители закона, которые, вынося оправдательный приговор обвиняемому, бросаются в объятия преступника, чем приводят в недоумение остающуюся в здравом уме сторону обвинения...

Но стоит им всем выйти из зоны действия «машин Штирнера», как всё становится на свои места, а люди превращаются в обыкновенных

обывателей с массой недостатков, моментально бросающихся в глаза и, тем самым, характеризующих каждого персонажа с реальной стороны, в полный рост его притязаний, амбиций, желаний, способностей.

А вот уже мнение Е.П. Брандиса, высказанное им в работе «Пути развития и проблемы советской научно-технической литературы».

«Изображая невозможное, как сбывшуюся реальность, он (Беляев) умеет, подобно Уэллсу, создавать иллюзию правдоподобия и выводить из фантастической гипотезы все далеко идущие следствия, - и психологические, и социальные. Как художник он достигает наибольшего эффекта, когда пытается быть не только популяризатором новейших научных знаний, но и провозвестником дальнейшего прогресса, следопытом научного будущего. Для него важны не последовательные ступени восхождения к цели, а конечные результаты, открывающие широчайшие, пусть даже и маловероятные перспективы» [4].

Как видно, данное суждение прямо противоположно утверждению В.А. Ревича, что позволяет предположить следующее: нельзя огульно критиковать Беляева за излишнюю немощность в описании характеров героев или бросающуюся в глаза неправдоподобность и нарушение законов здравого смысла. Намечая новые пути для советской научной фантастики, Беляев с самого начала столкнулся с теми же самыми трудностями (создание полноценного образа положительного героя, убедительное построение сюжета, естественность конфликтов), которые и в настоящее время далеко ещё не преодолены писателями, работающими в научно-фантастическом жанре.

Не стоит забывать, что роман «Властелин мира» вышел в далёком 1929 году (если не принимать во внимание газетную публикацию немногим ранее, которая несколько отличалась от варианта, изданного отдельной книгой). Однако, основная его идея до сих пор не только не растеряла своей актуальности, но даже обрела второе дыхание. Удивительно, как книга вообще увидела свет (при наличии строжайшей цензуры в советской литературе), ведь в тексте, хоть местом действия и была выбрана капиталистическая Германия, очень много моментов легко применимы к той политической обстановке, что сложилась на тот момент в СССР. Но также не стоит отрицать чётко просматривающийся в романе элемент предвидения: Беляев будто предвосхищает творчестве Александра Беляева.

нарастающую угрозу со стороны Германии, где в то время крепко вставала на ноги гитлеровская идея господства фашизма над миром и подавления всех основ гуманизма без стеснения в выборе средств.

«Мне подчас кажется, что кому-то выгодно это слюнотечение добродетели, кто-то играет на флейте религии, морали, долга, честности, а мы, глупые, распускаем слюни». [1: т.1, с. 414] Разве это относится исключительно к сюжету книги? Идея манипуляции обществом в целом или волей отдельно взятой личности вполне прижилась как в фантастической литературе, так и в реальной жизни. Причём в нашей современной действительности масштабы «промывания мозгов» достигли поистине ужасающих размеров. И ведь для этого совершенно не нужны «чудо-машины Штирнера», да и сам Штирнер абсолютно бесполезен – процесс уже давно поставлен на поток и вовсе не нуждается в учёных-одиночках, одержимых гениальными идеями. И уже по-особенному в данном контексте звучат слова недоумевающей Эльзы Глюк о мыслепередатчиках, служащих на благо человека: «Но разве всё это не подавляет личность, её свободу?» [1: т.1, с. 529]

Если же брать во внимание фантастические тексты других авторов, то первыми на ум приходят две знаменитые литературные работы: «1984» Джорджа Оруэлла и «Обитаемый остров» братьев Стругацких – два глубоких взгляда на проблему манипуляции и зомбирования человека, рассматривающих её с разных сторон, но использующих как базис тоталитарное государство и государственный аппарат воздействия на людские умы. Жаль, что ни братья Стругацкие, ни Оруэлл даже не подумали, что всё, описанное ими, вполне возможно и в демократическом государстве.

Если руководствоваться только эмоциями и впечатлениями, то стоит отметить, насколько интересно и поучительно было читать это произведение в юношеские годы. Перелистывая страницы этого романа в более зрелом возрасте находишь его где-то наивным, где-то оголено жестоким, где-то несущим идеологический багаж того времени, которое описывается. Но вместе с тем происходит и понимание того, насколько это произведение безусловно нужно и тогда и сейчас. Именно поэтому роман «Властелин мира» наряду с «Человеком-амфибией» и «Головой профессора Доуэля» по праву считается одним из лучших в

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Беляев А.Р. Полное собрание сочинений в 2-х томах / А.Р. Беляев. – М.: Престиж Бук: Армада-Арбалет: Литература, 2010.
2. Беляев А.Р. Золушка (О научной фантастике в нашей литературе) / А.Р. Беляев // Литературная газ. – 1938. – 15 мая.
3. Беляев А.Р. Создадим советскую научную фантастику / А.Р. Беляев // Детская литература. – 1938. – № 15-16. – С. 1 – 8.
4. Брандис Е.П. Пути развития и проблемы советской научно-фантастической литературы / Е.П. Брандис // URL: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/O/O\\_literature\\_dlya\\_detey/O\\_literature\\_dlya\\_detey.html](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/O/O_literature_dlya_detey/O_literature_dlya_detey.html), дата обращения: 21.11.2012.
5. Ревич В.А. Легенда о Беляеве / В.А. Ревич // URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/revich\\_20\\_06.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/revich_20_06.htm), дата обращения: 15.07.2012.

**Summary**

**PARTICULARLY PROBLEMATIC OF BELYAEV'S  
ROMAN "WORLD'S MASTER"**

*R.A. Guseinov*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* In this article we discuss about A.R. Belyaev's roman "World's master", we analyse the images and the motives which make the protagonist to involve in opposition with bourgeois society for the right to be "world's master". We analyse the features of the subject round "the car of suggestion" – the ingenious invention of the protagonist/

*Key words:* A.R. Belyaev; World's master; the car of suggestion; Ludvig Shtirner; fantastic.

## СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ВАРИАНТНОСТЬ В ТЕРРИТОРИАЛЬНОМ ГОВОРЕ

Куркина Т.С.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Рассматривается одна из особенностей диалектного словопроизводства – словообразовательная вариантность на примере определенного лексико-грамматического класса слов – имен существительных. Производные анализируются по формальной структуре и функциональному употреблению в речи говороносителей.

*Ключевые слова:* деривация, дериваты, словообразовательная варианты, формант, лексико-семантические группы, структурно-семантическая соотносительность.

Процессы словообразования территориальных диалектов имеют как общие с литературной формой русского языка тенденции, так и отличительные. Одной такой особенностью является наличие в говоре образований, совпадающих по значению, тождественных по корневой морфеме, но оформленных разными формантами. Это явление терминологически называется по-разному: «словообразовательная синонимия», «словообразовательное варьирование» (1; 140), «словообразовательные дублеты» (2; 72).

Вариантность слова представляет собой существование двух или нескольких модификаций одного и того же слова, сохраняющих тождество лексического значения и различающихся либо фонематическим обликом, либо формо- или словообразовательными аффиксами. Она свойственна не только устной речи, но и представлена в письменной нормированной форме русского языка на всех его уровнях. В устной речи говороносителей вариантность реализуется наиболее широко и многообразно. Анализ функционирования однокорневых существительных с тождественным значением в говоре населенных пунктов Лыченского сельсовета Ярославской области показывает, что рассматриваемые дериваты отмечаются не только в сходных языковых ситуациях, но даже у одного лица. Так нами было записано: «Косьба еще не началась, травы мало, через недели две кошение», «И любовь была, как же без любви, молодые ведь». У производных субстантивов в этом случае суффиксы при фонематическом различии обладают общей функциональной значимостью и способны заменять друг друга, то есть они находятся в отношениях свободного распределения. Выбор словообразовательного аффикса не регламентируется при

передаче одного и того же содержания: слова полностью дублируют друг друга в семантическом и большей частью грамматическом планах. Такие дериваты возникают в речи спонтанно, для говорящего важно, что в лексической единице основное номинативное значение передается значением мотивирующего, а дополнительные же значения (деривационные, грамматические) конкретизируются любым словообразовательным формантом.

Лексико-словообразовательное варьирование в именах существительных охватывает большой круг лексических единиц. При этом в отличие от литературного языка варьирование происходит за счет довольно-таки большого набора суффиксальных морфем, реже префиксальных, различие может возникать и за счет производящих основ: Груня́ха – Груша́ха, срóдник – срóдственник, налитúха – наливúха.

В говоре исследуемого района в зависимости от лексико-грамматических характеристик производящих выделяется несколько групп словообразовательных вариантов.

Среди отverbальных дериватов варианты пары образуются у существительных с предметным значением следующими суффиксами:

-к(а) : -инк(а) : -ок : кладúнка : клáдка, завáлинка : завáлок;

-ушк(а) : -ух(а), -к(а), -лк(а), -ыш, -уг(а): накидúшка : накидúха : накíдка, кладúшка: кладúха, колотúшка : колотúлка, завертúшка : завёртка: завёртыш, волочúга : волочúшка;

-лк(а) : -л(о), -шк(а), -иц(а) : открывáлка : открывáшка, лунúлка: лунúло, мя́лка : мя́лица;

-льник: -лк(а): л(о): притужáльник : притужáлка, морозíльник: морозíлка, притыкáльник : притыкáло;

-ок : -к(а) : подма́зок : подма́зка, свёрток : свёртка;

-ух(а) : -иц(а) : скрипу́ха : скрипи́ца.

У существительных, называющих «лицо – производитель действия», словообразовательные варианты формируются суффиксами:

-ник : -щик, -к(а) : ла́комник : ла́комщик : ла́комка, блу́дник – блу́дка;

-щик/ -чик : -л(а) : ак : ва́льщик : валя́ла, заво́дчик : заво́дила, ре́зчик : рез а́ла: реза́к;

-ух(а) : -ушк(а) : -Ø: блекоту́ха : блекоту́шка, верту́ха : верту́шка, завиру́ха: завиру́шка: зави́ра;

-арь : -ец : коса́рь : косе́ц.

У существительных со значением отвлеченного действия наибольшее число вариантных образований зафиксировано с суффиксами:

-ий(э), -ний(э), -ений(э) : -к(а) : -об(а), -ств(о), -от(а), -Ø, -к(а) : разли́чие : разли́чка, протира́ние : проти́рка, лече́ние : лече́ба, молочёнье : молотьба́, кошёнье : косьба́, пасьё : пастьба́, кружёнье : кружо́та, просу́шь : просу́ха: просуше́нье, свидание : свидáнка.

Особую группу формируют соотносительные лексемы литературного языка с материально выраженными суффиксами и диалектные с нулевым формантом. В большинстве случаев это алломорфы: -ний(э), -ений(э), -Ø: забивáние : забíв, зага́дывание : зага́д, выпадéние : вы́пад (осадков, снега, волос), пробуждéние : пробуд́, расторжéние (брака) : растóрг, а также любóвь : любь.

Немногочисленные отадъективные варианты дериваты с предметным значением формируют суффиксы:

-ух(а) : -ушк(а) : -анк(а), ах(а), -ыш : волну́ха: волну́шка, просту́ха: просту́шка, серу́ха: серу́шка: серя́нка, смолю́ха : смолю́шка, пестру́ха : пестря́ха : пестру́шка, гладу́ха : глады́ш;

-иц(а) : -анк(а) : медéни́ца : медя́нка.

У отвлеченных существительных, мотивированных прилагательными, варианты отмечаются в парах с суффиксами –от(а), -ин(а), -ств(о) - нулевой формант: темнотá : те́мень; глубина́: глúбь; - от(а) : -ин(а) пестротá : пестрина́, быстротá : быстрина́, -ост(-) : -от(а): сыротá : сы́рость, кова́рность: кова́рство.

Словообразовательные варианты представлены и в отсубстантивных дериватах с предметным значением. Вариантность создается рядом суффиксов: -ник, -ниц(а), -ушк(а), -к(а), -ин(а), -атин(а):

чу́сельник : числу́шка, опáрник : опáрница, овча́рник : овча́рница, у́кусник : у́кусница, скворéчник : скворéчня, ли́пник : липня́к,

грабёльник : грабёлище, полденник : полдён-ка; му́сорница : му́сорка, шалу́нка : шалёнка, солода́ха : солоду́ха : солода́шка; кнутовúще : кнутовúлице; косьё : косьёвище : косовúще, кабанúна: кабаня́тина, лосúна: лося́тина.

В отсубстантивных названиях лиц отмечены следующие вариантные производные: братáн : братёльник, грыжа́к : грыжун, борода́ч : борода́н, горба́ч: горбун, тюре́мник : тюря́га, моро́женница : моро́женщица.

В лыченском диалекте функционируют варианты дериваты и от мотивирующих имен собственных: Надёнка : Надёшка, А́нка : Аню́ша, Катю́ха : Катёнка, Таню́ха : Танёнка. В говоре у этих производных дополнительный оттенок ласкательности, с одной стороны, и непринужденности, грубости, с другой, утрачивается.

Особую группу составляют пары, в которых вариантность возникает как следствие вторичной суффиксации производного первой ступени деривации: стригун : стригу́нec : стригуно́к, сосун : сосуно́к : сосу́нec, взяты́ш : взяты́шек, каты́ш : каты́шек.

Большую группу вариантных образований формируют коррелятивные пары непроизводных существительных и суффиксальных дериватов: бабу́ра : бабу́рка, балу́й : балу́йка (названия грибов), ве́чер : вечеру́на, лу́жа : лужаву́на, паз : пазу́шина, корова́й : корова́шка, заку́т : закуто́к, лопу́ш : лопу́шник, по́греб : погребу́шка, кума́ : кумы́шка (хмельной напиток), сара́й - сара́йка, сарафа́н: сарафа́нка.

В лыченском говоре, как и в других территориальных диалектах, словообразовательные варианты отмечаются в названиях ягод. Образование фитонимических наименований происходит не только со специальным «ягодным» суффиксом -ик(а), но и с его диалектными вариантами : брусни́ка – брусни́ца: брусни́га : брусёнка, голу́бка: голу́бца, ежеви́ка : ежеви́ца, костяни́ка : костя́нка, черни́ка : черну́ха : черни́ца : черни́га, земляни́ка : земля́нка : земляни́га, кисли́ка: кисля́нка: кисли́ца.

Вариантность новых лексических единиц может возникать и в том случае, когда различающимися являются не только словообразовательные форманты, но и производящие основы. Так, лексемы опáхивалка и опáшка противопоставляются не только «инструментальными» суффиксами, но и тем, что у деривата с суффиксом –лк(а) мотивирующей является основа несовершенного вида, с морфом –к(а) – совершенного.

Имена существительные луну́лка, луну́ло, луно́чник семантически мотивируются глаголом

лунить «делать лунки», а структурно – глаголом и существительным. Те же самые структурно-семантические отношения отмечаются и в отсубстантивном образовании овсúще и его отадъективном варианте овся'нище.

Различие производящих основ создает вариативность образований: устáток : устáлость, при́пухоль : припу́хлость, ва́рево : ва́реница, вя'занка : вязёнка, дра́нь : дра́нина, тка́нь : тка́нина.

Вариантные номинативы в говоре появляются и тогда, когда присоединение одного и того же суффикса сопровождается появлением различных интерфиксальных элементов на морфемном шве: -ов/-ин в парах лапшо́вник : лапши́нник, лопухо́вник : лопуши́нник (лопух), интерфиксы -в- и -т- создают вариативность в паре: обу́вка и обу́тка. В вариантных коррелятивных парах коша́тник - коша́тница : котя́тник - котя́тница, различающихся производящими основами, формальное строение противопоставляется также и наличием или отсутствием интерфикса –ат-.

Состав вариантов в говоре формируют пары, один из компонентов которых - субстантивированное прилагательное, а другой – дериват с тем или иным аффиксом: проверя́ющий : проверя'льщик, пожа́рный : пожа́рник, ни́щий: нища́к, ни́щая : нищу́ха, ми́лый : мила́шка, носáтый : носáч, векова́я : векову́ша: векову́ха, запра́вочная : запра́вка.

Следует отметить, что степень регулярности варьируемых морфем различна. В образованиях с личным значением в вариативные отношения

чаще всего вступают производные с суффиксами –льщик, -ушк(а), -к(а), нулевым. В лексико-семантической группе с предметным значением в большинстве образований варьируются форманты –ушк(а), -к(а), –лк(а), -льниц(а), -ник, -ниц(а), с отвлеченным значением в отглагольных образованиях морфы суффикса –ний(э). Дериваты с модификационным значением увеличительности допускают свободное варьирование суффиксов –ин(а) и –ищ(э), если для сочетания суффикса –ин(а) с мотивирующей основой нет ограничений какого-либо типа. Сравните: слези́на : слези́ща, носи́на : носи́ще, но только бара́нище, а не бара́нина при козли́ще: козли́на.

Однокорневые разносуффиксальные производные с тождественным значением образуют определенные ряды варьирующихся субстантивов, чаще всего двучленный ряд. Наиболее регулярным рядом, состоящим из нескольких дериватов (даже 4), являются фитонимические наименования.

Данные «Словаря русских народных говоров» показывают, что ареал отдельных вариантных образований не ограничивается территорией исследуемого региона. Такие тождественные дериваты, как брате́льник - брата́н зафиксированы во Владимирской, Пермской областях, водопо́ль – водопо́лица – Костромской, Вологодской, Тверской, Пермской, водопо́ль – водопо́лка – Владимирской, там же отмечены и жадо́ба – жадо́ха. Это свидетельствует о довольно устойчивой тенденции к вариативности при образовании новых номинативных единиц в диалектной речи.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Русская грамматика. – М. : Наука, 1980.
2. Шмелев, Д. Н. Современный русский язык. Лексика / Д. Н. Шмелев. – М. : КД Либроком, 2009.

### Summary

## DERIVATIONAL VARIATION IN TERRITORIAL DIALECT

*T.S. Kurkina*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of one of the special features of the dialectal word-building – derivational variation on the basis of the definite lexico-grammatical group of words – nouns. The derivatives are analyzed according to their formal structure and functional use in the speech of dialect speakers.

*Key-words:* derivation, derivatives, word-building variants, word-building means, lexico-semantic groups, structural-semantic correlation.



## РУССКИЙ СОНЕТ ЗА ОКЕАНОМ (О ЛИРИКЕ Г.В.ГОЛОХВАСТОВА)

Латышко О.В.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья объясняет приверженность Г. Голохвастова форме сонета. Впервые анализируется программное лирическое произведение поэта «Сонет», продолжающее линию пушкинского «Пророка». Показана тесная связь лирики Голохвастова с традициями А.С.Пушкина, Ф.И.Тютчева, А.А.Фета.

*Ключевые слова:* сонет; Прекрасное, Бессмертие, обыденное, «сонетоургия».

Имя русского поэта эмиграции 1920-1930х годов Георгия Владимировича Голохвастова пока мало известно. Сведений о жизни его немного, архив, хранящийся в США в Колумбийском университете, еще не разобран, однако в 2008 году в России вышла книга с его стихами и грандиозной поэмой «Гибель Атлантиды» [1: с. 576], затем через два года в 2010 сборник стихов, поэм и перевод «Слова о полку Игореве» с пометой «несобранное и неизданное» в том же издательстве «Водолей» [2: с. 352].

Поэт родился в Ревеле в 1882 г. в семье потомственных дворян Ярославской губернии. В 1898 г. был зачислен в пажы кандидатом Высочайшего двора, воспитывался в Пажеском корпусе. В чине полковника в январе 1917 г. был командирован за границу. Однако после октябрьского переворота решил в Россию не возвращаться, превратившись в русского эмигранта Нью-Йорка. Писать стихи начал в России, печататься – в США. Основная стихотворная форма лирики Г.Голохвастова – сонет и полусонет. Полусонет, известный в Европе с начала XVII в., в русскую поэзию активно вводил Владимир Ильяшенко, близкий друг Голохвастова, однако никто из русских поэтов в США не увлекался ими так серьезно и не написал так много, как автор «Гибели Атлантиды».

Первый стихотворный сборник Г. Голохвастова вышел в Париже в 1931 г. с названием «Полусонеты», куда вошли произведения 1920-1930х годов. К сожалению, размышлений или хотя бы отдельных высказываний, мотивирующих такой последовательный выбор форм сонета и полусонета Голохвастовым, мы не знаем, поэтому нашим источником остаётся только один – сама лирика художника. Думается, произведение «Сонет» можно отнести к программным в творче-

стве автора, открывающим сборник «Сонеты за полвека» [2]. Поэт указывает на твердое правило формы, дающей художнику подлинную свободу в победе над материей. Только так он может приблизиться к подлинному Творцу:

Он в час крылатых грез к строфе своей чудесной.

Поэта увлечет для таинств мастерства;

Здесь – радость искусства, здесь – гордость торжества

Живителю-творцу над косностью словесной.

Сонет. 1952 г. [2: с. 6]

Конечно, Голохвастов верен здесь русской традиции обращения к пушкинскому пророку. Причем, внутренняя композиция «Сонета», несмотря на столь несхожую с «Пророком» форму, оказывается близкой ему.

Как и в пушкинском произведении, завязка – жажда поэта, однако это не мучительный поиск Бога на перепутье, а «час крылатых грез» того, кому изначально присущи полётность, знание «нетелесного» мира, понимание Прекрасного. Поэтому главной задачей становится само мастерство преобразования духа в словесную материю. Именно это и есть мучительные действия Серафима у Пушкина, меняющие природу человека. «Свободный замысел явить в оправе тесной», по Голохвастову, значит, пройти испытания, которые в «Пророке» классика, помним, завершаются вложением угля, пылающего огнем. Так у поэта-эмигранта, в последней строфе возникают образы огня: «опалил восторг», «обожгла печаль», только опять это не внешняя ангельская сила Серафима, а духовная данность самого поэта, уже будто наделенного той силой, какую описал Пушкин. Однако поэту из «Сонета» Голохвастова присущи и гордость («гордость торжества») и

подверженность искушению («радость искуса»), которые придают образу поэта, наделенного тайнозрением, земные черты. У Пушкина этому посвящено отдельное стихотворение, которое считают своеобразной экспозицией к «Пророку», – «Поэт». Ведь он «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней...». Голохвастов будто соединил направленность мыслей двух произведений Пушкина в одном сонете, продолжая вечный диалог с солнцем русской поэзии, никогда не прекращавшийся в русской литературе.

Интересен финал произведения Голохвастова. Обретением поэта становится бессмертие. И бессмертие это дает не Бог, не ангел – а сам Сонет, причем «строгий», способный на «творческий обжиг», то есть наделенный самостоятельной творческой силой. В контексте творчества Голохвастова сонет приобретает мистическую силу множественных преобразований: «нетелесных» «дум и чувств»- в «плоть и кровь», то есть «созвучные слова», «обыденного» - в «Прекрасное», мига – в вечность. Здесь можно увидеть не только продолжающуюся параллель-диалог с Пушкиным, когда сам Бог обращается к бывшему человеку – теперь уже пророку, а у Голохвастова сонет, подобно Богу, дарует подлинное бессмертие «завороженному мигу», но и этапы сотворчества Поэта и Сонета: из нетелесного рождение плоти и крови, преобразование обыденного в Прекрасное и затем бессмертие. Однако не слово «бессмертие», а именно «Прекрасное» автор выделяет прописной буквой, тем самым соединяя лексемы финала стихотворения и отмеченного заглавной буквой слова, выстраивая смысловую параллель: Сонет – Бог – Прекрасное – Бессмертие. В таком контексте можно говорить о претворении русской теургии, или софиургии в терминологию С.Булгакова, в своеобразную «сонетоургию» в творчестве Г.Голохвастова. Сонет перестает быть просто стихотворной формой, он наделяется той великой и таинственной силой, которая в лирическом контексте всего творчества Георгия Голохвастова приобретает значение сотворчества – Поэта и Сонета. В этом убеждает и масштаб сонетной лирики просто при пролистывании сборников, когда даже необычные формы (например сюиты) представлены поэтом-эмигрантом в виде 10-20 и более полусонетов). Такова сюиты «Через даль веков», «Возврат», «Атма», «Неведомое», «Тени»; поэма «Сказание о Нарциссе» представлена 68! сонетами.

Стихотворение «Сонет» обнаруживает и другую важную смысловую доминанту, лежащую в основе всего творчества Голохвастова. Нетрудно

заметить, что мир поэта, населенный образами Бога, звезд, ангелов, свечи, святой ночи, элизиума, так напоминающих Ф. Тютчева, соседствует с образами непоседы-внучки, мокрой от пота мыши, пчелы, тяжелой вороны, мягкошерстного пуделя, кузнечика, раздавленной змеи или увальня-хомяка с покроем плюшевой игрушки. Романтическому миру такие конкретные образы, конечно, чужды. Тютчева интересуют не детали конкретного, а отражение в них некоего Универсума. Здесь, скорее всего, можно увидеть влияние другого классика XIX в. – А. Фета. Как пишет Л.А. Смирнова, «источник поэтической магии Фета» состоит в «мастерстве уловить в «пылинке» живое зерно нетленной красоты, дать ему не менее живое образное воплощение» [3: с. 52], приводя в пример фетовские строки:

Поэт смущен, когда дивишься ты  
Богатому его воображенью.

Не я, мой друг, а божий мир богат,

В пылинке он лелеет жизнь и множит...

[4: с.68]

Вспомним программные высказывания Фета о своей поэзии: «Брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты». Именно это соединение обыденного и прекрасного позволило В.Соловьеву назвать Фета «эстетическим реалистом». Хотя термин и не прижился, на наш взгляд, он удачно подчеркивает стремление и способность поэта видеть подлинную Красоту не только в исключительных явлениях природы и космоса. В своем «Сонете» Г.Голохвастов будто вторит Фету, ставя перед поэтом задачу «в обыденном раскрыть Прекрасного права».

Во многих стихотворениях этих поэтов разных эпох можно увидеть близкое соседство образов. Так, в стихотворении Фета «Пойду навстречу к ним знакомую тропю...» образ янтарной зари, нетленных небес, прохлады вечера, сени дубов, души, полной безграничной веры, и тишины как будто сталкивается с образом собаки, рассматривающей ползущего жука:

Собака верная у ног моих присела

И, ухо чуткое насторожив слегка,

Глядит на медленно ползущего жука.

Это воплощение фетовской концепции видения прекрасного, которая создает эстетический эффект стихотворения не в удаленности в горный мир, а в обнаружении его в близком, конкретном, индивидуальном.

Читаем стихотворение-сонет «Зной» Г. Голохвастова, по темам и мотивам напоминающее «Полдень» Ф.И.Тютчева, однако, близкое все же

поэтике А.А. Фета. Здесь образы природы: шепчущая река, неподвижный зной, рой стрекоз, горячий воздух, цветущий одолень, настой снотворных трав, неслышные в листве птицы, коровы пестрые, треск кузнечиков (обратим внимание, что образы животного мира даны во множественном числе!) – завершает финальная строфа сонета, по законам сонетной формы претендующая на некоторый вывод, картиной наблюдения природы... -хомяком:

А увалень-хомяк, потешный от покровя  
Игрушки плюшевой, взбежал на крутояра  
И тоже слушает, на задних лапках стоя

[2: с.64].

Включение в последнюю строчку частицы «тоже» невольно объединяет лирического героя и хомяка, делая их миры равноценными. В этом нет ни умаления человека, ни (было бы забавно!) возвеличивания хомяка. Г.Голохвастов заставляет читателя чувствовать, что все явления мира включены в единую картину бытия, где Бог всеведущ и вездесущ и нет ни одного предмета, который не дышал бы Его именем. Созерцательное начало поэзии Георгия Голохвастова не позволяет обнаружить громких или изнуряющих конфликтов. Его муза исполнена Благодарности за весь Божий мир со всей его данностью. И даже эмигрантский комплекс, столь метафизически надрывный, например, в «парижской ноте», у Голохвастова гармонизирован самой личностью поэта.

Конечно, это светлый дар, то благородство души, которое дано было А.С.Пушкину. Вспомним его мрачное стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», в котором поэт мучительно, неотвязно думает о смерти и в храме, и на улице, и при виде юношей, и лелея младенца. И думы эти неотступны каждый день, каждый год. Однако последняя строфа примиряет с этой страшной закономерностью образами будущей молодой жизни и вечной красотой природы. Пушкин не преодолевает смерть. Он с ней смиряется как с Высшим

Законом, гармонизируя себя и мироздание. Ту же силу находит и Г.Голохвастов в муках изгнанника. В сонете «На чужбине» оторванность от родины преодолевается мечтами:

Как чудо, грянет зов к возврату беглецов:  
Я буду целовать в слезах родную землю,  
Обласкан воздухом страны моих отцов.

1922 [2: с.33]

Подобные настроения были близки многим эмигрантам, особенно в начале пути. Интересен другой подход внутри эмигрантского «комплекса». В сонете «Исход» изображен лирический герой, томящийся своим эмигрантским положением:

...в чуждой мне толпе бреду, как в тяжком сне,  
Существованием томим, как нудным делом

[2: с.30].

Он наделен «заботой нищенской о завтрашнем лишь дне», и мир исполнен «тупой ненавистью». Однако поэт, подобно пушкинскому герою, обретает другую, внутреннюю свободу:

..... Иной мечтой согрет,  
Напев мой волен там, где дышит жизнь природой.  
Там звуки радостны, как в песнях древних лет,  
Когда беспечною, незлобием и свободой  
Гордился человек, наследственный поэт [2: с.30].

Действительно, подобно лирическому герою пушкинского «(Из Пиндемонти)», дивившемуся «природы красотам» и в служении себе лишь самому нашедшему истинную свободу, герой Голохвастова преодолевает тяжесть разлуки с родиной возможностью обретения подлинного себя в слиянии с мирозданием, с миром природы не на чужбине, а на планете, в космосе, который един. Именно такое понимание себя и мира позволяет найти радостные звуки, беспечность, незлобие и свободу. Себя автор сонета называет «наследственным поэтом». Это действительно так! Ценности русской классики воскресают в его творчестве в новой исторической реальности тяжелых испытаний, рождая гармонию русского сонета за океаном.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Голохвастов Г.В. Гибель Атлантиды: Стихотворения. Поэма. – М. - Водолей Publishers. - 2008. – 576 С.
2. Голохвастов Г.В. Лебединая песня: Несобранное и неизданное. – Москва. – Водолей. - 2010. – 352 С.
3. Смирнова Л.А. Золотой сон души: О русской литературе рубежа XIX-XX в.в. – М.- Водолей. - 2009. – 454 С.
4. Фет А.А. Вечерние огни. - М. - 1979. – 243 С.

**Summary**

**RUSSIAN SONNET OVER THE OCEAN  
(ABOUT LYRIC POETRY OF G.V.GOLOKHVASTOV)**

*O.V. Latyshko*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The article explains G. Golokhvastov's devotion to sonnet's form. The poet's programmatic lyric poetry "Sonnet" which continues theme of Pushkin's "Prophet" is analysed for the first time. Close connection of Golokhvastov's lyric with traditions of A.S. Pushkin, F.I. Tyutchev, A.A. Fet is shown.

*Key words:* Sonnet; The Beautiful; Immortality; Routine; "Sonnetourgiya".

## ЭВОЛЮЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ И. ЧИННОВА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРНЫХ СБОРНИКОВ)

Носова О.Е.

Москва

*Аннотация.* В статье предпринята попытка рассмотрения поэтического наследия И. В. Чиннова в контексте его трагического звучания. Использован соответствующий подход к анализу лирики – с точки зрения истоков внутренних диссонансов личности и принципов выражения её позитивных представлений, утверждения нетленных духовных ценностей. Посредством чего достигается раскрытие трагического мироощущения поэта, служащего концептуальной основой его лирики и определяющего сферу поэтических взглядов И. В. Чиннова.

*Ключевые слова:* поэзия; Чиннов; Русское зарубежье; трагическое мироощущение.

Первый поэтический сборник Игоря Чиннова «Монолог» увидел свет в 1950 году в парижском издательстве «Рифма». Он был проникнут настроениями «парижской ноты», главными из которых являлись аскетичный подход к выбору тем и средств художественной образности, а также «общее лирическое уныние», выражавшееся в чувстве безысходности, вызванном отсутствием прочной опоры в трагически надломленном мире. «Монологом приговорённого к смерти» назвал первую книгу стихов В. В. Вейдле [6: с. 143]. Сборник не остался незамеченным в литературных кругах русской эмиграции. Вышли исключительно похвальные рецензии, среди прочих, написанные такими известными критиками, как уже упомянутый В. В. Вейдле, Г. В. Адамович, Ю. К. Терапиано. В «Объединении русских писателей» С. К. Маковский, размышляя о природе поэтического дарования И. Чиннова, обратил внимание на «невещественный характер» его стихов, «характер зыбких, чуть мерцающих отражений. Вся настроенность Чиннова и вся поэтика его содействуют тому же впечатлению, приоткрывают ту же тему: нереальность реального, восприятия жизни, как потока явлений, вызывающих ассоциации, связанные между собой созерцательной грустью» [10: с. 143].

Чем же вызвана эта грусть? Уже здесь, в «Монолог», намечаются главные для поэта темы, которые так или иначе будут осмысливаться им на протяжении всего творческого периода, вплоть до последних стихотворений. Трагическое осознание неизбежности смерти и, как следствие, желание заглянуть за ту таинственную грань, что отделяет нас от небытия:

Этот мир, тускловатый и тленный,  
Этот город и эта зима –  
Только тени на стёклах вселенной,

Светотень в мировом синема.

Или тоже желание, но высказанное более конкретно: «что там в небе? Жизнь иная?» [15: т. 1, с. 89]. Не случайно, при таком завидном упорстве в варьировании темы смерти, ещё Адамович, пытаясь проникнуть в природу его «скупого и чистого мастерства», упоминает Иннокентия Анненского [2]. В этом смысле его влияние несомненно, но, как справедливо отмечает О.Ф. Кузнецова: «... Анненский, тяготящийся «узами бытия», ждёт от смерти успокоения, его «тоскующее я» надеется встретить там «волшебную сказку». Чиннова небытие пугает...» [15: т. 1, с. 7], в чём убеждают нас строки «Монолога»:

Что же! Даже этой жизни

Хуже, хоть немного смерть [15: т. 1, с. 73].

Кроме этого, первый сборник Чиннова отражает общую для всех поэтов «парижской ноты» тенденцию к обострённому ощущению одиночества. Стихи «Монолога» «безлюдны». Изредка встречающиеся местоимения «ты» и «мы» носят не конкретный, а скорее собирательный характер обозначения всех людей вместе – обиженных, одиноких, заблудших, одинаково беспомощных перед неизбежностью кануть в пустоту: «Вот живёшь: суета, нищета» [15: т. 1, с. 63]; «Ты знаешь, есть птица одна / Она не поёт: / Лишь время, как семя она / Неслышно клюёт» [15: т. 1, с. 58]; «Опять мы бросаем в корзину/Один календарный листок» [15: т. 1, с. 72]. Но между трагическим фоном лирики Чиннова и пессимизмом не стоит ставить знака равенства. Светлые надежды, вера в красоту и гармонию всегда находили в ней своё отражение:

Неужели не стоило

Нам рождаться на свет,

Где судьба нам устроила

Этот мутный рассвет [15: т. 1, с. 55].

Второй сборник Чиннова вышел с десятилетним перерывом, в 1960 году, в том же издательстве. Для «Линий» характерна мелодичная утонченность, изысканность, выдающие руку мастера. Их выход был практически единодушно отмечен русской эмиграцией, как появление книги зрелого поэта. Восторженная оценка стихов сборника содержится в опубликованном после смерти Адамовича письме к Чиннову: «Меня в них изумляет и наполняет завистью их тончайшая выделка. Именно её-то и не оценить при быстром чтении! Но и помимо того, что принято называть «мастерством», - а рядом с Вашим всякое другое кажется грубым, топорным <...> Я читаю 2-3 Ваших стихотворения, а потом книгу откладываю, и невольно спрашиваю себя: можно ли дальше продолжать subtilite [тонкость] или вы дошли до предела, где надолго придётся остановиться?» [3: с. 194]. «Линии», как и «Монолог», написаны в традициях «парижской ноты», но, тем не менее, в них есть существенные различия. Хотя во втором сборнике Чиннов отметил, что «...На двадцатый век тебе в стихах / Не удаётся отозваться», его стихи явились как раз таким «отзывом» на неспокойное столетие. По слову Адамовича, «в поэзии Чиннова «двадцатый век» присутствует как тема, как зловещий фон, но в ней есть и вызов веку <...> в ней есть острое ощущение современности» [4]. Если в «Монолог» традиция носит личностно-индивидуалистический характер, то в «Линиях» она обретает более масштабный размах. Внутреннее трагическое мировосприятие лирического героя усугубляется «мировым безобразием» [15: т. 1, с. 105], внешними катаклизмами, сотрясающими землю: «Если завтра война... Накануне войны, / Накануне беды и тоски / Поглядим на сиянье волны / И на трепет звезды» [15: т. 1, с. 104]; «Голод в Индии, / Голод в Китае, / То, что в нашей России» [15: т. 1, с. 111]; «О Воркуте, о Венгрии ( - о чём?) / О Дахау и Хирошиме...» [15: т. 1, с. 113]; «Военное время, горячее поле...» [15: т. 1, с. 130]; «Дымный закат – как зарево взрыва / (Взрыва в Сибири? Взрыва в Сахаре?)» [15: т. 1, с. 138]. На этом «зловещем фоне» ещё сильнее проступает одиночество, ненужность, непонятость каждого человека:

О нет – без надрыва, просто:

Слёзы – от ветра...

Никто не слышит вопроса,

И нет ответа [15: т. 1, с. 106].

Ощущение того, что зло стало «знакомым» и «привычным» [15: т. 1, с. 136] ещё больше углубляет чувство безысходности и бесплодности су-

ществования, являющегося лишь приближением неумолимого срока ухода:

Так отвратительно-неотвратимо:

Иссохнет, исхудает, истончится

Твоё лицо (и кто придёт проститься?) –

И маленькою, бедною струёю

Растает в небе дым неудержимый,

Далёкий дым, который был тобою [15: т. 1, с. 116].

В 1962 году в Нью-Йорке вышел третий сборник стихов «Метафоры» (Изд. «Нового журнала»), ставший своеобразным «переломом» в творчестве Чиннова. В нём наблюдался отход поэта от традиций «парижской ноты» - он стал писать более «свободно», дал первые эксперименты в области формы, что неоднозначно было воспринято эмигрантской критикой. В письме к Чиннову, выражая благодарность за присылку «Метафор», Г. Струве сожалел, что «всё меньше и меньше» у автора встречается стихотворений с рифмами («хотя бы и неточными») и что «всё больше и больше» он «вдаётся в прозу, пусть и поэтическую» [14]. Но в целом, выход сборника однозначно был успешным. Г.Адамович, несмотря на «перерождение» своего последователя, отмечал, что «Игорь Чиннов – редкий, тончайший мастер, особенно в области стилистической» [1: с. 287]. Пытаясь будто бы компенсировать аскетичность двух предыдущих сборников, в «Метафорах» поэт: «любит слова, даже как будто наслаждается ими, даёт им своих стихах раздолье, не скупится на цвета, на переливы, на образы и на причудливые их сочетания» [1: с. 287]:

Так приплывают золотые рыбки,

как лепестки оранжевых настурций,

почти просвечивая, точно дольки

мессинских золотистых апельсинов [15: т. 1, с. 184]

Чиннов передавал очарование земной красоты, зримый мир сиял в «Метафорах» всевозможными красками, но трагическое восприятие окружающего, тем не менее, не отступало перед всем этим великолепием. Как справедливо отмечал Адамович, «наряд его стихов пышен, изысканно декоративен и красочен, но тон их, звук их грустен...» [1: с. 288]:

И мир, свободный от инерции,

От тяжести, от тяготения,

Войдёт в блаженное бессмертие,

В сияние, во вдохновение...

Разыгрывается воображение [15: т. 1, с. 152].

Контраст между желаемым и действительным, ярким воображением художника и мрачными реалиями бытия по-прежнему занимал одно

из ведущих мест в поэзии Чиннова. Столкновение «сияния» и «вдохновения» с «миром», рождало неизбежную горечь и боль. Поэт никогда не пытался заслониться от окружающей действительности, замкнуться в царстве своей фантазии. Как и в предыдущем сборнике, в «Метафорах» слышался отклик на трагические события современности: «Тени войны на замёрзшей дороге» [15: т. 1, с. 163]; «А если всё-таки – война? / А если не минует чаша?» [15: т. 1, с. 162]; «В газете пишут / О войне и смерти...» [15: т. 1, с. 164]. И всё-таки, преодолевая отчаяние, художник находил в себе силы утверждать преобразующую силу искусства:

Поэт, попробуй стать чародеем,  
Чтоб день превратился в райскую птицу [15:  
т. 1, с. 147].

И через несколько страниц в другом стихотворении, продолжает тот же монолог:

Позабудь о всех страданиях, мучениях,  
Расскажи, как вечер тих,  
Говори о нежных оболениях,  
Украшениях земных [15: т. 1, с. 151].

Но и в этом Чиннов был неоднозначен – иллюзорному миру не всегда удавалось возобладать над явью: «...поэзией / Больше ничего не изменить» [15: т. 1, с. 151]. Не случайно, в рецензии на третью книгу Г. Адамович, отмечая двойственность и скрытый подтекст «Метафор», писал, что по-настоящему оценить сборник сможет лишь тот, «кто окажется способен уловить в её музыкальном строе, в её обманчивой сладости попытку преодолеть тревожную бессонницу, для которой в нашей современности слишком много причин» [1: с. 289].

В следующем, четвёртом, сборнике стихов «Партитура», вышедшем в нью-йоркском издательстве «Нового журнала» в 1970 году, главной темой «остаётся сосредоточенность на глубинных проблемах бытия... на смерти» [8: с. 129]. В этой книге привлекают внимание новые элементы поэтики Чиннова – гротески, шаржи, фантастическое преображение реальности. Поэт сознательно стремится к «претворению поэтизм (подсушенных иронией) и прозаизмов (облагороженных музыкальностью) в единое поэтическое целое». Ю.Иваску чинновские гротески видятся «достойными кисти Иеронима Босха, но – очень обрусевшими с шуточками добровольных шутов Достоевского... Ещё слышится в его поэзии жалость ко всем раздавленным Мармеладовым, ко всем доходягам» [9: с. 202 – 203]. Появилась гротескная образность, обострилась ирония, возникли различные эксперименты с рифмой. «Я решил

обогатить словарь и теперь стремлюсь не к этой бедности, не к упрощению, наоборот, к усложнению словаря. В частности, хочу в стихи вводить слова, которых в стихах до сих пор не было» [15: т. 1, с. 34].

И жизнь – будто мельничный жернов на шее,  
будто бревно, рухнувшее на зеваку.

Жизнь – как смерть, только нет в этой смерти покоя. [15: т. 1, с. 196]

Несмотря на ввод смелых сравнений («жизнь» – «жернов», «бревно») и прозаизмов («зевака»), Чиннов оставался верен себе – ограничившись довольно узким кругом тем, он продолжал размышлять о тяготившей его проблеме краткости и безрадостности человеческого существования. В данном стихотворении мы видим даже несвойственное поэту уравнивание бытия с небытием, и последнее предстаёт даже более приемлемым, так как несёт покой (сравним с «Монологом»: «...Даже этой жизни / Хуже, хоть немного, смерть.» [15: т. 1, с. 73]). Такая позиция ещё больше укрепляла связь с И. Анненским, которая отмечалась выше.

По мнению Ирины Одоевцевой, то, что Чиннов решил включить в «Партитуру» плоды своих новаторских экспериментов, является «... почти героическим поступком <...>. Героическим и даже не лишённым донкихотства. Ведь не мог же Чиннов не сознавать, что его авангардные опыты должны возмутить и оттолкнуть от него многих его читателей и поклонников <...>. Но поэзия – главный смысл жизни настоящего поэта. И ради неё он готов идти на любые жертвы, на любой риск» [11]. Ход мыслей в его стихах всегда остроумен и зачастую парадоксален:

О Планида-Судьба поминдальничай,  
Полимонничай, поапельсинничай,  
Чтоб душа пожила не страдалицей,  
Пожила бы душа именинницей... [15: т. 1, с. 236]

Ирония у Чиннова является ещё одним способом защититься от заполнившего мир разлада и хаоса, поистине, это «смех сквозь слёзы». Уродливо-гротескные образы и картины бытия («Я пью коктейль с ценителями гноя» [15: т. 1, с. 197]; «душа гниёт» [Т.1, С. 195]; «Мировая душа, упоительно пьяная» [15: т. 1, с. 190]) не являются для автора самоцелью, они лишь следствие тоски по недостижимой гармонии и красоте.

Одним из наиболее верных суждений о четвёртом сборнике Чиннова являются строки Одоевцевой, где она определяет «Партитуру» как «вдвойне трагическую книгу», где «К личной трагедии её автора прибавляется и трагедия поэзии.

## ЭВОЛЮЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ И. ЧИННОВА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРНЫХ СБОРНИКОВ)

Она – крик отчаяния, без надежды, что кто-нибудь услышит, протянет, спасёт...» [11].

В пятом сборнике стихов «Композиция» (Париж. – Рифма. – 1972) сила И.Чиннова, по словам М.Слонима, «в сочетании лирики и гротеска, в замысловатых звуковых находках, в звучной меткости аллитераций, ассонансов и полных рифм, в неожиданности сравнений, избыточности языка и метафор, в остроумии пародий» [13]. В «Композицию» Чиннов включил и 39 стихотворений из первой книги «Монолог». Стихи из «Молога» он разместил во всех трёх частях нового сборника. «Старое к новому приросло, оттого, что из него выросло», – написал по этому поводу В.Вейдле [7]. «Композиция» разделена автором на три части. Первую, «Галлюцинации и аллитерации», в основном составляют полюбившиеся Чиннову гротески, среди которых немало всевозможных картин рая и ада:

Кикиморы, шисиморы, бросьте смешки,

Шшш! Не шуршите про наши грешки.

В шипящем котле сидит Кикапу,

А мы – мы обманем эту толпу,

Этих чертей, зверей, упырей,

Мы полетим над синью морей,

Мы будем вдвоём играть в снежки... [15: т. 2, с. 245]

Или другой, не менее захватывающий вариант:

Ангел ведьме наливает – пейте!

Тишь да гладь, да Божья благодать.

Мы туда, любезнейший читатель,

Киселя пойдём хлебать [15: т. 1, с. 256].

«Галлюцинации и аллитерации» исполнены отчаяния перед лицом смерти, отсюда и тот дух отрицания, горькой насмешки над всем и вся. Иронии подвергалась жизнь, представляющая собой ни что иное, как «смесь тревоги и изжоги» [15: т. 1, с. 64]; представления о загробном «воздаянии» за земные страдания «грешники сыграли с Богом в мяч» [15: т. 1, с. 256]; пример якобы «предустановленной гармонии: «новорождённый стал новопредставленным» [15: т. 2, с. 248]. Во второй части, «Элегоидиллии», саркастический тон несколько смягчился, за иронией скрывалась лёгкая грусть, гротескные образы становились скорее трогательными, чем отталкивающими:

И, маленькая марсианка,

Душа в земное бытие

Глядит, и мокнет перепонка

На ручке бледненькой её [15: т. 1, с. 274].

Здесь настойчиво зазвучали, и раньше затрагиваемые Чинновым, размышления о трагической судьбе творческой личности, обречённой на непонимание при жизни:

Кто слушает? Кто вслушается в пень,

Поймёт мелодию твою? [15: т. 1, с. 280]

В этой связи поэт подчёркивал и общую для всех людей краткость земного бытия, иронизируя по поводу бессмысленности запоздалого пресловутого признания и «бессмертия», дарованного человеческим сообществом художникам:

Бессмертье поэтам? А если ни жарко,

Ни холодно им от такого подарка? [15: т. 1, с. 281]

И, наконец, третья часть «Композиции», получившая название «Полуосанна», представляет собой своеобразный гимн окружающему миру, часто дарящему разочарования, но, тем не менее, гармоничного в своём сочетании возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного:

Гадит голубь на пышный порфир,

Лепестки устилают ступени.

Царство грязи и царство сирени,

И стоит гармонический мир,

Композиция света и тени [15: т. 1, с. 301].

Возникает вопрос: почему всё-таки «Полуосанна»? Ответ вполне закономерен – любясь земным великолепием, иногда даже прозревая в нём совершенство, поэт не может окончательно избавиться от мучительных раздумий о бренности сущего:

Гиацинтом, левкоем

Насладиться спеши

Перед вечным покоем

Для безносой души [15: т. 1, с. 292].

Даже в моменты наслаждения Чиннову было свойственно помнить о непрочности земного бытия, что вновь рождало горькую иронию. Своеобразен эпитет «безносая», применённый к душе, который явно подчеркнул сомнения поэта относительно её бессмертия.

Следующий сборник Игоря Чиннова – «Пасторали» (Париж: Рифма. – 1976), где наряду с новыми стихотворениями напечатаны и ранние из книги «Линии», и похож и одновременно отличается от предыдущих пяти книг. Большую его часть составляют «географические стихи», содержащие впечатления поэта от посещения различных стран. Игорь Чиннов очень много путешествовал, образы иных культур и экзотические пейзажи делают его поэзию ещё более яркой и многокрасочной. Стихи из шестого сборника – своеобразные страницы из дневника путешественника по многим уголкам мира:

Как хорошо, что люди мы, а не

Шакалы, или мыши, или крысы,

Что говорим, стихами, о весне

В Италии: про лунный крап теней,



Про улочку с Мадонной на стене  
И тёмные ночные кипарисы [15: т. 1, с. 332].

Земная красота, всегда замечаемая и воспеваемая Чинновым, в «Пасторалях превращается в настоящий фонтан красок и образов:

Здесь цветы всего цветистее,  
И на дереве не листья, а  
Только – жёлтые цветы [15: т. 1, с. 338].

Но и путешествуя по миру, со скоростью калейдоскопа меняя впечатления, Чиннов остаётся верен себе. Не зря Виктор Перелешин назвал его самым трагическим поэтом своего времени: [12].

Пусть над нами Ангел сжалится,  
Ангел Жизни, Ангел дней,  
Пусть блаженство продолжается,  
Пусть нескоро – о, пожалуйста! –  
Станет в сердце холодней! [15: т. 1, с. 338]

Упоение, опьянение окружающей красотой присутствовало в его стихах наряду с ощущением постоянного приближения к «чёрной яме» [15: т. 1, с. 90], высказанным поэтом ещё в «Монологе». Это ощущение Чиннов пронёс через всю жизнь:

Говорила Муза: «Многим ты  
Любовался: морем, розой, птицей.  
Красота... За нежные цветы

Думаешь над бездной уцепиться? [15: т. 1, с. 309]

Седьмой сборник Чиннова «Антитеза» вышел в Вашингтоне, в издательстве «Birchbark Press», в 1979 году. Он включает в себя разнообразные стихи, как в стилистическом (поэт продолжал свои эксперименты с поэтическим языком), так и в тематическом плане, но общий подтекст, единый фон, на котором написаны все произведения «Антитезы», позволяет сказать, что «Седьмая книга стихов Игоря Чиннова – книга почти что одной темы. Точнее – попытка (пусть заранее обречённая) ответить на тот вопрос, который человечество ставит себе всегда. На вопрос о посмертном существовании. Или несуществовании?» [5: с. 29]. И, как часто у Чиннова, замкнутость на горестных размышлениях рождает ироничные строки:

Одно пространство не могут заразить  
Два тела, хи-хи, занять.  
Прекрасно: в гробу мне мешал бы другой,  
Беспокоил, толкая ногой [15: т. 1, с. 386].

Эмигрантам новой, третьей волны, хлынувшей на Запад в 70-е годы и представляющей собой долгожданных потенциальных читателей, Чиннов также предлагает свою излюбленную тему для дискуссии:

Вы не спорили, русские мальчики,  
О таинственной вещи – бессмертии? [15: т. 1, с. 372]

Но с молодым поколением общий разговор, очевидно, не складывался, и поэту оставалось сказать:

Человечество? Нет, не хочется.  
Меланхолия, мерлихлюндия.  
О, отпразднуй Праздник Безлюдия,  
Фестиваль Тоски-Одиночества! [15: т. 1, с. 374]

С особой остротой начала звучать в «Антитезе», впрочем, и ранее близкая Чиннову тема оторванности от родной земли:

В Россию – ветром – строчки занесёт...  
Эх, эмигрантские поэты!

Не ветром, а песком нас занесёт [15: т. 1, с. 373].

Желание быть услышанным русскоязычной аудиторией всегда томило поэта, но он признавал, что шансов на это не так уж много, тем более при жизни:

Свезут, реабилитированных посмертно,  
На Литераторские Мостки,  
И уже не будет, почти наверно,  
Ни одиночества, ни тоски [15: т. 1, с. 439]

Последний сборник Игоря Чиннова «Автограф» (США: New England Publishing Co. – 1984) также включает различные поэтические эксперименты, где реальность заменялась карикатурой:

Нейтронная бомба не тронет меня.  
Не тронь меня, бомба, – я тихо скажу. –  
Мой Ангел стоит, от печали храня.  
К тому же я занят: я рыбу ужу [15: т. 1, с. 462].

Пародия, казалось бы, имевшая очень мало общего с действительностью, на самом деле являлась её гиперболизированным отражением. В небольшом отрывке поэт сумел выразить и своё отношение к современным (часто губительным для человечества) достижениям науки – «нейтронная бомба»; излюбленную мечту о бесконечном продолжении человеческого бытия («...Ангел стоит, от печали храня»). Всё это, замаскированное под будто бы обывательские взгляды («Не тронь меня <...> я рыбу ужу»), доказывает справедливость наблюдения О. Ф. Кузнецовой, что «...стихи Чиннова похожи на айсберги – мы ощущаем, угадываем скрытый в глубине огромный опыт пережитого, пережитого и передуманного автором, но видна нам лишь искрящаяся вершина» [15: т. 1, с. 48].

Не смотря на постоянную иронию и желание всё переиначить, «вывернуть наизнанку», Чиннов был трогательно внимателен ко всему, что его окружало. Он замечает как «...цвели, так нежно-пышно, вишни» [15: т. 1, с. 463]; «невзрачный луч в серомохнатом облаке» [15: т. 1, с. 489], как

## ЭВОЛЮЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО МИРООЩУЩЕНИЯ И. ЧИННОВА (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРНЫХ СБОРНИКОВ)

«Играют пухлые щенки / Играют нежные котятка»  
[15: т. 1, с. 496].

Сочетание лирической грусти и гротескных, часто парадоксальных образов, служивших выражению трагически мучительных размышлений о смысле человеческого бытия, отличают поэзию Чиннова. За свой долгий творческий путь поэт варьирует различные средства изображения, пробовал экспериментировать со словом и стилем,

но тематика его произведений со времён следования традициям «парижской ноты» вплоть до последних стихотворений в целом оставалась неизменной: «Я напоминал о зле, и о безобразии, окружающих это прекрасное, о краткости сроков, отпущенных нам для того, чтобы <красотой> любоваться. Самые идиллические мои образы даны на трагическом фоне, за ними трагический подтекст обречённости» [15: т. 2, с. 154].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. В. Игорь Чиннов. Метафоры / Адамович Г. В. // Новый Журнал. – 1969. – № 98. – С. 287 – 289.
2. Адамович Г. В. Новый поэт / Адамович Г. В. // Новое Русское Слово. – Нью-Йорк. – 1952. – 20 марта.
3. Адамович Г. В. Письма И. В. Чиннову / Адамович Г. В. // Новый Журнал. – 1996. – №198 – 199. – С. 194.
4. Адамович Г. В. Стихи Игоря Чиннова / Адамович Г. В. // Новое Русское Слово. – Нью-Йорк. – 1961. – 4 июня.
5. Бетаки В. П. Антитеза / Бетаки В. П. // Континент. – 1980. – № 25.
6. Вейдле В. В. О поэтах и поэзии / Вейдле В. В. // Мосты. – Мюнхен. – 1961. – № 7. – С. 143.
7. Вейдле В. В. Жрецы единых муз. Двое других / Вейдле В. В. // Новое Русское Слово. – 1973. – 21 октября.
8. Глэд Дж. Беседы в изгнании / Глэд Дж. – М.: Книжная палата. – 1991. – 319 с.
9. Иваск Ю. П. О послевоенной эмигрантской поэзии / Иваск Ю. П. // Новый Журнал – 1950. – №23. – С. 202 – 203.
10. Маковский С. К. Поэзия Игоря Чиннова / Маковский С. К. // Опыты. – Нью-Йорк. – 1953. – №1. – С. 143
11. Одоевцева И. В. Игорь Чиннов: Партитура / Одоевцева И. В. // Новое Русское Слово. – 1971. – 7 апреля.
12. Перелешин В. Ф. Многозначительные намёки (Поэзия Игоря Чиннова) / Перелешин В. Ф. // Новое Русское Слово. – 1970. – 15 марта.
13. Слоним М. Л. Поэзия Игоря Чиннова / Слоним М. Л. // Новое Русское Слово. – 1973. – 6 мая.
14. Струве Г. П. Письмо Игорю Чиннову. 5 июня 1969 / Струве Г. П. / Коллекция Ю. П. Иваска // США: Архив Амхерст-колледж.
15. Чиннов И. В. Собрание сочинений: в 2-х тт. / Чиннов И.В. – М.: Согласие, 2000 – 2002.

### Summary

## THE EVOLUTION OF THE I. V. CHINNOV'S TRAGIC PERCEPTION OF REALITY (ON THE BASIS OF MATERIALS TAKEN FROM BOOKS OF POETRY)

*O.E. Nosova*

Moscow

*Abstract.* This article focuses on the poetic legacy of I.V. Chinnov in the context of the tragic tone of his poetry. The analysis of lyric poetry involved a corresponding approach considering the roots of intrapersonal conflict of the author, the principles of expression of his positive perceptions, and the spreading of eternal intellectual values. The said method allows to reveal the poet's tragic perception of reality which constitutes the conceptual framework of the lyric poetry and determines the poetic principles of I.V. Chinnov.

*Key words:* poetry; Chinnov; Russian Émigré Art; tragic view of life.

## ДЕЙКТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЛАВНОГО УЧАСТНИКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ

Рыжова Л.П., Савельева Е.Б.

Московский городской педагогический университет (Россия, Москва),  
Московский государственный областной гуманитарный институт (Россия, Орехово-Зуево)

*Аннотация.* В статье рассматриваются методологические подходы в изучении автобиографического текста на примере творчества А. Жид и, каким образом дейктические элементы становятся средством выражения и описания личной сферы автора-рассказчика-персонажа.

*Ключевые слова:* автобиографический текст; идентичность автора; внешний и внутренний мир персонажа; дейктические категории; референция.

**Х**удожественная литература «*есть особая форма познания мира и передачи добытого знания о мире, где за описываемыми единичными явлениями стоят сущности. (...) Магистральная и почти единственная тема литературы – человек, человеческие или, по крайней мере, человекоподобные существа*» [8: с.79]. «... Каждый литературный персонаж, каждая ситуация, каждый сюжет, обладая очевидными свойствами единичного лица, единичного факта, единичной, частной истории, в то же время несет некое *обобщенное содержание*, являющееся в том или ином отношении *типичным*» [8: с.78]. Возросший в последние два-три десятилетия интерес ученых разных областей знаний к автобиографической прозе объясняется *коммуникативно-функциональной методологией* изучения языковой действительности. Сущность коммуникативно-функциональной филологии определяется принципами *деятельности, антропоцентризма и функционализма*, то есть это личностно ориентированное деятельностное направление гуманитарных научных исследований, где личность выступает как активный субъект деятельности, в том числе вербальной. В личности связывается воедино биологическое и психологическое, индивидуальное и социальное, общечеловеческое и этноспецифическое, интеллектуальное и эмоциональное, стереотипное и новаторское, объективное и субъективное, и с этих позиций вполне объяснимо появление большого количества научных исследований, направленных на изучение автобиографических произведений.

Автобиографический текст – это описание того или иного автобиографического события, входя-

щего в сложную систему субъективной картины жизненного пути личности писателя. Рассказ человека о собственной жизни, о тех или иных событиях, ставших значимыми для него и для его жизнедеятельности, становится средством выражения «личной сферы субъекта» [17: с. 6]. Традиционно автобиография как литературный жанр считается довольно сложным для однозначного и непротиворечивого определения. Исследователи высказывают радикально противоположные мнения по поводу жанра автобиографии: «все знают, что такое автобиография, но даже два человека не могут прийти на этот счет к единому мнению» [27: с.7]. Е.И. Голубева рассматривает автобиографию как «жанр мемуарной литературы» [6: с.7] опираясь на точку зрения, согласно которой автобиография как таковая «считается документально-художественной литературой и характеризуется своеобразным единством достоверного, объективного факта и субъективно-авторской его интерпретации; для произведений автобиографического жанра важно не только объективное, фактологически и хронологически точное воспроизведение событий, но и их субъективное осмысление, личностная авторская оценка отражаемых фактов и событий» [6: с.4]. Н.А. Николина, развивая во многом мысли М.М. Бахтина [1: т. 5, с.10], пишет, что автобиография является сложным вторичным жанром, восходящим к различным жанровым первоосновам и что «открытие индивидуальности, возрастающая роль личностных аспектов культуры проявились в рождении автобиографии на базе «скрещения» жанров исповеди, хроники, мемуаров» [16: с. 9]. По мнению Е.Г. Самарской, «автобиографическое представление» – это осо-

бый тип текста, предназначенный для фиксации, хранения и передачи информации автобиографического характера, выступающий как вербальный результат осмысления личностью смысла своего бытия. Базовой единицей автобиографического представления является автобиографическое событие. Оно выражает для персонажа художественного текста жизненную ситуацию, включенную в сложную систему субъективной картины его жизненного пути и преобладающую в его воспоминаниях. Автобиографическое событие репрезентирует менталитет той или иной личности, представляя собой вербально-знаковую символизацию её культурного опыта и отражение её картины мира. Воспоминание о прошлом, передаваемое посредством определенных языковых средств, – это определенный творческий акт, в котором осуществляется претворение индивидуального опыта (даже на уровне повседневности) в общезначимый культурный факт» [21: с. 9-10].

Один их крупнейших специалистов в области исследования автобиографии французский писатель и критик Ф. Лёжён определил автобиографическое произведение как повествовательный текст (*récit*) с ретроспективной установкой, в котором реальная личность рассказывает о собственном бытии, акцентируя внимание на своей личной жизни, особенно на истории (*histoire*) становления своей личности [26: с.14]. Автор стремится лично представить свой мир, выделяя наиболее значимые его фрагменты и придавая им особую субстанцию и форму в зависимости от своего собственного видения, которое приходит, формируется его умом, а также его ощущениями и чувствами [25: с. 663]. В результате, в текстовом пространстве художественного автобиографического текста сливаются воедино личности автора и персонажа.

В художественном тексте, по мнению Г.О. Винокура, «язык отражен тройко – как живая речь, как литературная норма и как произведение искусства» [2: с. 257]. Художественный текст характеризуется «предельной функциональной нагруженностью, подчиненностью всех единиц целому, общему замыслу. Содержание подчиняет себе все элементы текста...» [13: с. 73] для наиболее полного выражения авторского замысла. Интеллектуально-культурный уровень создателя автобиографического произведения, его психологическое состояние, уровни компетенции, приоритеты, нравственная позиция и многое другое, лежащее в основе мотивации художественной коммуникации, являются тем стержнем художественного автобиографического произведения, кото-

рый объединяет идеи, информацию, характеры и представляемые ситуации в единое целое, являясь идейно-содержательной основой произведения. Представление самого себя – это не только факт самоидентификации, но и цепь самооценок, своего рода «автоинтерпретация» [21: с. 39]. Объективируя свои предметные знания, человек одновременно и интерпретирует мир, передавая свое личное отношение языковыми средствами [28: с. 75]. Он передает своё мироощущение и своё миропонимание того времени, о котором он пишет, создавая свое дискурсивное / текстовое пространство, свой «референциальный мир» автобиографического текста в соответствии со своими представлениями о тех событиях его жизни, которые имели место в определенном времени и пространстве. Перечисленные представления о жизни позволяют отметить важную черту: с одной стороны, это описание жизни в рамках личного пространства и времени, поскольку говорящий описывает свою биографию, а с другой – это выход за пределы личного пространства и вписывание себя в рамки объективного мира.

Из этого следует, что при определении жанра автобиографии как объемного прозаического произведения, в котором автор ретроспективно изображает события собственной жизни, для исследователей наиболее существенными его характеристиками являются: личностное начало, момент жизнеописания, система авторского мировоззрения и оценочно-ценностной ориентации. Необходимо, однако, подчеркнуть, что автобиографический роман – это произведение художественной литературы, и автобиограф не свободен от вымысла и неправдивого представления своей жизни. И часто «вымысел обрастает такими «убедительными» подробностями, что становится похож на правду больше, чем иной реальный факт. Преображая, как и художник, действительность с помощью фантазии, автобиограф преследует иные цели: он не создает художественный мир, но пытается затмить низкие истины возвышающим обманом. Вот почему в автобиографиях очень трудно отделить легенду от исторического факта, вымысел от ошибки памяти» [23: с. 55].

Таким образом, автобиографический текст «не просто отражает особенности системы личностных смыслов, но является средством изменения имеющейся смысловой системы, средством порождения новых смыслов» [22: с. 14] предоставляя автору возможность «выступать как личность во всем богатстве своего внутреннего мира» [12: с. 6].

Интерес к автобиографической прозе Андре Жида обусловлен многими причинами: его твор-

чество недостаточно известно российскому читателю; оно не было объектом изучения отечественных филологов (как литературоведов, так и лингвистов); оно отражает своеобразие художественного мира этого французского писателя, получившего в 1947 году Нобелевскую премию в области литературы «за глубокие и художественно-выразительные произведения, в которых человеческие проблемы и обстоятельства представлены с бесстрашной любовью к истине и острым внутренним пониманием» [11: с. 85].

Среди сочинений Андре Жида стихи и эссе, пьесы и психологические повести, трактаты и романы, путевые очерки и политические репортажи, статьи о литературе и огромный массив автобиографической прозы, но все, им написанное, образует как бы один непрерывный дневник. Андре Жид явно отдавал предпочтение дневниковым записям, которые позволяют свободно запечатлеть все извивы быстротекущего времени, смену противоречивых чувств, настроений и мыслей автора [9: с. 5-24]. Тем более, известно, что свой знаменитый «Дневник», этот «шедевр писателя, где совершилось его главное открытие – открытие собственного Я» [9: с. 503-510], он вел с 1889 по 1949 г., практически всю свою сознательную жизнь.

Автобиографии пишутся, как правило, в зрелые годы, когда человек прошел, как минимум, половину жизненного пути и описываемые в автобиографии события отдалены во времени. И из этого вытекает основное противоречие: яркие черты автобиографичности выявляются уже в первом опубликованном произведении 22-летнего А. Жида «Les Cahiers d'André Walter» (1891 г.), написанного в стихах и в поэтической прозе. Исследователи творчества А. Жида отмечают, что для создания портрета своего героя он широко использовал свои собственные дневниковые записи. Ю.М. Лотман высказал мысль о том, что создателем автобиографии движет «потребность превратить себя самого в лабораторию наблюдения над человечеством» [15: с. 816]. Своеобразие Андре Жида как раз и заключается в том, что он – ярко выраженный художник самопознания. Вот что пишет по этому поводу И. Эренбург: «Нет, не только стилем привлекал он читателя, но и беспощадностью духовного эксгибиционизма – самообнажения .... Преклоняясь перед собой, он себя не щадил» [24: кн. 3-4, с. 462].

Переживания, страдания, идеалы, которыми была наполнена юность А. Жида, стали лейтмотивом произведения «Les Cahiers d'André Walter». Он поведал о своих юношеских страданиях и

боли, другими словами, излил душу, использовав некоторые факты своей личной жизни: безответная любовь к своей кузине Мадлен Рондо.

И здесь уместно вспомнить замечание Л.С. Выготского об особом содержании речевой деятельности, стоящем за значениями слов и выражений: «в психологическом анализе любого высказывания мы доходим до конца только тогда, когда раскрываем этот последний и самый утаенный план речевого мышления: его мотивацию» [4: с. 333].

Это произведение подтверждает и позицию М.М. Бахтина [1: т. 5, с. 9] об обязательной ориентации слова (= высказывания) на собеседника (= адресата), связанного или не связанного с говорящим какими-либо более тесными социальными узлами (отец, брат, муж и т.п.). Абстрактного собеседника не может быть. Значение ориентации слова на собеседника – чрезвычайно велико. В сущности, слово является двусторонним актом. Оно в равной степени определяется как тем, что оно, так и тем, для кого оно. Всякое слово выражает «одного» в отношении к «другому». Как слово оно является именно продуктом взаимоотношений говорящего со слушающим. В слове я оформляю себя с точки зрения другого, в конечном счете, себя с точки зрения своего коллектива. Слово – мост, перекинутый между мной и другим. Если одним концом он опирается на меня, то другим концом – на собеседника. Слово – общая территория между говорящим и слушающим [3: с. 420 - 421].

«Les Cahiers d'André Walter» – своего рода самопрезентация личности А. Жида, и только по истечении времени, проследив весь жизненный путь этого замечательного писателя, этого «человека диалога», можно говорить об автобиографическом характере данного произведения.

Автобиографический текст обладает своей спецификой, которая выражается в личностно-ориентированном субъективном преломлении оценки представленных в тексте фактов, событий и персонажей. По мнению Е.П. Шумаевой,

*« ... наиболее точным методом идентификации автобиографий служит способ проверки произведений на наличие в описании детских лет автора. Но описание детства недостаточно для приобщения произведения к жанру автобиографии. Важным является наличие неразрывной связи между периодом детства и последующей жизнью писателя. Автору необходимо акцентировать свое внимание на генезисе своей индивидуальности, начиная с детства и заканчивая периодом становления личности»* [23: с. 53].

Данному условию полностью соответствует роман А. Жида «*Si le grain ne meurt*» [3: р. 9], который начинается:

«*Je naquis le 22 novembre 1869. Mes parents occupaient alors, rue de Médicis, un appartement...*» – «Я родился 22 ноября 1869 года. Мои родители занимали тогда квартиру на улице Медичи...».

Предисловие к роману, написанное Мартин Сагаер [3: р. 5], начинается почти также:

«*André Gide naît le 22 novembre 1869, au 19 de la rue de Médicis ...*» – «Андре Жид родился 22 ноября 1869 года в доме № 19 на улице Медичи...».

Уже этот факт указывает на *идентичность автора, рассказчика и главного героя*, так как дейктическое местоимение 1-го лица *Je* в авторском тексте и имя собственное *André Gide* в тексте предисловия относятся к одному и тому же человеку. Присутствие автора текста, главного субъекта указания, собственно *грамматически* обозначено в самом тексте; то есть автор текста является не смысловым, а неперенным «грамматическим персонажем» текста, тем самым наглухо замыкая индексальную структуру произведения» [14: с.137]. И в романе под личным местоимением *Je* (*Я*) подразумевается *Я-биографическое* с характерным набором деталей жизни и особенностей личности автора. Биографическое *Я* находит свое отражение не только в сюжете произведения, но и непосредственно в языке. Без сомнения здесь имеет место тождественность между автором произведения, рассказчиком и главным персонажем, то есть между именем на обложке, рассказчиком произведения и тем, о ком ведется рассказ.

Субъективированная направленность автобиографической прозы А. Жида обеспечивается наличием местоимения 1-го лица *Je* (*Я*), которое имеет, прежде всего, дейктическую определенность. Оно соотносится в тексте как с ударной формой *moi*, так и приглагольными местоимениями в форме прямого и косвенного дополнения *me*, а также притяжательными прилагательными *mon* (*ma, mes*) и притяжательными местоимениями *le mien* (*les miens, la mienne, les miennes*).

Так, рассказывая о своем детстве, о своей семье, о своей жизни, А. Жид постоянно использует:

- притяжательное местоимение 1-го лица, указывающие на принадлежность некоторого объекта:

*Marie, ma bonne, accompagnait mes promenades* [3: р. 51].

Трудно не согласиться с замечанием П.К. Златевой: «Это несамостоятельный способ указания, который характеризуется самой боль-

шой степенью определенности и для отправителя речи, и для его получателя. Он считается самым надежным способом достижения однозначной идентификации вводимого объекта» [10: с. 7].

- прямое или косвенное дополнение 1-го лица:

*Ma mère qui voyait là une occasion de me faire prendre l'exercice, me permettait de me joindre à ces excursions dominicales qui prenaient pour moi tout l'attrait d'une exploitation scientifique* [3: р.33].

Данные местоимения обеспечивают в сознании читателя реализацию координатного указания на *Я-автора-рассказчика-персонажа*. Они приобретают функции репрезентантов [5: с. 151], поскольку полностью раскрывают свой смысл, лишь, будучи включенными в кореферентные отношения с *Я-автора-рассказчика-персонажа*, тем самым указывая референцию и устанавливая анафорическую связь с этим *Я*. Этот факт объясняется тем, что «местоимения (...) образуют (...) лексико-семантический класс слов, единство которого обусловлено его принципиальной ролью в осуществлении референции: это слова, в значение которых входит либо отсылка к акту речи, либо указание на тип соотносённости высказывания с действительностью» [18: с. 11]. Поэтому они могут принимать форму и анафорических и дейктических отсылок, в зависимости от условий их употребления.

Автор, являясь рассказчиком (адресантом), представляет то или иное событие как автобиографическое посредством создания *Я-концепции* [19: с. 475], когда повествование служит его самопрезентации, осуществляется от первого лица и его монологическая речь, высказывания неизбежно сопровождаются «грамматическими указаниями» [14: с. 135]. Личное местоимение *Я*, занимающее центральную позицию в сфере личного дейксиса (*Я – дейксис*), в автобиографическом представлении «указывает на единственную личность и тем самым на уникальное мировосприятие» [7: с. 20]. Оно используется как форма выражения авторской позиции по отношению к описываемым событиям, проявляясь во множестве создаваемых автором-рассказчиком картин мира, в разных интерпретациях и разным подходах к миру самого автора и создаваемых им персонажей, в их мироощущении и миропонимании.

С этой точки зрения интерес представляет диссертационное исследование С.А. Пушминой о многомирии художественного произведения как вторичной моделирующей системы, представленной в виде внешнего художественного мира и внутренних миров героев. *Внешние миры* – это квазифактуальные миры, во времени и простран-

стве которых существует герой. Им противопоставлены и в тоже время с ними взаимосвязаны *внутренние миры* персонажей. Под *внутренними мирами* С.А. Пушмина понимает отражение в сознании персонажа концептосферы чувств, рациональности, подходов, мнений персонажа, его отношение к другим героям, эмоции, чувства, переживания, оценки и ценности квазиреального фактуального мира. Параметрами «вхождения» в текстовое многомирие являются: *референция* (именование персонажа и соотнесение объектов высказывания с внешними мирами героя) и *дейктические категории*, выделенные в ассоциативно-смысловых микроблоках (пространственный: вербальная кодировка положения в пространстве; временной: использование темпоральных

дейктических выражений; социальный: выявляется через обращения и авторские ремарки; персональный: кодирование говорящего и адресата; эмпатический: определение общей тональности). Данные параметры отражают контуры внешних миров. Параметром декодирования внутреннего мира является *лексико-тематическая сетка*, которая служит средством толкования внутренних миров персонажа [20: с.7].

Методология изучения художественного текста, предложенная С.А. Пушминой, актуальна и для анализа автобиографического текста А. Жиде, так как дает возможность представить референциальный мир и становится средством выражения и описания личной сферы автора-рассказчика-персонажа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук / Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Русские словари, 1996. – Т.5. – С. 7-10.
2. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1959. – 492 с.
3. Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин М. (Под маской) – М.: Лабиринт, 2000. – С. 72-94.
4. Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. – М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
5. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. Морфология: Учеб. для филол. фак. ун-тов, ин-тов и фак. иностр. яз. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1986. – 312 с.
6. Голубева Е.И. Лингвостилистические средства выражения объективного и субъективного факторов в жанре автобиографии: 10.02.04. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1987. – 23 с.
7. Гребенюк О.С. Автобиография: философско-культурологический анализ: 24.00.01. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Ростов н/Д, 2005. – 21 с.
8. Долинин К.А. Интерпретация текста: французский язык: Учебное пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: КомКнига, 2005. – 304 с.
9. Жид Андре. Подземелья Ватикана, Фальшивомонетки, Возвращение из СССР. Пер. с фр. /Сост. и вступ. статья Токарева Л.Н. – М. Московский рабочий: 1990. – 636 с.
10. Златева П.К. Лексико-семантические средства организации цельности текста (на материале слов-субститутов в английском, болгарском и русском языках): 10.02.19. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИИЯ им. М. Тореза, 1987. – 24 с.
11. Илюкович А.М. Согласно завещанию. Заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе. – М.: Кн. Палата, 1992. – 560 с.
12. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5-20.
13. Кизима М.П. Художественный текст как целое // Высказывание и текст: взаимодействие языковых единиц. – М.: АН СССР ИЯ; МГИМО, 1988. – С.72-78.
14. Кирющенко В.В. Язык и знак в прагматизме. – СПб: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге. 2008. – 199 с.
15. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб: «Искусство – СПб», 1997. – С. 804-816.
16. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
17. Олейникова Н.А. Притяжательные детерминативы французского языка как средство выражения личной сферы субъекта говорящего: 10.02.05. Дис. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 2007. – 188 с.
18. Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений. – Изд. 5-е, испр. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 296 с.
19. Психология: Словарь, 2-е издание, под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского, М., 1990. – С.475.
20. Пушмина С.А. Текстовое многомирие и вход в него через ворота дейксиса (на материале сопоставительного

## ДЕЙКТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЛАВНОГО УЧАСТНИКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ

- анализа текстов произведений Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и Дж. Голсуорси «The Forsyte Saga»): 10.02.20: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2009. – 16 с.
21. Самарская Е.Г. Автобиографическое представление как репрезентант личности персонажа в художественном тексте: 10.02.19. Дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2008. – 137 с.
  22. Шлыкова Ю.Б. Переживание личностью смысла бытия и тип автобиографического текста: 19.00.01. Дис. ... канд. психол. наук. – Краснодар: РГБ, 2006. – 168 с.
  23. Шумаева Е.П. Проблема определения границ автобиографического текста // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – М.: Изд-во МГОУ, 2008. – № 2. – С. 52-55.
  24. Эренбург И. Люди. Годы. Жизнь. Кн. 3-4. – М.: СП, 1963. – С. 457-465.
  25. Charaudeau P. Grammaire du Sens et de l'Expression. – Paris: Hachette, 1992. – 928 p.
  26. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. – Paris: Colin, 1971. – 272 p.
  27. Olney J. Autobiography: Essays Theoretical and Critical. – Princeton: Princeton University Press, 1980. – 360 p.
  28. Pottier B. Semantique générale. – Paris: Presses Universitaires de France, 1992. – 241 p.

### ИСТОЧНИК ПРИМЕРОВ

1. Gide A. Si le grain ne meurt. – Edition Gallimard, 2009. – 379 p.

### Summary

## DEICTIC CHARACTERISTICS OF THE MAIN PARTICIPANT OF AN AUTOBIOGRAPHIC EVENT

*L.P. Ryzhova, E.B. Savelyeva*

Moscow Municipal Pedagogical University,  
Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The article is devoted to methodological approaches in studying of an autobiographic text (based on A. Gide works) and how deictic elements become the means of expression and description of author-narrator-character's personal sphere.

*Key words:* autobiographic text; author's identity; inner and outward world of a character; deictic categories; reference.



## О ПРИРОДЕ ЛИСТОВОК С. ШАРШУНА

Рюкина А.А.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье дается взгляд на листовки С. Шаршуна как на оригинальный авторский литературный феномен. Наблюдения над поэтикой листовок позволяют установить генетические связи с эстетической программой В.В. Розанова. Автор статьи предлагает рассматривать листовки С. Шаршуна как средство для реализации концепции авторского самовыражения в творчестве.

*Ключевые слова:* листовка, автобиографический, афоризм.

Сергей Шаршун (1888–1975) – представитель искусства Русского зарубежья первой волны. Некоторые современные исследователи творчества С. Шаршуна вслед за Д. Кузьминым считают, что «главный» Шаршун, наиболее интересный для русской литературы XX века, – это Шаршун листовок: «расположенных на отдельных листках причудливо озаглавленных композиций из разноприродных текстовых фрагментов» [5]. Это суждение стало распространено, вероятно, благодаря традиционному рассмотрению Шаршуна как представителя дадаистического течения в литературе, пропагандирующего творчество, лишённое смысловых связей и причинной обусловленности, крайне субъективное и документально не протоколируемое. Действительно, жанр листовок, как никакой другой, позволяет, не заботясь о внешнем оформлении, донести до читателя процесс и результат «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Однако у Шаршуна дадаистическая «стихийность, спонтанность, отсутствие отбора» – это не столько особенность поэтики его листовок, сколько «их эстетическое и философское задание» [5]. Дело в том, что издание листовок для Шаршуна было делом всей жизни. Началась эта «история души человеческой» в Берлине в 1922 году. С тех пор листовки выходили маленьким тиражом, часто с большими интервалами, но до самой смерти их создателя. Определённой периодичности издатель не придерживался. Листовки представляли собой 3–4 страничные журналы с непривычными названиями: «Перевоз-Дада» (13 номеров, 1924–49 гг.), «Памятник» (3 номера, 1948–1957 гг.), «Клапан» (20 номеров, 1958–1968 гг.), «Вьюшка и Вьюшка» (4 номера, 1969–1971 гг.), «Свечечка» (2 номера, 1972–1973 гг.). Эти небольшие брошюры состояли из афористических

высказываний на темы живописи, литературы и философии бытия. По мнению К. Померанцева, в них «предельно кратко, но столь же предельно полно, представлен весь Шаршун» [11, с. 160]. Листовки стали своеобразной философией жизни автора. Только в данном жанре «клапан души» этого по жизни скромного и неразговорчивого человека открывался и невзрачные листочки оказывались достойными всей палитры красок внутреннего мира Шаршуна, его самых личных, заветных, волнующих мыслей и чувств. В настоящее время данные издания в большинстве своём находятся в анналах университетской библиотеки города Базеля в Швейцарии, которая официально считается родиной дадаизма.

Несмотря на обязательную ассоциацию имени Шаршуна во всех мемуарно-аналитических работах именно с листовками, в настоящее время Шаршун-создатель листовок меньше всего исследован. С легкой руки знаменитого собирателя наследия русских эмигрантов и близкого друга Шаршуна Р. Гера этот вид творческого самовыражения Шаршуна ассоциируется с эмигрантским самиздатом. Однако если сравнить творчество Шаршуна с литературой метрополии, где родоначальником советского самиздата считается Николай Глазков, то, по наблюдениям Д. Кузьмина, «Шаршун опередил его на целых 20 лет» [5].

И, действительно, визуальная текстуальная оформленность и образная система ранних опытов Шаршуна в данном жанре восходят к футуристическим изданиям околореволюционной эпохи, которые создавались часто также «кустарным способом». На «дальнее родство листовок с футуристическими брошюрками» указывает также мемуарист М. Андреев [1, с. 389]. Ему же принадлежит довольно удач-

ная характеристика жанра листовок Шаршуна: «Каждый писатель имеет записную книжку, куда вносит замечания по разным поводам, набжавшие мысли, отдельные фразы, в расчете, что это может пригодиться и послужить для его литературной работы. Листовки Шаршуна более всего похожи на такую записную книжку» [1, с. 389].

Однако, несмотря на внешний эффект структурной необработанности и произвольности листовок, для них характерен, в частности, повторяющийся композиционный прием – соединение в одной листовке фрагментов принципиально различного характера, не сопоставимых даже по объему, но в настойчиво повторяющейся пропорции 1:1, где одна половина представлена набором кратких фраз-наблюдений, неожиданного сочетания образов, а другая – цельным, довольно продуманным и законченным рассуждением или воспоминанием. Так, например, по такому принципу строится листовка «Дорогой букет» (1958), где эссе о Стравинском предваряет «мелкая россыпь» авторских образных зарисовок, состоящих из одной – двух фраз. Очень редко, но все же встречаются листовки, в которых заглавие определяет содержание листовки. Например, так происходит с листовкой «Матаня», которая, за исключением нескольких цитат-заметок Шаршуна, состоит из небольшого рассказа-воспоминания о мещанских южно-русских песнях, называвшихся Матаня. По ходу чтения ощущается трепетное чувство любви автора к описываемому, которое романтизируется им. Именно эта атмосфера романтического настроения и всего, что связано с термином романтизм, и связывает начальные цитаты-заметки с рассказом «Матаня»: «На балконе живет облако», «Лучший из Александров Сергеевичей просил переделать «передо мной явилась» в «мне явилась» [14, с. 9]. Бывает, что в основе выделения этих двух частей листовки, резко противопоставленных, лежит некое олицетворение положения русских эмигрантов в небытии, на границах которого находятся родина и страна, их приютившая. Так, вторая часть «Клапанов» № 6, 12, оформленная в виде связного рассказа, в основе которого – воспоминания о Родине (прямое указание на Бугуруслан – малую родину Шаршуна), дана без доли разочарования, мыслей о несовершенстве мира и смерти с нотками светлой надежды на лучшее. Напротив, первая часть, состоящая из миниатюрных зарисовок, не имеет единой связующей мысли,

но ощущается дисгармония, неестественность всего окружающего, не родного, а чужого (особенно это касается намеренно сниженного, лишенного поэтичности описания природы и человеческих отношений): «Раскудахтались церковные колокола», «На верхушке дерева растет молоток», «По лебедю ползет змея», «И в похвальном стремлении улучшить человеческий род допились до белой горячки» и так далее [14, с.1; 14, с. 5].

Результаты наблюдений над поэтикой листовок еще раз подтверждают идею определенной продуманности хаотично поданного, на первый взгляд, материала, целеполагания и эстетической установки их создателя, конечным стремлением которого было желание «выговориться». Причем дневниковость жанра листовок у Шаршуна проявляется не только на содержательном уровне, но и на структурном. По мнению А. Морар, листовки Шаршуна составляют «постоянно меняющееся и постоянно переоцениваемое автобиографическое пространство» [9, с. 136]. В них проявилась одна из ведущих особенностей его автобиографизма, которая непосредственно связана с его творческой манерой письма. Она заключается в максимальной слитности языковой формы и сознания С. Шаршуна. На первый план здесь выступает не собственно личность автора, а ее воплощение в языковых формах и манере организации повествования, в котором происходит столкновение в одном предложении сугубо индивидуально-авторских наблюдений, рождающих новый неожиданный образ. Данный литературный феномен будет вдвойне интересен как отражение сознания создавшего его не столько писателя, сколько художника. Подобным образом понимал задачи литературы и В.В. Розанов, детально описывающий в произведениях свои мельчайшие движения души и мысли.

Интерес С. Шаршуна как члена младоэмигрантского сообщества к творчеству В.В. Розанова и, в первую очередь, к его «трилогии», которую составили «Уединенное» и два «короба» «Опавших листьев», не был случайным. По мнению М. Маликовой, представители «парижской ноты» в стиле В.В. Розанова увидели ту силу, которая могла противостоять «самоописаниям» В.В. Набокова, воспринимаемого последователями Б.Ю. Поплавского «этически и эстетически» враждебно. Однако, по точному замечанию А. Пятигорского, В.В. Розанова в эмиграции чаще понимали «для себя», а «не как его самого» [12, с. 246]. Так, Г.Адамович при создании

«Комментариев», Б.Ю.Поплавский в «Дневнике» или Г. Иванов в «Распаде Атома» руководствовались некоторыми стилистическими особенностями текстов В.В. Розанова. «Прежде всего, им был близок пафос интимности, субъективности и антилитературности», – считает М. Маликова. Представителей «парижской ноты» до С. Шаршуна мало интересовали тексты В.В.Розанова «как новый способ автобиографического письма» [8, с.50], потому что форма написания мемуаров Г. Адамовича и Г. Иванова вполне соответствует традиционной. Совсем иную ситуацию мы наблюдаем в стиле повествования листовок Шаршуна.

На наш взгляд, в русской литературе начала XX века как пример «лирического дневника», отражающего динамику движения чувств, мыслей и настроений его автора, но построенного по законам художественного текста, предшественниками жанра листовок С. Шаршуна можно назвать «трилогию» В.В.Розанова и «трилогию вочеловечения» А. Блока. Но если творение А. Блока «литературно» по своей сути, то В.В.Розанов, напротив, старается всеми способами не допустить литературного вымысла в свое создание. С. Шаршун синтезирует опыты своих предшественников. От А. Блока он берет возможность слышать «мировой концерт» окружающего, пропущенного сквозь личностное сознание, которое динамично по своей сути, от В.В.Розанова воспринимает манеру непринужденной подачи своих мыслей на бумаге. Ни схема «жизнь = творчество», характерная собственно для биографических описаний, ни присущее символизму «жизнетворчество» не выражают в полной мере творческую концепцию «жизни-письма» Шаршуна, идущую от эстетической стратегии В.В. Розанова. Действительно, природа творчества обоих имеет один первоисточник. В.Н.Ильин выявил в розановских текстах «стиль “удавшегося футуризма”», который позволил ему осуществить «погром интеллигентского “чистописания” и “гладкоговорения”» [4, с. 187]. При этом В.В. Розанов не стремится разрушать устоявшиеся нормы, что ставил ему в заслугу О. Мандельштам, утверждая, что «вся его жизнь прошла в борьбе за сохранение связи со словом, за филологическую культуру» [7, с. 60]. В.В. Розанов, как и С.Шаршун, создает свое искусство в соответствии с личностным восприятием и эстетическим вкусом.

Как и В.В.Розанова, С. Шаршуна также обвиняли в чрезмерном воплощении сознания автора в своем творчестве. Возможно, чтобы яснее обнаружить истоки своих «листовок», С. Шаршун в них себя называет «эротическим писателем»

[3, с. 128], тогда как В.В.Розанов также был скандально знаменит, в том числе, разработанной им философией пола. Одну из своих поздних листовок С.Шаршун посвящает В.В.Розанову («Вспышки искр» (1962). Нами было замечено, что для С. Шаршуна-создателя листовок, как и для В.В. Розанова, также характерно вещное, детализированное описание окружающих явлений или мимолетных образов-наблюдений, пропущенных через сознание и переживание автора, его интеллектуально-чувственную деятельность и предстающих как результат работы авторского ассоциативно-образного мышления: «Художник думает глазами» [3, с. 130]. Мы можем познавать внутренний мир автора, чья мысль и эмоция интенциональны, то есть направлены на объект, вбирают его в себя, в результате чего в миниатюрах мы воспринимаем те свойства описываемого предмета, которые подчас не заметны в обыденной действительности, но в сознании художника слова ассоциируются с ним: «Ножницы – поют канарейкой, у самого уха» [14, с. 1], «клавесиновую музыку Баха и Куперена – воспринимаю как живопись Кандинского и Клее» [3, с. 129]. Но если для В.В.Розанова конечной целью является стремление осознать и показать сущностные законы бытия человека и природы, то для С.Шаршуна ведущим является не утверждение философских законов, а возможность поделиться с окружающими круговоротом красок, звуков, образов, обнаружить их взаимодополняемость, изменчивость и системность: «По-английски dead – мертвый, по-русски дед – приближающийся к смерти» [3, с. 130]. Как и у В.В.Розанова, у С.Шаршуна в его листовках наблюдается сочетание таких разножанровых нарративов, как фрагменты с относительно пространственными авторскими рассуждениями, сцены-диалоги, элементы лирической прозы, небольшие сюжетные зарисовки своего прошлого и собственно «листья» – афористичные по своей природе миниатюры. На наш взгляд, жанр листовок С. Шаршуна продолжает традицию розановских «листьев» как способа «преодоления литературности» ради достижения максимальной камерности текста, доверительности повествования. Они приносят в жертву художественность ради прелести не обработанной сознанием человеческой мысли, впечатления или эмоции. При этом миниатюры сохраняют наряду с лаконичностью и яркостью изложения глубину прозрения в суть описываемых предметов, явлений и понятий: «Телеграфное гуденье клавесина» [3, с. 136].

Выбранная форма подачи литературного материала привлекала Розанова своей «неоформ-

ленностью», воплощающей ведущую особенность русского национального характера. Именно «по истине русским» считает себя и С. Шаршун. Несмотря на обозначенное сходство подходов обоих литераторов к изображению действительности, движение авторской мысли В.В. Розанова и С. Шаршуна характеризуется диаметрально противоположными направлениями: от объекта через самосознание в бытие у В.В. Розанова и от макрокосма через объект в глубины личностного «я» у С. Шаршуна: «Самый смысл мой осмыслился через «друга». Все вочеловечилось... Все наполнилось «земным» и вместе каким небесным» [13, с. 203] – «... в клокоцущем хаосе – терпеливо начинаю определять границы, и кончаю – медленным выявлением стройности, цельности Сознания» [3, с. 138]. Но в итоге В.В.Розанов и С. Шаршун создают авторскую картину бытия, для которой характерно стремление к максимальной «телесности и вещности слова».

Мы согласимся с В. Ерофеевым, который считает, что «любопытное всматривание», по выражению В.В. Розанова, в человеческую природу и стало «корнем розановского творчества» [2, с. 9]. И если «единственная «открывавшаяся действительность» есть «я», то очевидно и рассказывай об «я» (если сумеешь и сможешь). Очень просто произошло «Уед.» [13, с.203], – констатирует В.В.Розанов. Его мысль подхватывает С. Шаршун, считая, что «единственный, доступный моему наблюдению субъект – я сам» [3, с.128]. «Восприятие литературы для него всегда чувственно. Вкус. Осязание, слух – это то, с чего все начинается. И через слух рождается ощущение, понимание», – считает А.Н. Николюкин [10, с. 8]. Миниатюры В.В. Розанова и С. Шаршуна представляли собой не надуманные афоризмы, а являлись результатом интуитивного восприятия, глубинного ощущения предмета: «Сильная любовь кого-нибудь одного делает ненужным любовь многих» [13, с.102] – «Молодость – радость, старость – интерес» [14, с. 6]. Мы перелистываем своеобразный «дневник писателя», но, в отличие от творения Ф.М. Достоевского, лишенный острой злободневности событий, потому что сам их создатель «и автор, и действующее лицо одновременно, в какой-то совершенно исключительной нераздельности» [6, с. 68]. Данный феномен творчества писателей гораздо ценнее собственно автобиографических произведений тем, что в них запечатлены самые субъективные мысли, впечатления, оценки, которые миновали стадию собственно авторской рефлексии с целью расширения масштабности заключенных в

них положений от индивидуально-личностных до общечеловеческих и даже бытийных: «Я только смеюсь или плачу. Размышляю ли я в собственном смысле? Никогда!» [13, с. 145] – «Свои страдания я не сопровождаю рассуждениями» [3, с. 128]. Таким образом, мы наблюдаем изменение образа повествователя в эссе, который обычно описывал изображаемое, перекрывая его волной субъективных впечатлений и оценок, не заслоняя при этом описываемого личностным началом. В листовках С. Шаршуна, как и в его критических работах, мы становимся свидетелями того, как автор стремится не просто охарактеризовать то или иное явление культуры, но наблюдаем процесс своеобразного «примеривания», опыта на соответствие описываемого объекта своим вкусам и суждениям: «Не понимаю, почему я особенно не люблю Толстого, Соловьева и Рачинского» [13, с. 109] – «Первая симфония Бизе у меня бельмо на глазу» [14, с. 7]. Крайняя субъективность миниатюрных зарисовок В.В. Розанова и С. Шаршуна наблюдается и в выборе упоминаемых имен: если у первого преобладают имена философов рубежа XIX и XX веков, а также русских писателей, с личностью которых ассоциируется целая литературная эпоха, то у второго фигурируют сугубо представители абстрактной живописи, композиторы, наследие которых повлияло на его изобразительную манеру. Таким образом, для творческой стратегии С.Шаршуна, как и поэтики В.В.Розанова, по замечанию А.И. Фомина в монографии «Символика прозы Василия Розанова», свойственно превращение использованных персоналий исторических лиц современников в определенном контексте в символы, наполняющие и углубляющие личностное мифопространство, творимое авторами. Действительно, у С. Шаршуна даже при констатации биографических сведений известной творческой личности на первый план выступает то новое в искусстве, что он собой олицетворяет, ценное для автора как источник для его собственных исканий и экспериментов: «Кто-то намекнул, что Бетховен – никогда не был глухим. Он осуществил то, к чему я стремился» [3, с. 131].

Таким образом, выбранная С. Шаршуном форма подачи литературного материала в виде листовок подвластна законам авторской впечатлительности и служит для развития его собственной творческой стратегии самовыражения. Оригинальность листовок Шаршуна как жанра заключается в причудливом сочетании на невзрачных листках форматом 21\*14 афоризмов, поэтических образов, воспоминаний из детства и

философских рассуждений о положении вещей в мире, мыслей о самом дорогом для автора – искусстве и России. Сумбурность содержания восполняется высокой эмоциональной чуткостью и нестандартным видением мира их создателя, «ошибочно уязвленное самолюбие» которо-

го «много лет спустя все еще ищет выхода» [1, с.389]. Стремление запечатлеть момент субъективного авторского прозрения в ходе наблюдения за происходящими процессами в мире находит в С. Шаршуне достойного продолжателя розановской эстетической программы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев М. О «Перевозе ДаДа» и «летучих листовках» Шаршуна // Русский альманах. – Париж, 1981.– С.387–391.
2. Ерофеев В.В. «Разноцветная мозаика розановской жизни // Розанов В.В. несовместимые контрасты жития / Сост., вступ. ст., коммент. О. Дарка. – М.: Искусство, 1990. – С. 5–36.
3. Из листовок С.Шаршуна // Новый журнал. – 1986. – № 163. – С. 127–139.
4. Ильин В. Н. Стилизация и стиль // Ильин В. Н. Эссе о русской культуре. – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 142–197.
5. Кузьмин Д. «После чего дышится легче»: Сергей Шаршун [Электронный ресурс]. – URL: <http://textonly.ru/case/?article=5684&issue=15> (дата обращения: 25.07.2012).
6. Курдюмов М. (М.А. Каллаш). О Розанове /«Настоящая магия слова»: В.В.Розанов в литературе русского зарубежья: [сост., предисловие, коммент. А. Н. Николюкина]. – СПб.: ООО Изд-во «Росток». – 2007. – С. 64–106.
7. О природе слова // О.Э. Мандельштам. Слово и культура. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 55–67.
8. Маликова М. Визуальное и телесное в русской автобиографической традиции: Набоков и Розанов (Очерк темы) [Электронный ресурс]. – URL: <http://mochizukitsuneko.com/wp-content/uploads/2011/06/8-malikova%E3%80%80%E6%A0%A1%E4%BA%86.pdf> (дата обращения: 25.07.2012).
9. Морар А. Между автобиографией и вымыслом: творчество Сергея Шаршуна как опыт самопридумывания или автофикциональности // Мемуары в культуре Русского зарубежья: Сборник статей / Отв. Ред. А. Данилевский. – М.:Флинта: Наука, 2010. – С. 131–137.
10. Николюкин А.Н. Василий Васильевич Розанов (писатель нетрадиционного мышления). – М.: Знание, 1990. – 64 с.
11. Померанцев К. Сергей Иванович Шаршун // Сквозь смерть. Воспоминания. – Russian edition Overseas Publications Interchange. Ltd, 1986. – С. 157–160.
12. Пятигорский А.М. «Племянник своего дяди» (Философские заметки о книге А. Синявского «Опавшие листья» В.В.Розанова) // Пятигорский А.М. Избранные труды / Сост. и общ. ред. Г. Амелина. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 242–250.
13. Розанов В.В. Опавшие листья: Лирико-философские записки. – М.: Современник, 1992. – 543 с.
14. Шаршун С. Клапан № 6, 12, 13. – Париж: Вопрос, 1964. – 8 с.

## Summary

### ABOUT THE NATURE OF LEAFLETS OF S.SHARSHUN

*A. Ryukina*

Moscow State Regional Institute of Humanities

**Abstract.** In article the sight at S.Sharshun's leaflets as on an original author's literary phenomenon is given. Supervision over poetics of leaflets allow to establish genetic relations with V.V.Rozanov's aesthetic program. The author of article suggests to consider S.Sharshun's leaflets as means for realisation of the concept of author's self-expression in creativity.

**Key words:** leaflet, autobiographical, an aphorism.

## ПРОБЛЕМА НОВОЙ ТЕОДИЦЕИ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ПУТЬ» (Н.А. БЕРДЯЕВ, Б.В. ВЫШЕСЛАВЦЕВ)

*Симачева И.Ю.*

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема новой теодицеи в работах Н.Н.Бердяева и Б.В. Вышеславцева с опорой на опыт Ф.М. Достоевского. Основываясь на эсхатологии А.С.Хомякова и Ф.М.Достоевского, модернистское поколение авторов журнала «Путь» осознаёт окончательный смысл русской идентичности как поиск Царства Божия на земле.

*Ключевые слова:* теодицея, эсхатология, Ф.М. Достоевский, онтологизм, Бог.

Подводя итог десятилетней деятельности парижского «Пути», Н.Бердяев писал: «Исток культурного ренессанса начала века был литературно-эстетический. Уже в конце XIX века произошло у нас изменение эстетического сознания и переоценка ценностей...

Эта переоценка ценностей прежде всего выразилась в новой оценке русской литературы XIX в., которую никогда не могла по-настоящему оценить старая общественно-публицистическая критика. Появился тип критики философской и даже религиозно-философской наряду с критикой эстетической и импрессионистской. Увидели огромные размеры творчества Достоевского и Толстого и началось их определяющее влияние на русское сознание и русские идеологические течения. Уже в конце 80 и начале 90-х гг. формировались новые души, открывшиеся влиянию Достоевского и Толстого, независимо от появления новой критики» [2: с.7].

Для литературно-критического процесса в эмиграции характерно новое осмысление русской классики, возросший интерес к ней, в особенности к личностям Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского и их художественным произведениям.

«Для моей умственной и духовной жизни большое значение имели учение Хомякова о христианской свободе, второй том «Науки о человеке» Несмелова, «Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского» [2: с.11], - признавался на страницах журнала Н.Бердяев.

«Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского была наиболее смелой попыткой русской религиозной мысли XIX в. победить национализм путем выработки новой теодицеи. В своем труде «Дух Достоевского», вышедшем на русском языке в Праге в 1923 г., а на французском в 1929 г.

в Париже, Бердяев поясняет, что «Легенда» есть опровержение эволюционистской теории зла, рассматривающей последнее как некий момент в эволюции добра. В опубликованной в 1927 г. статье «Из размышлений о теодицее» он вновь возвращается к творчеству русского романиста, показывая всю абсурдность натуралистической теодицеи, которая решает проблему зла при помощи теории удовлетворения Бога, неподвижного во время Голгофской жертвы [1: с.50-62]. Для Бердяева, как и для Достоевского, Христос, воплощающий свободную встречу человеческого и божественного начала, есть единственный возможный ответ на образ Великого Инквизитора и на евклидов дух, строящий миропорядок, свободный от всякого зла и от всякой ответственности. Но если Достоевский в своей «Легенде» ограничился напоминанием – через молчаливый образ Христа – о том, что любовь глубже зла, то Бердяев постарался раскрыть эту тему и перейти таким образом от богословия отрицательного к богословию положительному. Он пишет: «Бог сотворил мир не из собственной природы и не из первоматерии, как думала античная мысль, а из ничего. Ничто и есть свобода. Это и значит, что Бог сотворил мир из свободы. Иначе это выражают так: Бог сотворил мир свободно и свободным. Но свобода, порождающая зло, восходит к ничто, которое есть чистая возможность. Мы должны знать, что эта свобода совсем не есть природа, сотворенная Богом, ибо в этом случае она была бы детерминирована. Богом же природа могла бы быть детерминирована исключительно к добру. Свобода, способная породить зло, и есть чистая возможность, заключенная в ничто, в бездне, к которой не применима категория бытия. В словах Бога нет никакого бытия, но есть ничто, из которо-

го творится мир. Это и есть свобода, предшествующая миротворению. Мыслить же об этой тайне можно лишь антиномически» [1: с.57-58].

Здесь мы видим, что между авторами журнала существовало определенное напряжение по вопросу об отношении к онтологизму и персонализму. Н.Лосский, вслед за Лопатиным, исповедовал идеал-реализм, вдохновленный монадологией Лейбница и платонизмом Николая Кузанского. В рецензии на вышедшую в 1926 г книгу Лосского «Свобода воли» Н. Бердяев отмежевывается от чересчур субстанциального и чересчур статичного взгляда на свободу, делающего невозможной любую теодицею и любую антроподицею. «Как понять тогда существование зла?» [5: с.130-131] – спрашивает он. Бердяев считает, что единство двух природ – божественной и человеческой – во Христе позволяет понять подлинную свободу как стремление человека к Богу, а не как простой выбор между добром и злом. В подобной перспективе теодицея становится основанием для новой антроподицеи. Бердяев повторяет святоотеческое изречение о том, что Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом. Только символический язык жертвенной любви, выражающий опыт таинства – а не логические понятия – позволяет сформулировать теодицею и антроподицею.

В опубликованной 6 января 1928 года статье «Трагическая теодицея» [4: с.14-33] Вышеславцев ссылается на Достоевского. По Вышеславцеву, зло нельзя концептуализировать, так как это означало бы принять его. В противовес Раскольникову, который требует истребления «вшей» для блага человечества, русский философ считает, что человек не может поставить себя на место божественного Промысла в своих этических суждениях, так как ему неизбежно придется оправдывать страдание.

Для Вышеславцева история не имеет смысла, если не признать фундаментальную антиномию, согласно которой Бог существует везде и нигде, будучи одновременно трансцендентным и имманентным всему. И только символический образ отношений любви внутри Троицы позволяет осознать личностный смысл встречи – одновременно трагической и исполненной света Царства – божественной и человеческой природы здесь и сейчас. «Человек не имеет права ни выполнять страшного суда, ни предвосхищать страшного суда. Об этом свидетельствует притча о плевелах: то, что «объективно» кажется ему сором и ничтожеством, – не может быть уничтожено для выполнения абсолютной справедливости (например, убийство злой старушонки, и

вся проблема великих личностей, выполняющих волю провидения, у Раскольникова). Абсолютная Справедливость действует как страшный суд не через нас, а через своих абсолютных служителей, через ангелов. Так раскрывается в притче», – пишет Вышеславцев [4: с.15]

«Трагическая «неисповедимость» Промысла, апория «Провидения» есть идея восточного христианства, по существу глубоко чуждая католическому рационализму, который не выносит никаких переменных антиномий и апорий. Эту мысль глубоко постиг Достоевский, основным прозрением которого было переживание Божества в трагизме. Неприятие мира у Ивана Карамазова есть принципиальное отрицание всякой бестрагической Теодицеи, отрицание прогресса, морально оправданного, отрицание лейбницевского оптимизма, отрицание всей той благополучной и успокоенной философии истории, на которой покоится западноевропейская культура. Не даром Достоевский так любил книгу Иова и старообрядческое сказание о «Хождении Богородицы по мукам». В конце этого сказания, напоминающего дантово странствие, Богородица видит последнее и самые страшные мучения грешников. И что же она говорит? Наслаждается она ими по совету святого Фомы Аквината? О нет! Она сама хочет с ними мучиться. Видит ли она рациональную Теодицею? О нет! Она говорит: «лучше бы человеку не родиться!» Или, как передает эту легенду А. Ремизов («Звезда Надзвездная»): «лучше бы миру не быть!»

Вот исконно русское отрицание теодицеи.

Пусть эти слова, как и слова Ивана Карамазова, не кажутся кощунственными: они трагически неизбежны для человека, даже святого, даже обоженного вполне; и в них отзвук слов Богочеловека: «да минет меня чаша сия», ибо эта чаша содержит в себе всю историю человечества, центром которой является Голгофа, со всеми ее грехами, со всеми несправедливостями и мучениями» [4: с.24], – заключает Вышеславцев.

Что же мы получаем в результате: трагическое крушение всякой теодицеи или трагизм как теодицею своего рода?

Основываясь на эсхатологии Хомякова и Достоевского, модернистское поколение авторов «Пути» осознает окончательный смысл русской идентичности как поиск Царства Божия на земле. В течение 20-х годов эта эсхатологическая мифология развивалась на страницах журнала в зависимости от того, по какому пути шли воспоминания различных авторов. В начале века в России поколение Бердяева и Вышеславцева

отождествляло себя с глубоко трагичной эсхатологией Достоевского, отличавшейся от более оптимистической эсхатологии Хомякова [3]. Если в первые годы эмиграции эсхатологические воспоминания этого поколения были обращены к об-

разам Достоевского и В. Соловьева, то, начиная с 1927 года, они заметным образом переориентировались на образ Федорова.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бердяев Н. Из размышлений о теодицее // Путь. – Париж. – 1927. - № 7. – С.50-62
2. Бердяев Н. Русский духовный ренессанс XX в. и журнал «Путь» (к десятилетию «Пути») // Путь. – Париж. – 1935. - № 49. – С.7
3. Бердяев Н. А. Хомяков. – Москва. - Изд-во Путь. - 1912. – 123 С.
4. Вышеславцев Б.П. Трагическая теодицея // Путь. – Париж. - № 9. – С.14-33
5. Лосский Н. Свобода воли. (рец.) // Бердяев Ник. Путь. - Париж. - 1927. - № 6. – С.130-131

**Summary**

**THE PROBLEM OF NEW THEODICY  
IN THE MAGAZINES «PUTJ» PAGES  
(N. N. BERDYAEV, B.V. VYSHESLAVTSEV)**

*I.J. Simacheva*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The article is focused on new theodicy problem in N.N. Berdyaev`s and B.V. Vysheslavitsev`s works with support of F.M. Dostoevsky`s experience. Taking A.S. Khomyakov`s and F.M. Dostoevsky`s eschatology as basis, modernistic generation of the authors of the magazine "Journey" understands the final sense of Russian identity as search of the Kingdom of God on earth.

*Key words:* Theodicy, eschatology, F.M. Dostoevsky, ontologism, God.



## ЦИКЛ РАССКАЗОВ И.А. БУНИНА «ТЁМНЫЕ АЛЛЕИ»: ФИЛОСОФИЯ ПРИРОДЫ И ПОЭТИКА

Смирнова А.И.

ГБОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»

*Аннотация.* В статье рассматривается вершинное произведение И.А. Бунина, созданное в эмиграции, – цикл рассказов «Тёмные аллеи», раскрывается смысл авторской философии природы в её соотнесении с концепцией любви; выявляются особенности поэтики цикла (смысл заглавия, природные образы и их связь с натурфилософией, функция приёмов контраста и антитезы).

*Ключевые слова:* И.А. Бунин; заглавие; философия природы; поэтика.

«Тёмные аллеи» – вершинное творение И.А. Бунина, написанное им в эмиграции. Сразу же после публикации оно привлекает к себе внимание русских критиков в зарубежье (И. Ильина, В. Вильгинского, Ю. Иваска, М. Крепса, Ю. Сазоновой, Ф. Степуна, Ю. Трубецкого и другие), позже, особенно в 1990-е годы, повышенный интерес к «Тёмным аллеям» проявляется в российском литературоведении. Поэтика цикла рассказов оказывается в центре внимания многих исследователей (О. Егорова, Ю. Мальцев, Д. Мышалова, М. Штерн, Н. Евстафьева, И. Карпов, Г. Шевченко, К. Солнцева и другие), однако проблема «философия природы и поэтика» не нашла последовательного и исчерпывающего раскрытия.

Название «Тёмные аллеи» связано с одним из ключевых природных образов цикла, символизирующих любовь, и как миг наивысшего счастья, озарения, и как всепоглощающую страсть, противостоять которой человек не в силах: она сродни стихии, это инстинктивное, бессознательное влечение. Являясь пространственной характеристикой, образ тёмных аллей раскрывается в ряду других локусов – аллеи, сада, парка, поля, леса. Именно они, наряду с природными явлениями (календарными, климатическими и другие), позволяют художественно материализоваться авторской концепции любви, создают неповторимый эмоциональный фон, обусловленный и названием произведения.

Любовь в цикле рассказов предстает сложным, непостижимым, таинственным явлением. Это «лучшие, истинно волшебные» минуты жизни, в тексте эта характеристика даётся рядом с «развернутым названием»: «Кругом шиповник алый цвёл, стояли тёмных лип аллеи...» – стихи Огарева, которые герой первого рассказа Николай Алексеевич читал Надежде тридцать лет тому

назад. Стихи передают состояние той любовной «горячки», которую герои испытали и которая связана с их молодостью (не случайно точно указывается их возраст), с прошлым, оставшимся для обоих «истинно волшебным» временем, «лучшими минутами» жизни. «Алый шиповник» и «тёмные липы» намечают противопоставление прошлого настоящему, красоты и силы чувств молодости разочарованию и опустошённости старости с оправданием: «Всё проходит... Любовь, молодость – всё, всё» [1: с. 7]. Это противопоставление станет структурным принципом организации многих рассказов. И в той же поэтической строке – «Кругом шиповник алый цвёл, стояли тёмных лип аллеи» – закреплено ещё одно свойство, присущее содержанию всей книги: в прошедшем времени воспроизводится краткий миг бытия. Для героев миг любви остался лучшим воспоминанием и предопределил их судьбы – её несложившися: «Сколько ни проходило времени, всё одним жила...», «как не было у меня ничего дороже вас на свете в ту пору, так и потом не было» [1: с. 8]; и его несчастную: «...Никогда я не был счастлив в жизни...» [1: с. 8].

Первый рассказ, давший название циклу, начинается природным описанием: «В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими чёрными колеями...» [1: с. 5]. И уже в нём проявляется одна из важных функций природных описаний в раскрытии центральной темы цикла: они структурируют повествование, «хронометрируя» события в течение памятного для героев дня: после недолгого нежданного свидания герой отправляется в путь, когда солнце клонится к закату: «К закату проглянуло бледное солнце» [1: с. 8], «низкое солнце жёлто светило на пустые поля» [1: с. 9]. Движение времени, как и психологические нюансы в поведении героев, передаются в рассказе

через изменения в природе. Во многих рассказах цикла воспроизводится пейзаж средней полосы России, окрашенный особой авторской интонацией, которая наряду с другими сквозными характеристиками повествования становится циклообразующей.

Зачастую в рассказах цикла сфера чувств героев и сфера жизни природы раскрываются параллельно. Так, в рассказе «Кавказ» ожидание героями свидания, их представление о «великом счастье» связано с природой юга: «Я знал это побережье, жил когда-то некоторое время возле Сочи, – молодой, одинокий, – на всю жизнь запомнил те осенние вечера среди чёрных кипарисов, у холодных серых волн...» [1: с. 10]. В тексте противопоставляются московский и южный пейзажи: «В Москве шли холодные дожди, похоже было на то, что лето уже прошло и не вернётся, было грязно, сумрачно <...>. И был тёмный, отвратительный вечер, когда всё во мне замирало от тревоги и холода» [1: с. 11] (состояние героя, вызванное ненастной погодой, обусловлено и его одиночеством, и неопределённым будущим); «мы нашли место первобытное, заросшее чинаровыми лесами, цветущими кустарниками, красным деревом, магнолиями, гранатами, среди которых поднимались веерные пальмы, чернели кипарисы...» [1: с. 12]. Ощущение счастья, переполняющее героев утром следующего дня, передаётся через восприятие природы: «Горячее солнце было уже сильно, чисто и радостно. В лесах лазурно светился, расходился и таял душистый туман, за дальними лесистыми вершинами сияла предвечная белизна снежных гор...» [1: с. 12]. Радость и полнота жизни для Бунина связаны с обострённым восприятием природы и «погружением» в неё. Описание кавказской деревни также контрастирует с сумрачным городским пейзажем: «Назад я проходил по знойному и пахнущему из труб кизяком базару нашей деревни: там кипела торговля, было тесно от народа, от верховых лошадей и осликов...» [1: с. 12].

Миг счастья для героев связан с ощущением радости бытия, красоты окружающего мира, природы юга. В небольшом рассказе из семи частей, с пульсирующим ритмом, сюжет которого неумолимо движется к трагической развязке (может быть, именно поэтому герои настолько остро переживают мгновения счастья), нет описания любовных переживаний. Чувства героев раскрываются опосредованно – через их восприятие природы: содержание шестой части, в которой речь идёт о тайном свидании влюблённых, почти полностью составляет природное описание.

«Когда жар спадал и мы открывали окно, часть моря, видная от него между кипарисов, стоявших на скате над нами, имела цвет фиалки и лежала так ровно, что, казалось, никогда не будет конца этому покою, этой красоте.

На закате часто громоздились за морем удивительные облака; они плавали так великолепно, что она порой ложилась на тахту, закрывала лицо газовым шарфом и плакала: ещё две, три недели – и опять Москва!» [1: с. 13]. Описание южной ночи, наполненной звуками, таинственной и волшебной, позволяет ощутить исключительность переживаемого героями чувства. В этом описании акцентируется деталь, эмоционально окрашивающая быстротечность их отношений и символизирующая, выражаясь словами автора из другого рассказа («Натали»), «некое зловещее предзнаменование»: «И всю ночь слышался оттуда, из духана, глухой стук в барабан и *горловой, заунывный, безнадежно-счастливый вопль* (здесь и далее курсив мой – А. С.) как будто всё одной и той же бесконечной песни» [1: с. 13].

Бунинская философия природы «многооставна». Она вбирает в себя пантеистическое начало, проявляющееся в одухотворении, обожествлении природы и её красоте, как наивысшем выражении сущности. Одной из «составляющих» философии природы является концепция любви. Любовь как мощная природная сила – этот мотив сквозной в цикле, он акцентируется автором. Так, в рассказе «Таня» есть слова: «Когда она зарыдала, сладко и горестно, он с чувством не только *животной* благодарности за то неожиданное счастье, которое она бессознательно дала ему, но и *восторга любви* стал целовать её...» [1: с. 82]. В этом рассказе в воплощении страсти, влечения отчётливо раскрывается бессознательное начало: «Кто он, она ещё не понимала в полусне, но всё равно это был тот, с кем она, в некий срок, впервые должна была соединиться в самой тайной и блаженно-смертной близости» [1: с. 82].

Любовь в «Тёмных аллеях» раскрывается на фоне таких природных явлений, как *гроза, метель, буря, ураган*, чем подчёркивается стихийная, неуправляемая сила страсти. Скорее, они даже не фон, а «участники» сюжетного действия, это проявление природной мощи, оттеняющей или усиливающей переживаемое героями психологическое состояние. Так, рассказ «Стёпа» начинается с описания проливного дождя: молодого купца Красильщикова перед вечером, по дороге в Чернь, «захватил ливень с грозой». «Ни окрестных полей, ни неба уже давно не было видно за этим *потопом*, пахнущим огуречной свежестью и

фосфором; перед глазами то и дело, *точно знамение конца мира*, ослепляющим рубиновым огнём извилисто жгла сверху вниз по великой стене туч резкая ветвистая молния, а над головой с треском летел шипящий хвост, разрывавшийся вслед затем необыкновенными по своей сокрушающей силе ударами» [1: с. 20]. Это природное описание особенно важно в контексте бунинской концепции любви: в нём содержится и указание на исключительность переживаемого героем момента, и на космическое происхождение состояния мира, в котором пребывает человек как часть его. Название места («Чернь»), потоп, закрывший белый свет, и молния как «знамение конца мира» – каждая из этих деталей значима в контексте развития сюжета. Темнота не только не отступает, а сгущается («...И ещё неизвестно, что будет опять, ишь какая чернота в ту сторону и всё ещё загорается...»). «Вечерний воздух был неподвижен и сыр <...>, дождь перестал, но надвигалась ночь, небо и земля *угрюмо темнели*, за шоссе, за низкой чернильной грядой леса, *ещё гуще и мрачней чернела туча*, широко и зловеще вспыхивало *красное пламя*...» [1: с. 21]. Это природное описание, предвещающее последующие события, психологически мотивирует состояние той животной, тёмной, греховной страсти, которая овладела Красильщиковым при виде Стёпы, «до смерти» напуганной грозой и поверившей, что его ей «сам бог послал».

В цикле любовь определяется как «наваждение» («Жила в каком-то наваждении» [1: с. 202]), как «горячий дурман» («Чистый понедельник») и «тяжёлая болезнь», чем оправдывает своё греховное влечение герой рассказа «Кума»: «Помните, какая метель была в тот день и как вы приехали вся в снегу, возбуждённая быстрой ездой и метелью <...>. Тут-то и началось между нами что-то тайное, какая-то греховная близость, наше как бы уже родство и оттого особенное воделение» [1: с. 158].

Попытка постичь «тайное тайных» приводит автора к трагедийным развязкам, когда смерть становится единственно возможным исходом из воспроизведённой сюжетной ситуации. В контексте цикла смерть героев воспринимается и как невозможность познать самого себя, и как неразрешимое противоречие, связанное с любовью: власть её такова, что, утрачивая любовь, человек лишает себя жизни (в этом также проявляется некая стихийная, неподвластная рассудку человека и завладевающая им целиком, сила). Рассказ «Натали» завершает вторую часть книги. В нём, как и в двух предыдущих «Галя Ганская» и

«Генрих», героиня умирает. И хотя они умирают по-разному (Галя Ганская отравилась, Генрих из ревности застрелил австриец, Натали «умерла в преждевременных родах»), но героинь – все три рассказа названы их именами – объединяет то, что смерть является расплатой за любовь.

В «Натали» концепция любви содержит важный в контексте всего цикла смысл: неотвратимость любви и невозможность жить без неё. Герой вспоминает Натали на балу и признаётся: «Как хотел я умереть в ту ночь в восторге своей любви и гибели!» [1: с. 148]. Тот же мотив реализуется в финальных словах рассказа «В одной знакомой улице», которым открывается третья часть цикла: «Больше ничего не помню. Ничего больше не было» [16 с. 150]. После пережитого мгновения счастья, после утраты любви, вся последующая жизнь героев в «Тёмных аллеях» или не имеет смысла, или равносильна гибели: «Да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Всё-таки был. И это всё, что было в моей жизни – остальное ненужный сон» [1: с. 179] («Холодная осень»).

Мгновение счастья – это потрясение, при воспоминании о котором у героя рассказа «Зойка и Валерия» отнимаются руки и ноги. Именно это мгновение и составляет, по Бунину, смысл жизни: «... Из года в год, изо дня в день, втайне ждёшь только одного, – счастливой любовной встречи, живёшь, в сущности, только надеждой на эту встречу – и всё напрасно...» [1: с. 97] («В Париже»). В рассказе «Руся» счастье определяется как «нестерпимое»: «...Подобного счастья не было во всей его жизни» [1: с. 43] – этот мотив вновь и вновь повторяется в произведении.

В тексте при описании любовных переживаний героев среди природных образов наряду с грозой, метелью, ураганом, бурей наиболее часто используются пространственные образы – *сада, аллеи, парка, поля, леса*, а также *небесная символика*. В описании аллеи постоянным признаком выступает тень. «Тенистая аллея» [1: с. 52], «мрачно-величавая аллея» [1: с. 73], «отдыхать в тени еловой аллеи» [1: с. 74]. В рассказе «Зойка и Валерия» почти дословно повторяется название цикла: «Он пошёл за ней, сперва сзади, потом рядом, в *темноту аллеи*, будто что-то таившей в своей мрачной неподвижности» [1: с. 77]. Аллея – это и игра света и тени: «...Потом вошла под длинный прозрачный навес берёзовой аллеи, в пестроту, в пятна света и тени» [1: с. 139]. Название цикла рассказов «Тёмные аллеи» символизирует непознанную природу любви, осо-

бенно любви-страсти, которая соединяет в себе высочайшую радость бытия и тёмное, греховное начало, силу чувства и кратковременность его.

В рассказах цикла образы аллеи и сада в их символическом значении противостоят друг другу. Сад в «Тёмных аллеях» – это не только место сюжетного действия, но и образ, способствующий реализации авторской концепции любви, поэтической завершенности определенного фрагмента текста, созданию эмоциональной атмосферы произведения. Среди символических значений сада есть и метафорическое использование его как «любовного рая, созданного влюбленным» [3: с. 320]. И чаще всего у Бунина сад символизирует этот «любовный рай». Образ сада воплощает счастье, связанное с зарождением любви («*первое утро любви*»), с взаимной любовью, с верой героев в любовь как главную и вечную ценность бытия. Сад – это и место первых свиданий. Именно он рождает у героя воспоминания о «времени ещё ничем не омраченного счастья», о «близости, доверчивости, восторженной нежности, радости» [1: с. 33] («Поздний час»).

Изображение сада, его восприятие героями передают сложность их чувств. Сад – непременный спутник любовных переживаний юных героев. В рассказе «Таня» образ сада раскрывается в разные времена года: осенний, «полный света» («стояла осенняя лунная ночь, пустая и одиноко прекрасная»), зимний, «предвесенний», летний. Образ ночного сада раскрывается через восприятие героя: «предвесенняя, светлая и ветреная ночь», «волновался сад», озаряющий сумрак комнаты «золотистым светом» [1: с. 92]. «Летнее счастье» для героини рассказа «Таня» ассоциируется с садом и полем: она «старалась представить себе всё то летнее счастье, когда столько будет им свободы везде... – ночью и днем, в саду, в поле, на гумне, и он будет долго, долго возле нее...» [1: с. 92]. В минуты счастья Таня поёт народную песню «Уж как выйду я в сад...». И надежда на счастье впереди, на будущую встречу, связана с этой «песенкой» («...Я приеду весной на всё лето, и вот правда пойдём мы с тобой «во зеленый сад» – я слышал эту твою песенку и во веки не забуду её...» [1: с. 94]). Образ сада как стиливая доминанта создаёт эстетическое единство рассказа «Таня».

Сад – постоянный и важный «атрибут» сюжетного действия, воспроизводящего трепетные и волнующие отношения влюбленных. «Войдя к себе, я, не зажигая свечи, сел на диван и застыл, оцепенел в том страшном и дивном, что внезапно и неожиданно свершилось в моей жизни. Я сидел,

потеряв всякое представление о месте и времени. Комната и сад уже потонули в темноте от туч, в саду, за открытыми окнами, всё шумело, трепетало, и меня всё чаще и ярче озаряло быстрым и в ту же секунду исчезающим зелено-голубым пламенем» [1: с. 139] («Натали»). В цвете и яркости этого «*зелено-голубого озарения*» герою видится «поистине что-то *неземное*». Для воплощения силы чувств героев, испытываемого ими потрясения, Бунин широко использует природные описания, в которых доминантным признаком становится именно психологическая функция: «... На меня понесло свежим ветром и таким шумом сада, точно его охватил ужас: вот оно, загорается земля и небо!» [1: с. 139 – 140]. И в этом же рассказе «Натали» «весенняя чистота, свежесть и новизна» связаны с «густым цветущим садом». Образ сада в рассказе воплощается как место свиданий, как символ «первого утра любви» героя Виталия Петровича и Натали, как «персонаж» и «участник» событий.

Во многих природных картинах постоянными атрибутами у Бунина являются *небо, небесные светила, облака, свет*, струящийся с высоты. Благодаря многообразным пейзажным описаниям в «Тёмных аллеях» создаётся особая атмосфера таинственности и сказочности. «Нет ничего страннее и прекраснее внутренности леса в лунную ночь и этого белого шелкового блеска берёзовых стволов в его глубине...» [1: с. 139] («Натали»). «И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдаль, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары...» [1: с. 43] («Русь»).

Многими исследователями творчества Бунина отмечалась особая магия воспоминаний, присутствующая ему. Эта магия воспоминаний организует повествование в «Тёмных аллеях» и задаётся самим заглавием цикла, которое в «развёрнутом» виде («Кругом шиповник алый цвел, стояли тёмных лип аллеи») содержит отсылку в прошлое: прошедшее время глаголов, запечатлевшее мгновение. «Тёмные аллеи» – это погружение в прошлое, это воспоминание, по остроте и силе чувства не уступающее мгновению пережитого когда-то счастья: «...И молодость, красота всего этого, и мысль о её красоте и молодости, и о том, что она любила меня когда-то, вдруг так разорвали моё сердце скорбью, счастьем и потребностью любви, что, выскочив у крыльца из коляски, я почувствовал себя точно перед пропастью...» [1: с. 143] («Натали»).

Прошлое в рассказе «Холодная осень» характеризуется как «волшебное, непонятное, непостижимое ни умом, ни сердцем» [1: с. 178]. Путешествие по «тёмным аллеям» памяти причиняет автору-повествователю горькую радость и сладкую боль. Это «путешествие» осуществляется в атмосфере *таинственной, загадочной, удивительной и волшебной*. Именно эти эпитеты довольно часто употребляются в цикле, способствуя созданию особого, «мерцающего», изображения, соответствующего процессу «пробуждения» памяти, возникновению эффекта магии воспоминаний. «Всё было *странно* в то *удивительное* лето», – этот мотив пронизывает рассказы цикла, объединяя их в единое целое. Прекрасны и загадочны в своей исключительности героини: «Ах, как хороша ты была! ...Как горяча, как прекрасна! Какой стан, какие глаза!» [1: с. 7] («Тёмные аллеи»). «Странные женщины» («Мечь»), они «как бы с какой-то другой планеты» («Сто рупий») и непостижимы: «...Она была загадочна, непонятна для меня, странно были и наши отношения...» («Чистый понедельник»). И глаза у них «удивительные», «необыкновенно темные, таинственные» («Весной, в Иудее»).

Символический смысл заглавия раскрывается благодаря особой атмосфере таинственности и сказочности, создаваемой многообразными пейзажными описаниями. «Как волшебно блестят вдали берёзы. Нет ничего страннее и прекраснее внутренности леса в лунную ночь и этого белого шёлкового блеска берёзовых стволов в его глубине...» [1: с. 139] («Натали»).

В поэтике цикла особую роль играют приёмы контраста, антитезы, искусно используемые автором. Антитетичность мышления, присущая

Бунину, реализуется в зеркальной композиции, которая, наряду с другими способами организации текста, находит реализацию в книге: во внутренней связи между рассказами «Антигона» и «Смарагд», в которых женский и мужской характеры зеркально противоположны; в сюжетных ситуациях, зеркально противостоящих друг другу. Так, в рассказе «Стёпа» противопоставляются два лета из жизни Красильщикова («В это лето он часто вспоминал лето в прошлом году» [1: с. 20]), отношения с двумя женщинами: связь с известной актрисой и случайная короткая встреча с пятнадцатилетней Стёпой, дочерью хозяина постоялого двора, старика-вдовца Пронина. Приём зеркальности реализуется в том, что первая его измучила, и он рабски зависим от неё, вторая же, Стёпа, рыдает после ночи, проведённой с ним, и умоляет взять её, обесчещенную, с собой: «Я вам самой последней работой буду!» [1: с. 24]. Контрастно противопоставляются в тексте природные описания, эмоциональные состояния героев. Приём контраста используется автором и как стилистическая фигура.

Концепция любви в «Тёмных аллеях» неотделима от бунинской философии природы, вбирающей в себя понимание любви как смысла и основы бытия. Именно поэтому она сопряжена не только с жизнью, но и со смертью, будучи порождением мощных природных сил, она возвышает человека и дарует ему мгновения истинного счастья, представляет собой нечто таинственное и непознанное. Соотнося любовные переживания героев с жизнью природы, автор насыщает их глубоким психологическим и философским содержанием, осмысливает любовь в высших её проявлениях как космическое явление.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 т. / И.А. Бунин. – Т. 6. – М.: Сантакс, 1994. – 416 с.
2. И.А. Бунин: pro et contra. Антология. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1016 с.
3. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер / Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.

**Summary**

**DARK AVENUES BY I.A. BUNIN:  
THE PHILOSOPHY OF NATURE AND POETICS**

*A.I. Smirnova*

ГБОУ ВПО «Moscow City Pedagogical University»

*Abstract.* The article deals with the peak piece by Ivan Bunin, that he created in the emigration, a cycle of stories the *Dark Avenues*. The understanding of the author's philosophy of nature in its connection with the concept of *love* is revealed, as well as the peculiarities of the cycle's poetics (such as the meaning of the title, the images of nature and their connection with natural philosophy, the function of contrast and antithesis) are analyzed.

*Key words:* I.A. Bunin; title; philosophy of nature; poetic.

## ОНИМЫ В МОЛОДЕЖНОМ СЛЕНГЕ

Филиппова Е.П.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* В статье рассматривается использование ономастической лексики в языке жаргона, предпринимается попытка дать классификационное описание корреляций имен собственных с жаргонными единицами, выявляются семантические, деривационные, психологические механизмы апеллятивизации онимов в молодежном сленге. Анализируется также обратный процесс – онимизация узуальных единиц в рамках сленгового употребления.

*Ключевые слова:* сленг; жаргон; жаргонизм; оним; антропоним; топоним; апеллятив; апеллятивизация; план выражения; план содержания; узуальный; окказиональный; окказионализм.

Одним из актуальных вопросов современной лингвистики является изучение так называемых социальных диалектов – жаргонов. Жаргон – это не самостоятельный язык, а лишь слова и выражения (лексика и фразеология) национального языка, отличающиеся особой экспрессивной окраской, которая приобретается путём переосмысления слов и выражений, метафоризации и метонимизации понятий, сокращения слов, искажения их звукового строя.

Жаргонизмы появляются в лоне национального языка естественным образом как реакция на дифференциацию общественной жизни. Но жаргон может быть и данью моде (например, салонный жаргон аристократии в 19 веке), а может перерасти в языковую примету времени, эпохи. В этом качестве он, как правило, выходит за пределы породившей его корпорации, группы и становится элементом общения весьма широких слоёв населения. Именно это и происходит на современном этапе с одной из разновидностей жаргона – молодежным социолектом. Как пишет Удзинская, сегодня «уже нельзя говорить о жаргоне как замкнутом речевом обиходе какой-либо социальной группы, жаргон молодежи – скорее сниженный стиль речи, средство непринужденного общения в кругу сверстников». [2:с. 45]

Молодежный жаргон – сленг- можно охарактеризовать как слой разговорной лексики, отражающей грубовато-фамильярное, иногда юмористическое отношение к предмету речи. Границы его распространения активно расширяются благодаря средствам массовой информации (молодёжные программы на радио и ТВ, реклама, адресованная молодёжной аудитории и тому подобное). На сленге пишутся песни, рекламные

слоганы, что определяет степень его воздействия на речевое сознание. Молодежь, являясь преимущественным носителем жаргона, позиционирует его как элемент поп-культуры, а это в свою очередь делает его престижным и необходимым для самовыражения. В результате за счет жаргонной лексики нормы речевого этикета размываются; становится привычным звучание ненормативных слов не только в повседневном бытовом общении, но и в публицистической речи.

И все же, несмотря на все эти негативные факторы, русский молодежный сленг представляет собой интереснейший лингвистический феномен. Наиболее яркими чертами его можно считать эмоционально – экспрессивную окраску слов, их метафоричность, преобладание репрезентативной функции над коммуникативной. Образность, непринужденность, раскованность, стремление к экономии языковых средств, тяготение к каламбуру – все это выгодно отличает сленг от бесцветной официально-пропагандистской лексики. Сленговые номинации очень часто выражают критическое отношение ко всему, что связано с идеологическим давлением. Ведь изначально носители сленга противопоставляли себя не только старшему поколению, не только «правильному» образу жизни, но и лживой официальной системе. В этом смысле весьма интересны жаргонизмы, возникшие на основе имен собственных – онимов – в качестве замен официальных наименований городов, улиц, площадей, станций метро, музыкальных групп и тому подобное.

Именам собственным принадлежит важная роль в процессе обогащения словарного состава языка за счет создания на их основе значительного слоя апеллятивной (нарицательной)

лексики. Как показывают наблюдения, не только литературный язык, но и молодежный сленг весьма активно пополняется за счёт онимов. Эта тенденция – переход имени собственного в имя нарицательное (апеллятивизация) – прослеживалась в жаргоне и раньше. Свидетельством тому служит военный жаргон 18-20 в.в. и аргосл.: матвеевна – «пушка» в военном жаргоне 19 в.; Мария Ивановна – «нож, пистолет» – в аргосл. 19 – 20 в.в. Сегодня же апеллятивизация, игра смыслами и внешней формой имён, отчеств, фамилий людей, географических названий стала приметой языка современной молодежи. В «Толковом словаре молодежного сленга» Никитиной Т.Г. широко представлены единицы так или иначе связанные отношениями мотивации с именами собственными. Причем подобные сленгизмы составляют 16% от всего корпуса этого жаргонного словаря – 325 наименований.

Рассматривая пересечение ономастической и жаргонной лексики, можно применить три подхода:

1. Выполнить анализ онимов с точки зрения того, каким содержанием они наполняются в жаргоне.

Например, антропоним «Алик» в жаргоне теряет свои особенности как имени собственного и обозначает «алкоголик», жаргонизм образован по созвучию, как и многие другие. Ср: валю – валюта [1:с.66], прокофьев – кофе [1:с.479], дима – димедрол [1:с.133] и другие. Как видно из примеров, и имя, и отчество, и фамилия могут быть взяты в качестве звуко-буквенного комплекса, наполненного иным, чем в литературном языке, содержанием для создания жаргонной единицы. В данном случае можно говорить о процессе деонимизации. Семантический механизм перехода имени собственного в апеллатив таков: имя собственное утрачивает конкретность, лишается возможности соотноситься с единичным предметом, получая способность соотноситься с классом однородных объектов (денотат) и обретает ряд характерных признаков (сигнификат), при этом коннотат может быть принесен жаргонным употреблением слова, а может и не появиться.

Таким образом, деонимы следует разделить на имена-названия и имена-характеристики. Первые из них сохраняют лишь этимологическую связь с онимом: лиза, лизавета – лесбиянка [1:с.311], маша – пассивный гомосексуалист [1:с.336]. Вторые же частично сохраняют семантическую связь с именем собственным, поскольку в таком апеллативе заявленные свойства именуемого объекта вытекают из аналогичных качеств

онима. Например, иван – главарь агрессивной преступной группировки, обычно скрывающий своё настоящее имя. [1:с.217]. Ассоциативная связь прослеживается: поскольку Иван – самое типичное имя, с коннотацией «как все, каких много», оно идеально подходит для сокрытия собственного имени. Или: айболит – антивирус [1:с.14]. Имя сказочного доктора вполне «говорящее»: Айболит лечит, как и антивирус.

2. Второй подход обусловлен рассмотрением онимов с точки зрения того, каким новым планом выражения могут быть наделены такие слова в жаргоне. Например, кафе «Макдональдс» – «Кишкостром» [1:с.329], группа «Крематорий» – «Крем» [1:с.286], группа «Сплин» – «Сплюнь» [1:с.545], площадь Маяковского – Маньяковская [1:с.331], «Лужники» – «Лужа» [1:с.321], Красная площадь – «Краска» [1:с.287] и другие. Замена узального названия жаргонным часто возникает на ассоциативной основе либо является усечением имени собственного для создания словесной игры или с целью экономии языковых ресурсов, причем может использоваться как общеупотребительная единица, так и окказионализм.

В данном случае речь уже идет об онимизации, то есть о превращении нарицательного имени в собственное. Переходя в разряд онимов, апеллатив начинает соотноситься с конкретным единичным объектом и приобретает все собственные имена собственные характеристики. Чаще такому переоформлению подвергаются топонимы, урбанонимы, гидронимы, наименования марок машин, популярных молодежных групп, спортивных клубов и другие. Кроме того, к этой группе примыкают наименования участников и фанатов рок- и поп-групп, спортклубов. В таких жаргонизмах к мотивирующему имени обычно добавляется тот или иной аффикс, причем деривация сопровождается усечением производящей основы, чередованиями и другие. В результате появляется либо неологизм, выступающий жаргонным омонимом по отношению к узальному апеллативу (курточка – поклонница Курта Кобейна [1:с.296], метелица – рок – группа «Metallica» [1:с.343], мумии – рок – группа «Мумий Тролль», члены этой рок – группы [1:с.354], нанайцы – поп – группа «На-На», музыканты этой группы [1:с.370], лицеистка – музыкантка рок – группы «Лицей» [1:с.314]), либо окказиональная единица (ананаска – поклонница поп – группы «На-На» [1:с.18], кинисты – поклонники рок – группы «Кино» и В. Цоя [1:с.248], киссы – рок – группа «Kiss» [1:с.253], коррозийщик – фанат, поклонник рок – группы «Коррозия металла» [1:с.278]).



3. Третий подход предполагает сопоставление жаргонизмов, которые представляют собой переименованные имена собственные, с их языковыми аналогами. Наиболее широко представлены номинаты, приобретшие новый облик благодаря усечению, присоединению жаргонных аффиксов, переоформлению корней (Алёна Апина – Шляпина [1:с.16], Андрей Макаревич – Макар [1:с.329], Филипп Киркоров – Кирюха, Фёкла, Филипп Хардкоров [1:с.631], Жириновский – Жирик [1:с.167], «Жига» – автомобиль «Жигули» [1:с.186]). Еще один способ появления подобных жаргонизмов – так называемая звуковая мимикрия, когда близкозвучные этимологизированные замены используются вместо заимствованных названий (изделие «Philips» – Филиппок [1:с.631], фирма «Puma» – Рита [1:с.504], Фирма «Sony» – Сонька [1:с.539]). Создание подобных жаргонизмов не имеет отношения ни к деонимизации, ни к онимизации. Вышеназванные единицы демонстрируют характерное для жаргонного словотворчества стремление к экспрессивизации речи, каламбурной и компрессивной номинации.

Говорить о деонимизации при рассмотрении данной группы слов можно лишь в том случае, когда название фирмы перестает быть таковым и используется как имя нарицательное, образованное на основе метонимии: грибок – продукция фирмы «Reebok» [1:с.119], супера – джинсы фирмы «Super Rifle» [1:с.562], дасы – кроссовки фирмы «Adidas» [1:с.126], найки – кроссовки фирмы «Nike» [1:с.367], понос – видеоаппаратура фирмы «Panasonic» [1:с.452].

Эти три подхода к рассмотрению жаргонной лексики с точки зрения её пересечения с ономастикой предполагают следующую классификацию интересующих нас единиц:

**1. План выражения – узуальное имя собственное. План содержания – новое, жаргонное значение, не являющееся онимом:** сусанин – экскурсовод [1:с.562], татьяна – милиционерская дубинка [1:с.570], христофор – бродяга, бомж [1:с.666], черномырдин – негр, бомж [1:с.675], яшка – постовой милиционер [1:с.723].

Мотивацией для использования имени собственного в новом значении может служить:

а) звуковое совпадение начальных элементов слов (венера – венерическое заболевание [1:с.69], галя – гаишник [1:с.98], демидыч – димедрол [1:с.133], клавиша – клавиатура [1:с.253], марфуша – марихуана [1:с.332]);

б) звуковое совпадение конечных элементов слов (прокофьев – кофе [1:с.479]);

в) звуковое совпадение целых слов (япония – японял [1:с.723]);

г) звукоподражание (харитон – спать [1:с.650]);

д) метафоризация на основе какого-либо сходства внешнего облика, функции и другие (айболит – антивирус [1:с.14], арнольд – сильный мужчина [1:с.20], самоделкин – учитель труда [1:с.514], фуражкин – милиционер [1:с.639] барсик – молодой мужчина, живущий на содержании богатой женщины [1:с.34]);

е) иные, более сложные ассоциативные связи, иногда непонятный антропоморфизм (например, при названии органов и другие: абрамка, ильич – мужской половой орган [1:с.12], катя – просьба выслать определённое количество наркотиков [1:с.241]);

ж) ложная этимологизация иноязычных имен собственных (Ватсон – о рвоте [1:с.68], Джейн – марихуана [137], Джон – сходить в туалет [1:с.138], Чарли – кокаин [1:с.669].)

Чаще всего апеллятивизации подвергаются, как видно из примеров, антропонимы, в частности имена, (68 единиц), фамилии (17 единиц), отчества (4 единицы), зоонимы (2). Всего 91 корреляция.

2. Второй тип представляет собой зеркальное отражение первого. **План выражения – жаргонизм, образованный лексико-семантическим способом (обычно переосмысленное общеупотребительное слово, реже – неологизм-окказионализм), план содержания – узуальное имя собственное.** Иными словами, закрепленные в языке топонимы, гидронимы и другие названия тех или иных объектов приобретают в жаргоне новый звуко-буквенный комплекс: Керосинка – Московская академия нефти и газа им. Губкина [1:с.263], Тыква, Банка – здание спортивно-концертного комплекса «Олимпийский» [1:с.598], Челюсть – Новый Арбат [1:с.669], Лёд – рок-группа «Лед Зеппелин» [1:с.306], Сало – клуб «Динамо» [1:с.513], Тушёнка – клуб «Спартак» [1:с.598], Физкультура – рок-группа «Sepulture» [1:с.530].

Все таких соотношений обнаружено 183.

Отношения мотивации могут возникать по следующим причинам:

а) звуковое совпадение начальных элементов слов (Герцовник – педагогический институт имени А. И. Герцена в Санкт-Петербурге [1:с.103], Запор – автомобиль «Запорожец» [1:с.198], Щука – театральное училище имени Щукина [1:с.715]);

б) звуковое совпадение конечных элементов слов (Заика – кафе «Мозаика» в Москве [1:с.185]);

в) метафоризация (Динамо – человек, который

не выполняет свои обещания [1:с.140], Сигара – старая модель «Audi 100» [1:с.524], Тяжелая – мотоцикл «Урал-6-10» [1:с.600], Лысина – Ленинский проспект в Москве [1:с.322]);

г) ложная этимологизация иноязычных имен собственных, ироничный или пренебрежительный «перевод» на основе звукового или буквенного сходства (Пролежни – рок-группа «Prodigu» [1:с.480], Ту-ту – рок-группа «U2» [1:с.596], Свин – рок – группа «Queen» [1:с.517], Сиси-Писи – рок – группа «AC/DC» [1:с.526], Скульптура – рок – группа «Sepultura» [1:с.530], Слесарь – рок группа «Slayer» [1:с.531], Фокс – автомобиль «Volkswagen» [1:с.636]).

Чаще всего новое жаргонное наименование приобретают музыкальные группы и их поклонники (62), названия машин (18), названия учебных заведений и зданий (52), названия фирм (22), названия футбольных команд (29).

3. Третья группа коррелятов такова: **план выражения – жаргонный оним, план содержания – узуальный оним**. В пару могут входить на формальном уровне два антропонима (Аллергиева – Аллегрова [1:с.17]), два топонима (Дебилорусская – станция метро «Белорусская» [1:с.130], Еврэндия – Израиль [1:с.161]), антропоним и топоним (Владик – Владикавказ [1:с.77], Васька – 1. Васильевский остров в Санкт-Петербурге. 2. Храм Василия Блаженного в Москве [1:с.67]) и другие (Авдотья – автомобиль «Audi» [1:с.12], Аська – компьютерная программа ICQ [1:с.22], Юра – участник рок-группы «Uriah Heep» [1:с.720]). Всего обнаружено 51 соотношение.

Среди таких пар наблюдается многообразие в ассоциативном и формальном сближении единиц:

а) юмористически переформленные имена и фамилии известных певцов, актёров, деятелей шоу-бизнеса (Макароныч – Андрей Макаревич [1:с.329], Филипп Хардкоров – Филипп Киркоров [1:с.631]) – 8 соотношений;

б) антропонимические замены длинных названий городов, станций метро, географических объектов (Гоголя – Гоголевский бульвар в Москве [1:с.110], Павлик - 1. Павелецкий вокзал в Москве. 2. Подземный переход между станцией метро «Павелецкая-радиальная» и «Павелецкая-кольцевая» [1:с.420]) - 11 соотношений;

в) замена узуального топонима жаргонным окказиональным словом чаще по созвучию (Бляблино - район Москвы «Люблино» [1:с.44], Хрюнденская – станция метро «Фрунзенская» в Санкт – Петербурге [1:с.661]) - 17 соотношений;

г) замены иноязычных названий фирм, компьютерных программ и прочими русскими антропонимами (Нюшка – микроавтобус NISSA [1:с.387], Серафима – мобильная сеть SIM [1:с.522]) - 15 соотношений.

На наш взгляд, наиболее интересен для анализа топонимический корпус жаргонной лексики. Чаще всего, как видно из примеров, переименованию подвергаются названия районов и станций метро Москвы и Санкт-Петербурга: Орехово-Долбалово – район Орехово-Борисово в Москве [1:с.402]; Грибанал – канал Грибоедова в Санкт – Петербурге, станция метро «Канал Грибоедова» [1:с.119], Новогороиново, Новогонореево – станция метро «Новогиреево» [1:с.384], План – Площадь Александра Невского - станция метро в Санкт – Петербурге [1:с.442], Сосальники, Спокойники – станция метро «Сокольники» в Москве [1:с.540], Стан – станция метро «Тёплый стан» в Москве [1:с.548], Щелчок – станция метро «Щёлковская» в Москве [1:с.715], Уделанная – станция метро «Удельная» в Санкт-Петербурге [1:с.604].

Жаргонные топонимы - неологизмы создаются в основном за счет звукового переформления узуальных онимов, причем новообразования отличаются вульгарностью и эксплицируют негативную оценочность. Это особенно чувствуется в словах, мотивированных фамилиями известных людей (Грибанал, Маньяковская, Хрюнденская). В данном случае перед нами не просто языковая шутка, скорее, своеобразная словесная провокация. Эти же свойства присущи тем грубо – экспрессивным единицам, в которых так или иначе отражены реалии молодежной жизни, связанные с определенным урбанонимом: Бляблино, Орехово-Долбалово, Новогороиново, Новогонореево, Сосальники, Спокойники – подобные каламбуры, мрачно-абсурдная игра слов особенно ценится в молодежной субкультуре. Между тем, вполне нейтральны и лишены семантического юмора номинации, образованные путем аббревиации, усечения узуального топонима или замены его созвучным нарицательным именем: План, Стан, Щелчок.

Зафиксированные в исходном материале наименования городов отмечены лишь некоторым оттенком фамильярности: Ебург – Екатеринбург [1:с.161], Катер – Екатеринбург [1:с.241], Челяба – Челябинск [1:с.672], Ярик – Ярославль [1:с.723]. Примечательно, что названия столиц и многих других крупных городов жаргонизации не подвержены, хотя словарь фиксирует бытующие в устной речи молодежи переименования некоторых городов Подмосковья: Орех,

Орешек – Орехово-Зуево, Павлик – Павловский Посад, Угли – Электроугли, Дима, Димыч – Дмитров, Электрики, Сталь – Электросталь.

Сленговые микротопонимы - наименования улиц, площадей, вокзалов и других географических объектов обеих столиц - также отличаются лишь сниженностью и непринужденностью, в них нет нарочитой грубости, излишней экспрессивности. Например: Маяк – площадь Маяковского в Москве [1:с.338], Крупа – площадь Н.К. Крупской в Москве [1:с.287], Лысина – Ленинский проспект в Москве [1:с.322], Савёл – Савёловский вокзал в Москве [1:с.512], Катька – название сквера у Александринского театра в Санкт-Петербурге [1:с.241], Финик – Финляндский вокзал в Санкт-Петербурге [1:с.631], Цветняк – Цветной бульвар в Москве [1:с.663], Трешка – Комсомольская площадь («Площадь трёх вокзалов») в Москве [1:с.588] и другие.

Приведенные выше сленговые топонимы демонстрируют большинство характерных способов жаргонной деривации: усечение производящей основы (Савёл, Челяба), сочетание усечения с лексико-семантическим способом (Крупа, Финик) или суффиксацией (Ярик, Щелчок), использование жаргонных суффиксов (Цветняк), сложение (Грибонал, План), каламбур на основе созвучий с узуальными топонимами (Новогороиново, Новогонореево, Маньяковская, Хрюнденская), метонимизация (Гоголя - Гоголевский бульвар), метафоризация (Челюсть - Новый Арбат, Лысина - Ленинский проспект). Реже встречаются жаргонные топонимы, созданные на основе заимствований (Джорджия – Япония [1:с.138]), устаревших онимов (Чухония – 1. Финляндия, 2. Эстония [1:с.688]), а также грубо-экспрессивные неологизмы, мотивированные общеупотребительными или просторечными нарицательными именами существительными (Еврндия – Израиль [1:с.161], Зажопинск – любой провинциальный город [1:с.185]).

Богатый для исследования языковой материал жаргонной топонимии не может не привлекать внимание лингвистов, поскольку многие топонимические неологизмы отмечены оригинальностью, образностью, представляют собой достаточно удачные каламбуры. И все же относиться к этим образцам словотворчества однозначно положительно, причисляя их всего лишь к лингвистическим забавам. В сленговых номинациях можно усмотреть не только стремление молодых к самовыражению и самоутверждению через грубое эксцентричное слово (Бляблино, Ебург, Зажопинск), не только желание пошутить (Хрюнденская,

Еврндия), не только нарочитую метафоричность (Челюсть, Лысина), не только стремление к экономии языковых средств (Краска, Савёл, Финик), но и потребность молодежи дистанцироваться от тех культурных реалий, что определяют национальное самосознание, ведь каждый топоним в высшей степени историчен. Показательно то, что бунтарское отторжение привычных топонимов и замена их новыми особенно жестко и цинично проявляется в отношении онимов советского периода (Дебилорусская – станция Белорусская, Челюсть - Новый Арбат и другие) Бережнее, если так можно выразиться, сленговая стихия обходится с теми топонимами, в которых запечатлены реалии духовной жизни страны: Казанка – Казанский собор в Санкт – Петербурге [1:с.227], Пушка – Площадь Пушкина в Москве [1:с.485].

Таким образом, жаргонные топонимы формируют такой пласт молодежной лексики, который позволяет юному человеку словесно укрепоститься, продемонстрировать включенность в свой социальный круг, отмежеваться от навязанного обществом официоза в названиях «тусовочных» мест, облюбованных студентами и школьниками в качестве их среды обитания. В отличие от многих сленговых словечек, топонимические новообразования мало проникают в публицистическую речь, поскольку бытуют лишь в устной форме, а также на форумах Интернета. Это, выражаясь на жаргоне, «нераскрученный» лексический пласт. Созданные в недрах сленга топонимы, ироничные и шуточные, вульгарные и относительно нейтральные, не представляют, как нам кажется, серьезной угрозы для общенародного языка и не могут составить конкуренции узуальной топонимии. Официальные географические названия закреплены документально, так что жаргонные наименования вряд ли их потеснят. Да и само появление новых онимов есть не что иное, как своеобразный протест против незыблемости, чрезмерной серьезности, излишней помпезности, заштампованности официальных названий наших городов, улиц и площадей.

Разумеется, в тщательном, детальном анализе нуждаются не только жаргонные топонимы, но и все категории сленгизмов, связанные отношениями мотивации с онимами. Как показали наши наблюдения, имена собственные - исключительно продуктивный класс слов при образовании новой лексики. Они служат значительной базой для создания обширного корпуса жаргонных единиц, а также используются для организации каламбура, шуток в языке современной молодежи, демонстрируя творческие потенциалы данного социолекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никитина Т. Г. Толковый словарь молодёжного сленга. – М. - Астрель: АСТ.- 2006. – 734 С.
2. Уздинская Е.В. Семантическое своеобразие современного молодёжного жаргона // Активные процессы в языке и речи. – Саратов.- 2005. – 144с.

**Summary**

**ONIMS IN YOUNG PEOPLE'S SLANG**

*E.P. Filippova*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* The article deals with the use of onomastic vocabulary in the jargon language. There is an attempt to give the classification of proper names correlations with jargon elements. It gives semantic, derivative and psychologic mechanisms of onims in the slang by the youth. The article also describes the reverse onimisation process used in slang.

*Key words:* slang, jargon, onim, antroponim, toponim, apellation, usual, occasional.

## СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПУБЛИЦИСТИКЕ Л.М. ЛЕОНОВА (1941-1945 ГГ.)

Щелокова Л.И.

ГБОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»

**Аннотация.** В статье исследуется художественная образность, которую Л.М. Леонов использует в публицистике эпохи Великой Отечественной войны, благодаря которой создается мифологическая картина войны. Через образы черной птицы, бездны, к которым отнесен враг, постигается и победа над ним. Радость победы омрачает масштаб трагедии, поэтому ликование народа – слепительное. Метафоры публицистики писателя позволяют увидеть символический и философский подтексты.

**Ключевые слова:** Л.М. Леонов, публицистика, художественная образность, литература о Великой Отечественной войне, русская литература XX века.

Леонид Леонов владел уникальным способом уплотнения действительности – «логарифмированием» (слово писателя), достигая емкого философского взгляда на мир. Его художественная проза изучена намного глубже, чем публицистика. Однако и его статьи передают драму мировоззрений, столь характерную для всей литературы периода Великой Отечественной войны. Он широко использует мифологические образы, к примеру, статья «Нюрнбергский змий» основана на доминирующем образе змея, его сложной философской трансформации. В публицистике писателя обнаруживаются распространенные в то время именования врага с ярко выраженной негативной коннотацией: *гад, зверь, волк, идолище поганое, поганый* и другие. Метафорическую картину всей войны создают образы *черной птицы, бездны*, эмоционально-этическая категория *безмолвия* и другие. Благодаря данной символике Россия – сакральный духовный центр, ее культура и история противостоят врагу, не имеющему имени и культуры. Его действия не вписываются в гуманистическую традицию человечества, поэтому защитники Отечества причислены к силам *Света, Добра*.

Писатель не только призывает к сохранению общечеловеческих ценностей, но и воздействует на подсознание современника, образуя онтологический философский подтекст в художественной публицистике. Образный ряд его художественного мира включает и библейский уровень. Продемонстрировать это можно на материале многих публикаций прозаика военного времени, но остановимся лишь на некоторых из них.

Контрнastупление советской армии Л.М. Леонов называет «поступью гнева». В одноименной

статье [24 августа 1943] боевые успехи красноармейцев при взятии Харькова переданы с восторгом: «Харьков взят! Еще один шаг к победе» [1,126]. Казалось бы, радость обретает вселенские размеры, она обращена в небо, разделяющее ее с людьми: «<...> вечерние созвездия погасли вдруг» [1,126]. Но настораживает, что созвездия уступают «небо *слепительному* человеческому ликованию» (одно из ключевых в словаре писателя, курсив мой – Л.Щ.). И в этом нет безоговорочного оптимизма, хотя «наши люди испытали чувство, которое почти не в состоянии выдержать сердце» [1,126]. Мажорный зачин с центральной идеей *слепительного ликования* (можно определить как *незрячее ликование*) проецируется на осознание трагизма победы. Неслучайно, автор не находит возможности выразить отношение к подвигу, так как «нет пока слов в самой взволнованной человеческой речи» [1,126]. Подтверждение этому видим в ряде трагических образов. Враг поверг славный город в «огненную купель» [1,126], превратил молодых матерей в старух «за время немецкого полона» [1,127], оплакивающих своих «младенцев, растоптанные мечтания и родные пепелища» [1,127], оставил после себя «искусственную пустыню» [1,127].

В отповеди сочетаются два уровня: сакральный и профанный (духовный /телесный). «Опытную руку гитлеровского громилы различали <...> в каждой мелочи <...> дьявольского шабаша гибели и разрушенья. Воистину злодейские дела!» [1,127]. Агрессия противника направлена на разрушение сакральной основы народа, символом которого служат старинные города, «краше которых нет нам на свете, древние святыни,

которые возлюбили мы из детской сказки и со школьной скамьи» [1,127]. К категории *сакрального* примыкают и современные «могучие индустриальные сооружения, наше наследство будущим векам» [1,127]. Вершиной *сакральных ценностей* писатель определяет детей «и самые детки наши – все было свалено врагом в крошечные груды, присыпанные сверху мелкой кирпичной щебенкой...» [1,127]. Таким образом, движение от «слепительно-ликования» к «крошечным грудам» завершено. Но Л.М. Леонов не останавливается на символических константах (древность – современность – дети / будущее).

Отповедь насыщена высокими онтологическими символами, к примеру, традиционным сопоставлением Родины и матери: «Нет, человека, который видел чрево матери, испластанное ножом убийцы, нельзя остановить уже ничем. Да, это будет страшнее железных “тигров” и долгоносых немецких “фердинандов” – мерная, величавая, молчаливая поступь *Великого Гнева*» (курсив мой – Л.Щ.) [1,127]. Примечательно, что прописные буквы в словосочетании *Великого Гнева* возникают через семантический ряд (огненная купель, немецкий полон, мать, пепелища, искусственная пустыня, воистину, возлюбили, святые, детки), используемый автором. Образы-символы приводят к проявлению Великого Гнева. *Огненная купель* в данном случае выступает символом перерождения, Преображения, выражая новое качество народа, прошедшего испытание войной. Эмоциональная доминанта *Великого Гнева* персонифицирована в образе защитников, поэтому закономерным выглядит сложный процесс подбора высоких [великих и сакральных] сравнений для освободителей города. «Что же сказать вам, освободители Харькова? Дрались, как львы? Мало! Как орлы, когтили вы вражескую нечисть на поле боя? Мало!.. Вы бились, как деды ваши, прославленные герои былин и песен, которые поете вы сами. Вы сравнились с ними в доблести и преданности родине. Сам Александр Васильевич Суворов хвалился бы такими храбрцами...» [1,127]. Автор намечает многоступенчатое движение современников к своим духовным корням, к сакральному центру. В данном контексте *культ предков* [термин Д.С. Лихачева], их слава, разделенная с сегодняшними героями недавней битвы, приближает современных бойцов к *духовному героическому достоянию* [определение И.А. Ильина], чьими защитниками они и выступают. Логическим завершением восхваления освободителей города служит восклицательный комплекс *заклинаний*: «Пусть же еще и еще, сты-

дьясь за медлительность свою, дивится вам мир и на высоком вашем примере учится верности святым идеалам истинного гуманизма. И пусть умрут те, кто воровски ступил на наш порог. И пусть пожрет их тухлый прах, их завидующие глаза, их загребушие руки земля наша, как перемолола она падаль и прежних трехнедельных удалцов!» [1,127]. Троекратный повтор *пусть* нагнетает действия: первое *удивление / восхищение* героями сменяется пожеланием смерти врагам и *пожиранием* их праха *нашей землей*. Полное уничтожение врага вписано в контекст *сакральной этики*, когда родная земля поглощает целиком и полностью враждебную силу с ее *тухлым прахом*. Укрепляет веру в окончательную победу метафорическая картина: убийство волка, которого «надо долго бить колом <...> пока не хлынет сок смерти из вонючих ноздрей» [1,128].

Писатель заканчивает восхваление героев призывом: «Вперед, птенцы орлиной славы нашей! Родина заплатит бессмертьем тем, кто отдаст ей жизнь на поле боя» [1,128]. Уподобление воинов *птенцам* в заповедной части статьи возвращает читателя к онтологической сущности ребенка – символу будущей жизни и залогоу бессмертия. Ребенок символизирует еще и *духовный оберег нации*, исключительным образом хранимый в душе народа.

В связи с этим уместно говорить об осознании духовных корней. Л.М.Леонов опирается не только на ключевые образы-символы героического содержания, но и показывает культурную традицию нации в развитии. Он обращается к именам писателей, творчество которых знакомо всему передовому человечеству, но ненавистно фашизму.

К категории *дорогих имен* писатель относит А.П.Чехова в статье «Речь о Чехове» [16 июня 1944]. Воспоминание о «старшем современнике» – Максиме Горьком, рукопожатие которого хранило тепло прикосновения Льва Толстого и Антона Чехова, позволяет автору передать атмосферу приобщения к великому Мастеру. Он сожалеет, что его поколение в силу возраста не испытало «счастья непосредственного, духовного и физического прикосновения к Антону Павловичу» [1,151], однако возрастающая «Любовь к писателю и есть совершенное знание его искусства» [1,151]. Чеховская проза становится мерилом нравственности, очищающей силой, после прочтения его книг «люди на Руси всегда становились лучше и честнее» [1,152]. Скупая на признания любовь к родине Чехова угадывается Л.М.Леоновым в своих современниках: «Матросов и Гастелло также вряд ли много рассуждали на эту тему. И, может

быть, сильнее всего выражена такая любовь в величавом молчании тех, которые бесстрашно и безжалобно полегли в нынешних боях за независимость нашей родной земли!..» [1,153]. Со временем имя Чехова как символ чести и порядочности не меркнет: «Сорок лет нет Чехова между нами, а чеховское имя все выше поднимается к звездам. И даже грохот этой страшной и исторически неизбежной войны не может заглушить ровного, явственно слышимого всеми нами сегодня, милого чеховского голоса» [1,155]. Чехов приравнен к священной русской культуре, его имя «поднимается к звездам» [1,155], обретает черты духовного собеседника-наставника: «Он свой везде, желанный всюду: он запросто входит в дом стахановца, присаживается к столу академика, перед атакой беседует в землянке с офицером и бойцом, которым мы обязаны сегодня чудесной возможностью собраться здесь, под уверенным, бестревожным небом Москвы» [1,155].

Л.М. Леонов говорит о процессе взаимовлияния: «Народ отразился в Чехове, и Чехов отразился в духовном облике своего народа. Героиня Зоя сделала тезисом своего житейского поведения слова его героя Астрова: какая честь для литератора, даже для гения!..» [1,155]. Думаю, уместно говорить о совмещении сакральных уровней: прошлого и настоящего. В результате звучит вывод о *живом Чехове*, который «жив, он работает вместе с нами, и порою больше иных живых литераторов нашего времени» [1,155]. Сформирована непрерывность духовной традиции наравне с боевой славой: «Счастлива литература, имеющая таких предков» [1,155].

Осмысление духовного достояния русского народа продолжено и в статье «Факел гения» (подзаголовок «Заметки к юбилею А.С. Грибоедова», 14 января 1945). Духовная составляющая национального характера образуется из множества звеньев единой цепи развития, преумноженной вкладом *духовных предшественников*. «Когда народ движется к своим историческим целям, его всегда больше, чем можно сосчитать глазом» [1,160]. Л.М. Леонов говорит о едином духовном пространстве: «Вместе с ним идут духовные предшественники его героев и гениев, создатели его славы и его прогрессивных качеств» [1,160]. Писатель наделяет их способностью действительно влиять на современность, потому что «весь народ во всех измерениях, включая время, осуществляет верховную идею своего бытия... Незримо, нога в ногу, они шагают с нами, и в шелесте знамен мы слышим их дыханье» [1,160]. Это свойство *взаимосвязи с прошлым страны*, по мысли про-

заика, является истоком *чувства родины* [1,160], на котором основаны современные победы на фронте и в тылу. Современник ощущает на себе взоры предшественников, формирующие *высоту созерцания*: «<...> над собой – и звонкую славу Суворова, и песенный ветер Пушкина, и громадную, как небо, беспамятную любовь к отечеству, которой проникнут творческий подвиг Грибоедова» [1,160]. Культура страны – ее родословная, поэтому: «Счастлив народ с такою родословной, и, значит, прочно стоит он на родной земле, если даже в решающие военные дни он находит время справить день рождения своего поэта» [1,160].

Л.М. Леонов акцентирует внимание на *гражданском величии* Грибоедова, его близости к декабристским взглядам. Вспышка гения драматурга помогла соплеменникам «разглядеть и уязвимое место зла, и дорогу вперед, и собственные немочи, мешающие его движению» [1,161]. Примечательно, что писатель использует слово «немочь», означающее физическую слабость, но в контексте военного времени оно может быть истолковано и как показатель слабости духа, нуждающуюся в преодолении. Главным помощником в этом и орудием против *нравственной нечистоты* прозаик считает *книгу-труженицу*, она «в некотором смысле и воспитательница всех нас» [1,164]. Л.М. Леонов называет комедию «заветной шкапулкой», а её автора *колосом*, который «в свою очередь осеменял почву вокруг себя, с каждым годом расширяя площадь посева... Уже который урожай собираем мы сегодня!..» [1,165]. Из *полновесного зерна* «отцы наши в сложных примесях творили хлеб жизни» [1,165]. Буквальная цитата из Евангелия от Иоанна [Иоан.6:35] *хлеб жизни*, символизирующая Иисуса Христа, придает еще и религиозный подтекст, автор напоминает о *творимой молитве Богу* – духовном подвижничестве отцов.

Размышления о внутренних сокровищах народа легли в основу обширной статьи «Судьба поэта» [15 января 1945, посвящена А.С.Грибоедову], где формулируется понятие *культуры*, она «есть процесс живой, таинственный и хрупкий, она нуждается не только в поэтах и ученых, но и в солдатах, героях и мучениках» [1,166]. Мысль прозаика обращена к мировым шедеврам Данте, Дефо, «пропыленные страницы» которые нам дороги как «воспоминанья о юношеских днях человечества» [1,166]. Путь цивилизации «к своей мечте о справедливости» [1,167] неотрывен от духовных достижений человечества, «на его горизонте позади вечно будет сиять, как снеговой хребет, гигант-

ский мрамор И л и а д ы» [1,167]. Такую же роль Л.М.Леонов отводит и комедии А.С. Грибоедова, возведя ее в ранг книг, «что хранятся в сердце нации» [1,167], тем самым, придавая ей сакральное значение.

«Горе от ума» рассмотрено на широком фоне истории страны, в которой произведение играло значимую роль. Появление комедии, по мысли автора, способствовало пробуждению национального самосознания, воплощением этого прогрессивного явления стал Чацкий, он «был прежде всего русским человеком, осознавшим не только свою национальную самостоятельность, но и ее высокие нравственные задачи» [1,171]. Образ главного героя – часть *корневой системы* (Л.М. Леонов), которая «проверяется годами <...> в родной почве» [1,167], книга с момента создания «впитывалась в кровь и разум воспитанных ею поколений» [168]. Главным достижением воспитания стал патриотизм, «что ведет нацию вперед <...>» [1,173].

Л.М. Леонов обращается к метафоре *горы*: «Горе от ума, как гора, возвышается над остальным

наследием Грибоедова» (разрядка Л.М. Леонова, 1,174). Подобное сравнение по аналогии с географической возвышенностью создает духовную вершину, в условном смысле *священную гору*. Конечно, произведение неотделимо от его создателя, судьба драматурга становится эталоном высокого гражданского служения. «Все ищут своего счастья в мире. Грибоедов пренебрег им» [1,178], потому что «В эпохи, когда открываются новые горизонты, ум и маленькое обывательское счастье несовместимы» [1,178]. На примере исполненного Грибоедовым долга, Л.М. Леонов призывает к современникам об одновременном выполнении долга всем народом, при условии, что «нет в его организме ни одной ненатянутой мышцы, как в разуме – праздной мысли, тогда иное, великанское, коллективное счастье нисходит в эту благословленную страну» [1,178].

Таким образом, наши наблюдения позволяют говорить о том, что художественная образность способствует пониманию читателями глубокого философского подтекста, заключенного в публицистике писателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Леонов Л.М. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 10. Публицистика; Фрагменты из романа / примеч. О. Михайлова. – М.: Худож. лит., 1984.
2. Ильин И.А. Духовный смысл войны // Ильин И.А. О сопротивлении злу силою / И.А. Ильин; сост., предисловие и комментарий Ю.Т. Лисицы - М.: Айрис-пресс, 2005.
3. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. – Л.: Худож. лит., 1978.

#### Summary

### SYMBOLIC IMAGERY IN L.M. LEONOV'S JOURNALISM (1941-1945)

*L.I. Chelokova*

GBOU VPO «Moscow City Pedagogical University»

*Abstract.* In this article artistic figurativeness is investigated, which Leonov uses in social journalism of the epoch of the Great Patriotic war due to which a mythological picture of the war is created. Through the images of the black birds, the abyss, to which the enemy is attributed, and the victory over it is comprehended too. The joy of victory darkens the scale of the tragedy, that's why jubilation of the people – dazzling “slepitelnoe”. Metaphors of writer's social journalism make possible to see symbolic and philosophical underlying message.

*Key words:* L.M. Leonov, social journalism, artistic figurativeness, the literature of the Great Patriotic war, Russian literature of the 20-th century.



## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ МЕССИАНИЗМ: НА ПУТЯХ К ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОМУ МИФУ

Яковлев М.В.

Московский государственный областной гуманитарный институт

*Аннотация.* Статья посвящена осмыслению закономерностей русского литературного процесса в системе мессианской идеи. Творчество отдельных художников слова интерпретируется с точки зрения апокалиптической интуиции и тенденции к формированию единого эсхатологического мифа, в центре которого оказывается символ России.

*Ключевые слова:* мессианизм, апокалипсис, телеология, эпифания, символ, София, Россия.

С появлением первых произведений письменной словесности и до последних десятилетий XX века тема России и ее судьбы, не теряя своей живой остроты, устойчиво является общим вектором национального литературного процесса. Нет практически ни одного крупного русского писателя, который бы не затрагивал темы России, не думал о ее судьбе.

Обращение к теме России имеет давние и глубокие традиции. Как самостоятельная литературная тема она осознается уже в XVI веке при Великом Князе Московском Василии III (1479–1533). Связывалась она с преемством от византийского Православия идеи Третьего Рима и оформлялась тогда как «религиозно-патриотическая». «Блюда и внемли, благочестивый царю, – писал Василию I старец псковского Спасо-Елеазорова монастыря Филофей, – яко вся христианская царства снидошася во твое едино, яко два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти...» [24, с.19]. Судьба России в этом пророчестве знаменовалась апокалиптической идеей: «... уже твое христианское царство иным не достанется, по Великому Богослову» [там же].

На протяжении веков эта апокалиптическая интуиция реализовывалась по-разному. Корни ее лежат в самом типе национального мироощущения. Г.П.Федотов в книге «Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)» писал о народной религиозности следующее: «В духовных стихах расстояние между Творцом и тварным миром настолько сближено, что едва ли правильно говорить даже о творении мира, там, где для народа речь идет о космогонии» [20, с.65]. Эта мистериальная интуиция, связанная с особым чувством земли и природы как духовного пространства, составляет сущность национального архетипа. Опыт христианского откровения,

соединяясь с духовностью дохристианской, «языческой», дал тот самобытный тип духовности, мир русской души, который стал краеугольным камнем национальной культуры. В недрах народной души рождается национальный символ, по своей уникальности сопоставимый лишь с ветхозаветным Израилем – *Святая Русь*. Эта творческая тенденция может быть определена как апокалиптическая идея нации. В ней реализуется мистическое и *метаисторическое* призвание нации, раскрывается ее историческая судьба. Тема литературная закономерно становится темой *апокалиптической, неомифологической*.

Определение ее как «апокалиптической» требует обнаружения и обозначения в русской литературе традиций такого типа творчества, установления духовной преемственности.

Литературно тема России выдвигается на первый план в послепетровский период. Концепция *Третьего Рима* в русской духовной культуре определила движение не только в сторону религиозного, но и государственного строительства. Борьба с внешними врагами и тенденция к централизации власти привела к смене идеала Святой Руси идеей православного Царства, символом которого становится – образ *Грозного Царя*. Перемена сакрального идеала на государственно-политический, начатая в эпоху Ивана Грозного, была окончательно оформлена в эпоху Петра I.

Образ новоевропейской Империи становится в это время определяющим. Тема России в литературе XVIII века оформляется как «историческая». Со времен Ф.Прокоповича и его трагикомедии «Владимир» (1705) национальная история является одной из важнейших в творчестве русских писателей, а в его «Поэтике» (1706) намечается и теоретическая разработка проблемы взаимоотношения в художественном произведе-

нии «истории» и «поэзии». Функцией «исторической поэзии» становятся, по Прокоповичу, своеобразный эстетический дидактизм, в котором «изящество стиля» неотделимо от «пользы»: «...в поисках удовольствия вместе с тем находим и пользу» [19, с. 36]. Дидактизм исторической поэзии раскрывался как в «нравственно-психологическом», личностном, так и в «нравственно-политическом», общественном, государственно-историческом аспекте.

Русский классицизм придал идеям «Поэтики» Ф.Прокоповича форму стройной литературной традиции. Дидактическая целеустремленность исторической темы создала традицию «национально-патриотического» решения темы, ее обусловленности идеей русской государственности. Образцами такого решения темы России в литературе XVIII века является «Петр Великий» (1761) М.В.Ломоносова, «Тилемахида» (1766) В.К.Тредиаковского, «Димитрий Самозванец» (1771) А.П.Сумарокова, «Россияда» (1779) М.М.Хераскова, многочисленные стихотворения Г.Р.Державина и других поэтов. Особенности художественной формы полностью определялись здесь государственно-патриотическим пафосом темы, реализуемым в тех или иных *панегирических* жанрах.

Однако лирическая стихия русской души вопреки требованиям классического «рацио» обнаруживалась и тогда. Примерами такого творчества могут служить ода Ломоносова, где за классицистической Нормой европейской поэтики открывается *софийное* понимание эстетического, в котором красота и польза, духовное и материальное составляют единое целое. За необходимой для жанра «похвалой» прочитывается стремление к духовному наставничеству, а за темой государственности, образом Империи проступает эпический образ русской земли, *земли-Софии*, пленяющей Красотой и Премудростью Мироздания. А в трагедии «Дмитрий Самозванец» Сумарокова, определяемой как «тираноборческая», возникает неожиданный для классицистической односторонности характера образ раздвоения личности, и самозванство раскрывается как *демоническая одержимость*, как реализация преступных страстей души.

С не меньшей яркостью национальная самобытность раскрывается в творчестве художников конца XVIII – начала XIX веков. Тема России из классицистической темы русской государственности, общественности трансформируется в тему *персоналистическую*, тему русской души, национального характера, русской философии жизни.

Такова поэзия Г.Р. Державина – начиная со знаменитой оды «Фелица» (1782), оды о Счастье (лат. *felix* – «счастливый»), через восходящие к традиции *псалмов* «гражданско-обличительные» стихотворения и философскую лирику, вершиной которой по праву может быть названа ода «Бог» (1784); через свои «бытописательские» стихотворения, среди которых программное «Евгению. Жизнь званская» (1807) имеет в основе молитву «Отче наш...», – к итоговому для развития темы «Памятник» (1795) и «Лебедь» (1804). Образ поэтической памяти не отделим от религиозного осознания человеческой судьбы. Логическим итогом этого служения становится последнее стихотворение «Река времен в своем стремлении...» (6 июля 1816), в котором, по словам Ходасевича, Державин хотел писать о Боге в последний раз [11, с.181].

Поэзия Державина, так же, как и творчество Н.М. Карамзина, в конце XVIII века возвращает в русскую литературу тот мир, в котором человеческая душа живет и в земном пространстве, и в Вечности, в своем тайном знании об Ином. Именно эту национальную черту осмыслил и формулировал А.Блок в статье 1915 года «Судьба Аполлона Григорьева», когда, по словам поэта, «вопрос о нашей самостоятельности встал пред нами в столь ярком блеске, что отвернуться от этого уже невозможно» [1, с.196], и среди носителей «культуры русской» наряду с Грибоедовым, Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Вл. Соловьевым называет и Державина.

Развивается на рубеже XVIII–XIX веков и исторический аспект темы России. В «Письме к господину N» (1802) о «случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств», Карамзин писал: «Должно приучить россиян к уважению собственного; должно показать, что оно может быть предметом вдохновений артиста и сильных действий на сердце» [9, с.374]. Его «Наталья, боярская дочь» (1792) и «Марфа Посадница» (1802) реализуют прежде всего эту тенденцию. Историзм писателя здесь прежде всего дидактический, национально-патриотический.

Совершенно особое значение в развитии темы России имеют произведения А.Н.Радищева. В оде «Вольность» (1783) и «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) при обозначении тирании возникает образ, напоминающий апокалиптического Зверя (Откр. 13: 1–18) и дракона (Откр.12: 7–9; 20:1–3). Цитата из «Тилемахиды» Тредиаковского приобретает характер эсхатологического *видения*. «Чудище обло, озорно,

огромно, стозевно и лайя» противопоставляется гуманистическому, христианскому, богочеловеческому отношению к человеческой личности: «Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала» [15, с.80]. Самодержавная тирания, трагически освященная русским Православием, воспринимается как проекция тайной власти Князя мира сего (Мф. 4: 8–10), мыслится как форма *сатанократии*. Вслед за Радищевым (и *старобрядческой* эсхатологией) русская *революционная* мысль XIX–XX парадоксальным образом приобретает квазирелигиозные, апокалиптические оттенки.

Традиция «исторической поэзии» Ф.Прокоповича, возобновленная Карамзиным, находит свое продолжение в творчестве К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, К.Ф. Рыльева, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова. Несмотря на расцвет лирики интимно-личностной, пейзажной, несмотря на развитие мистической ветви русской поэзии и в целом поэзии романтической с ее интуицией «двоемирия», образ России и ее судьбы в системе мистериальной в начале XIX века практически не осмыслялся. Судьба России интерпретировалась преимущественно в социально-политическом аспекте, связанном с гражданской несвободой, с крепостным рабством, в системе «политического» освобождения. Сам же образ России становится чисто «лирическим».

Особое место в этой связи занимает трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов» (1825). В жанровом отношении трагедия Пушкина не только «историческая» и «психологическая». Это поэтическая *мистерия*, *апокалиптическая драма*. Ее откровение заключается не в итоговых «народ безмолвствует», заимствованиях из «Марфы Посадницы» Карамзина, а в словах юродивого Николки: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» [14, с.242]. История творится не по человеческому произволу и не стихийно. И в ее основе не социально-экономические или политические причины. История творится *литургически* – сакрально и промыслительно. Исторические судьбы народа, напрямую связаны с исполнением закона «нравственного», являющегося вневременным – религиозным и метаисторическим.

Тенденция развития темы России в литературе XIX века в целом определялась своеобразным возвращением *к истокам*, к национальному духовному архетипу. Замена идеала Святой Руси идеалом европейской Империи, осуществившаяся в начале XVIII века, повлекла за собой духовную переориентацию художников слова, ставших проповедниками европейского просвещения

и государственного обновления. Путь русского литератора поэтому становился путем откровения национальной самобытности, русской души, тайны и судьбы России. Это откровение оказывалось подлинным подвигом перерождения, преодоления «обособления» [Ф.М. Достоевский, 7, с.180], «самообожения» [С.Н.Булгаков, 22, с. 39] русского интеллигента, «детища Петрова» [Д.С. Мережковский, 12, с.35]. В этом преодолении словной инертности мыслящей общественности обозначались пути обретения утраченного духовного единства нации, соборности народа и русской культуры.

Особая заслуга здесь принадлежит Н.А. Некрасову. Нравственно-социальный и политический аспект темы «страдания народа», некрасовская «гражданственность» были переходным, переломным моментом в развитии темы России, которая из социально-политической, «гуманистической» становится «нравственно-революционной», национально-архетипной, неомифологической. Религиозный исток поэзии Некрасова определяет ее глубинное духовное содержание. Именно этот аспект его поэзии пытался осмыслить Достоевский в декабрьском номере своего Дневника за 1877 год как судьбоносный [7, с.496]. Знаменательно, что программное стихотворение Некрасова, посвященное вождю революционно-демократического движения 1860-х годов Н.Г.Чернышевскому, «Пророк» (1874) заканчивается почти апокалиптическим исповеданием: «Его послал Бог Гнева и Печали / Царям земли напомнить о Христе» [13, с.325]. Религиозные корни русского освободительного движения обнаруживают его глубинную связь с народной стихией, раскрывают трагедию духовного раздвоения нации.

Знаменательным в данной связи представляется и эстетический антагонизм, возникший в русской поэзии второй половины XIX века. И «гражданская» поэзия, и поэзия «чистой лирики» были частью *одного* процесса, актуализуя лишь разные его стороны. Если «гражданская» поэзия была обнаружением общественно-религиозной традиции национального сознания, то поэзия Ф.Тютчева, А.Фета, Я.Полонского была реализацией сознания архетипного, национально-мифологического, формулировала *пейзаж души* русского человека, с его софийностью и «аполитическим» *эсхатологизмом*, внеисторичностью.

Тема *народа* в русской литературе XIX века была по существу темой национальной самобытности, темой *неомифологического* обретения России, *Родины*, поскольку именно «народ» был

той средой, которая несла в себе дух нации; средой, которую практически не затронула послепетровская европеизация.

Здесь, преломляясь сквозь европейский персонализм, рациональную культуру формы, усвоенную в новоевропейский период, тема России во второй половине XIX века находит свою уникальную реализацию в жанре *романа*. Тема личности, «героя времени», поиска смысла жизни, идеала была, в сущности, темой поиска духовного архетипа нации, *символа веры* русского человека. В ней раскрывалась попытка обрести *цель* – *телеологическую* перспективу проживаемой жизни.

В 1909 году в письме В.В.Розанову А.Блок писал по этому поводу: «Нам завещана в фрагментах русской литературы от Пушкина и Гоголя до Толстого... огромная (только не охваченная еще железным кольцом мысли) концепция *живой, могучей и юной России*» (курс. Блока) [1, с.161].

Наиболее ярким проявлением *персоналистической* разработки темы России во второй половине XIX века стало творчество Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского. Культурологическая заслуга Л.Н.Толстого состояла прежде всего в том, что им была вскрыта и художественно воплощена национально-родовая стихия жизни, был создан эпический образ *народа, рода, нации* в их неразрывной слитности и единстве. Как художник Толстой явился мастером раскрытия «диалектики души» – в том числе и *души* в ее ноуменальном понимании. Отсюда устойчивый интерес писателя к феномену физической *смерти*. Творчество Ф.М.Достоевского стало откровением не только «диалектики» внутреннего мира человека, но обнажило в его душе «две бездны». Романы Достоевского, которые Н.Бердяев называл «антропологическими экспериментами», «опытной метафизикой человеческой природы» [23, с.216], обнаружили мистические антиномии русского характера, человека вообще: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей...» – вот центральная тема писателя.

Для русского общественного сознания Достоевский стал тем, кто в век «положительных понятий», век *позитивизма* со всей определенностью диалектической мысли говорил о *бессмертии души*; утверждал, что «идея о бессмертии» есть сама жизнь, ее «окончательная формула», «главный источник истины и правильного сознания для человечества» [7, с.351]. Для М.Волошина мир Достоевского – это «мифологический эпос», эпически обработанный национальный миф [5, с.363]. Неудивительно, что творчество писателя дало яркий материал для философско-эстетиче-

ских, религиозных исследований и обобщений в период ломки общественного сознания рубежа XIX–XX веков и начала XX века (См. Яковлев М.В. В поисках эсхатологического мифа: Достоевский и русские символисты второй волны. Вестник МГПУ, декабрь, 2012).

Особая роль в разработке темы России в литературе рубежа веков и русской культуре в целом принадлежит Вл. Соловьеву. Исходя из опыта личных *теофанических откровений*, объективируемых в философских и богословских категориях, не отрываясь от знаний европейской науки и традиций святоотеческой духовности, литургики и иконографии, Вл. Соловьев становится носителем и выразителем того русского *апокалиптического мироощущения*, которое в конце XIX века наиболее ярко литературно проявилось в творчестве Ф.М.Достоевского и особенно в его последнем романе «Братья Карамазовы» (1880).

Их творческие связи знаменательны. Связывала их тема России. В «Третьей речи» в память Достоевского (19 февраля 1883) Вл.Соловьев вспоминал: «В одном разговоре Достоевский применял к России видение Иоанна Богослова о жене, облеченной в солнце и в мучениях хотящей родить сына мужеска: жена – это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна оказать миру» [23, с. 54].

Созданное Вл.Соловьевым неомифологическое учение о *Софии* в котором, по словам А.Ф. Лосева, совместились «и его идеализм, и его материалистическая тенденция, и его общественно-политическая стихия, и его русский патриотизм, и его эсхатология» [10, с. 204], стало тем духовным итогом столетия, из которого в начале XX века стала прорастать культура *новой исторической эпохи* (курсив мой – М.Я.). В книге «Россия и Вселенская Церковь» (1889) поэт и философ выступил пророком *воплощенной Софии* [18, с.444], раскрывая пути Премудрости Божией во Вселенском организме человечества, – формулируя целостную *телеологию Всемирной Истории* как *метаисторию*.

Творческое наследие Вл.Соловьева явилось историческим витком, в котором внутренне завершился двухсотлетний, новоевропейский период русской культуры, вновь повернувшейся к архетипным истокам национального сознания, к *софиологическому мироощущению* и эсхатологизму – прозревавшему в истории метаисторию, верящему, вопреки всему, в «новое небо и новую землю» (Откр.21,1). За удивительно короткий временной отрезок – 1900–1930 гг. – в русской культуре сложилось и принесло, плоды уникальное

духовное явление, которое может быть названо *русский апокалипсис* – обозначая этим понятием совокупность общественно-исторической ситуации и культуры в этот период созданной.

В своей последней книге «Апокалипсис Иоанна» (YMCA-PRESS, Париж, 1948) С.Н. Булгаков определяет наступившую «новую историческую эпоху» как *эсхатологическую*. Философ пишет: «Надвигается новая эпоха в жизни Церкви. Что это означает в свете настоящего и грядущего, нам знать не дано. Однако мы должны научиться мыслить и чувствовать эсхатологически» [3, с. 289]

Своеобразие культурно-исторического момента *рубежа веков* в целом определялось феноменом самораскрытия *мифологической или мистериальной* потенции сознания. Мир стал восприниматься не только в пространственно-временных или биологических системах физического космоса. Обнаружилось то, о чем писал Вл.Соловьев в 1898 году в поэме «Три свидания»: «Не веруя обманчивому миру, / Под грубою корою вещества / Я осязал нетленную порфиру / И узнавал сиянье Божества...» [17, с.404].

Наиболее ярким и последовательным выражением нового сознания становится *русский символизм*. Пришедший из французской поэзии как новоевропейское литературное направление, он наполняется собственным национально-историческим и духовным содержанием, раскрывается как самобытное «идейное направление» [6, с.17].

В русском символизме начала века реализуется то апокалиптическое мироощущение, которое в XIX веке с наибольшей силой обнаруживалось в творчестве Ф.И.Достоевского и Вл.Соловьева, связываясь в свою очередь с мистико-философской линией русской литературы в целом – с творчеством Фета, Тютчева, Гоголя, Лермонтова, Жуковского. При этом М.Волошин в 1905 году отмечал, что символизм как мирозерцание, которое «теперь любой назовет новым», на самом деле «является самым старым на земле» [4, с.99].

Русский символизм, представленный именами В.Брюсова, К.Бальмонта, Вяч. Иванова, В.Балтрушайтиса, Д.Мережковского, З.Гиппиус, Ф.Сологуба, А.Белого, А.Блока, М.Волошина и другие, в своем духовно-эстетическом единстве был результатом актуализации *метаисторических процессов*, уходящих корнями в революцию петровской эпохи, эпоху Ивана Грозного и далее – в период древнерусский: эпоху Андрея Боголюбского (ок.1111–1174), преп.Сергия Радонежского (ок.1321–1391), Куликовской

битвы – эпоху *рождения нации*. В 1911 году после одной из лекций А.Блок записал в дневнике: «От Феодосия Печерского до Толстого и Достоевского – главная тема русской литературы – религиозная» [1, с.155]. Эти *внутренние метаисторические процессы* обнажились в исторических потрясениях *нового века*.

Тема России на рубеже XX века становится не просто судьбоносной, но темой самой судьбы. Апокалиптическое призвание народа, на заре истории выразившееся в идеале *Святой Руси, Руси-Софии*, заявило о себе с новой силой. Складывался *эсхатологический миф* нации, заново оформлялся *русский мессианизм*.

Религиозные искания, мистериально-апокалиптические мотивы обнаруживаются в творчестве практически всех художников и мыслителей начала века. Особое значение они получают при обращении к теме России. Образ *русской земли, русской судьбы*, тайна жизни и мироздания соединяются в единое *творческое пространство – метапространство* – получает характер апокалиптического универсализма. Мир русской души, Души России в творчестве поэтов-символистов раскрывается в системе мистериальных и культурологических *соответствий и прозрений*. В.Брюсов и К.Бальмонт, Д.Мережковский и З.Гиппиус, Вяч.Иванов и Ф.Сологуб являют в своей поэзии различные *лики* единого духовного пространства.

Тема России становится центральной в творчестве А.Белого. В его книгах «Золото в лазури» (1904) и «Пепел» (1908) она развивается в целостную мистико-онтологическую систему. Мистериальный лик русского духовного пространства раскрывается в его «Симфониях» (1900, 1901, 1905), «Кубке метелей» (1908), в послереволюционной *антропософской* книге стихотворений «Звезда» (1919) и романах. Полемиически развивается «диалог» с А.Блоком. В философско-эстетических трактатах и статьях символизм оформляется как специфический, *мистериальный метод* творчества. Русский эсхатологический миф обретает свое теоретическое осмысление. Мистериальный образ России преломляется в послереволюционных поэмах «Христос воскрес» (1918), «Первое свидание» (1921), неомифологической, эзотерической *поэме о звуке* «Глоссолалия» (1922). Погружаясь в историческую реальность, откровения поэта получают объективное *апокалиптическое* значение.

Ярким образцом мистериально-апокалиптического преломления темы России является лирика Н.Клюева, реализующая интуицию катастро-

фических ожиданий; а его поэмы «Погорельщина» (1928) и «Песнь о Великой Матери» (1931) представляют собой художественное воплощение *народной эсхатологической* традиции, восходящей к поэзии «калик переходжих» [20, с. 13].

Апокалиптические предчувствия, подтверждаемые реальностью истории, смена философских и эстетических ориентиров, поиск новых путей постижения мира определили тот духовный и культурно-исторический контекст, в котором одно из важнейших мест занимает поэзия А.Блока и М.Волошина

Тема России в творчестве А.Блока и М.Волошина – глубинная лиро-эпическая тема. Являясь самобытными представителями русского символизма *второй волны*, каждый в свое время приходит к теме России как концептуальной. Рубежом внутреннего развития темы становится Первая *мировая война*. И А.Блок, и М.Волошин выпускают книги, в которых судьба России получает свое метаисторическое воплощение. Это «военный сборник» «Стихи о России» (1915) А.Блока и «*Anno mundi ardentis 1915*» («В год пылающего мира 1915») (1916) М.Волошина.

В творчестве А.Блока эта книга определяет художественный итог развития темы в «лирической трилогии» стихотворений, завершающейся циклом «Родина» (1907–1916). Цикл «Родина», сложившийся в книгах «Ночные часы» (1911) и третьем томе «Собрания стихотворений» «Снежная Ночь» (1912), вместив книгу 1915 года, организует все художественное пространство поэта единым лиро-эпическим символом. Связываясь с разделами «Страшный мир» (1909–1916), «Возмездие» (1908–1913), «Ямбы» (1907–1914) третьей книги стихотворений и поэмой «Возмездие» (1911–1919), символическая тенденция образа России находит свое развитие в послереволюционных произведениях А.Блока – поэме «Двенадцать» (1918) и стихотворении «Скифы» (1918). Духовные искания первых книг поэта «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) и «Нечаянная Радость» (1907) обретают в них историософское подтверждение.

Книга М.Волошина «*Anno mundi ardentis 1915*» обозначила в творчестве поэта самостоятельную метаисторическую тему. На события русской революции художник откликается книгой «Демоны глухонемые» (1918), а к 1924 году создает уникальное по своей духовной эстетической значимости произведение – книгу «Неопалимая Купина» (1914–1924), вместившую в себя предшествовавшие книги 1916 и 1918 годов. Образ России раскрывается в ней как универсальный *метаисторический* символ. Опыт книги «о во-

йне и революции» [4, с.163], связываясь с книгами лирики «Годы странствий» (1900–1910) и «SELVA OSCURA» (1910–1914), находит свое развитие в апокалиптической поэме «Путями Каина» (1915–1916), стихотворениях «Дом Поэта» (1926), «Четверть века» (1927), «Владимирская Богоматерь» (1929). Судьба человечества, народа, личности получает в итоговых произведениях поэта целостное, телеологическое осмысление, реализуется как художественная *историософия*.

Своеобразие развития темы России в творчестве А.Блока, М. Волошина, А.Белого, Н.Клюева и ряда других авторов определяется ее *мистериально-апокалиптическим* решением (См. Яковлев М.В. Русский символизм второй волны и апокалипсис. Известия Пензенского государственного педагогического университета имени В.Г.Белинского. Гуманитарные науки. № 27 – 2012. ISSN 1999-7116. 1172 с. С.459.).

Вяч. Иванов, формулируя в статье 1909 года «Две стихии в современном символизме» принцип мистериальной, «*реалиорной*» эстетики писал: «Всякая вещь, поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий... чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной [8, с.124, 125]. В своем творческом восхождении символист должен идти «*a realibus ad reliora*» – «от реального к реальнейшему». Символ есть для него «цель художественного раскрытия» (там же). Символизм А.Блока и М.Волошина изначально формируется как *онтологический символизм мифа*. В его основе объективные духовные процессы, локализованные в метапространстве Инобытия и открывающиеся во внутреннем мире личности как сокровенная реальность.

Литературная *тема* в интуитивистской, *эпифанической* (от. греч. Επιφάνια, «эпифания» – «явление») эстетике символизма становится своеобразным *телеосом* (от греч. Τέλειος – «заключительный, совершенный»).

Телеология религиозного искусства концептуально излагается в статье П. А. Флоренского «Иконостас» [21, с.428–430] «Телеос» – это интуитивно постигаемая причина переживания того или иного явления, которая, однако, расположена не в *начале*, а в *конце* созерцаемого пути как его *источник*. Телеос в этом смысле есть внутренняя, сокровенная причина, *причина – цель* данного явления. В идеалистической философии понятию «телеос» соответствует понятие *идеи*: это внутренний, энергичный образ, проявленный во вне своей семантической энергией, организующей существование данной «вещи» во внешней эм-

пирической реальности как ее *сущность*. Телеос как самодвижущийся *символ*, как семантический энергичный образ и становится предметом духовного постижения для художника-символиста. Его он выражает и воплощает в эмпирических формах искусства.

Опознаваемая опытом художника, эта реальность как ноуменальная сущность, внутренний духовный образ, переводится в эмпирическую сферу, становится достоянием культуры. «Не человек создает миф, – пишет Сергей Булгаков, – но миф высказывается через человека» [2, с.61].

При этом и *красота*, к которой традиционно направляет свои усилия художник, является категорией мистической и метафизической. По словам Вл.Соловьева, красота есть «место сопредельности, или соприкосновения, двух миров» [16, с.269]. Она выявляется через символ, и сама есть, символ. Именно *символ* в искусстве психологически и переживается как *красота*, как внутренняя сущность художественного образа.

«Реалистический символизм, – пишет Вяч. Иванов, – идет путем символа к мифу; миф – уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф» [8, с.126]. Обращаясь к сфере природы, истории,

миру личности, *символизм* неизменно превращается в *апокалиптику* или *поэзию откровения*. Последовательный символизм реализуется как *мифологический реализм – метареализм*, в котором эмпирическая реальность раскрывается через мистериальное видение иного мира, духовного Иногобытия.

С таким типом творчества мы имеем дело в русской *апокалиптической поэзии*. Тема России в творчестве поэтов-метареалистов обозначается как эпифаническая, телеологическая или мистериально-апокалиптическая. Историзм в своем телеологическом истоке есть метаисторизм. Мессианизм в жизни и художественной литературе есть выражение апокалиптической интуиции и мышления.

Именно такая *метавременная* и *метапространственная*, апокалиптическая точка зрения на судьбу человека и человечества, на свою собственную судьбу и судьбу России определяет специфику образного мира ряда поэтов-символистов. Поэт данного типа может восприниматься не только как художник, но и как *апокалиптический неомифолог*. Религиозные откровения в русском искусстве могут и должны проверяться опытом веры, а иногда и сами стать предметом этой веры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А.Собрание сочинений в шести томах. Том 4.Очерки. Статьи. Речи / А.А.Блок. – Л: Художественная литература,1982.– 464 с.
2. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения/ С.Н.Булгаков. – М.: Республика,1994.– 415 с.
3. Булгаков С.Н. «Апокалипсис Иоанна» – Париж: YMCA-PRESS, 1948/ С.Н.Булгаков. – Репринт: М.: Православное Братство Трезвости «Отрада и Утешение», 1991.– 351 с.
4. Волошин М.А.Путник по вселенным /Сост.,вступ.ст.,коммент. В.П. Купченко и З.Д. Давыдова / М.А. Волошин. – М.:”Советская Россия”,1990.– 384 с.
5. Волошин М.А.Лики творчества / М.А. Волошин. – Л.:”Наука”,1988.– 848 с.
6. Гаспаров М.Л. Поэтика “серебряного века”. Русская поэзия “серебряного века”, 1890–1917:Антология / М.Л. Гаспаров.– М.: Наука, 1993.– с.5–44.
7. Достоевский Ф.М.Дневник писателя: Избранные страницы/ Авт.вступ. статьи и коммент. Б.Н.Тарасов / Ф.М.Достоевский. – М.: Современник, 1989.–557 с.
8. Иванов Вяч.И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория / Вступ.ст.,предисл. С.С.Авернцева / Вяч.И.Иванов. – М.: Искусство, 1995.– 669 с.
9. Карамзин Н.М. Об истории государства Российского.– М.:Просвещение,1990.–384 с.
10. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа / А.Ф.Лосев. – М.: Советский писатель,1990.–320 с.
11. Мень А.В.Культура и духовное восхождение / А.В.Мень. – М.: Искусство, 1992.– 495 с.
12. Мережковский Д.С. Большая Россия / Д.С.Мережковский.– Л.: Изд-во Ленингр.ун-та, 1991.– 272 с.
13. Некрасов Н.А. Собрание сочинений в восьми томах. Том 2/ Н.А.Некрасов. – М.: Художественная литература,1975.– 467 с.
14. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. Том 4/ А.С.Пушкин.– М.: Художественная литература,1975. – 520 с.
15. Радищев А.Н. Русская проза XVIII века. Том второй / А.Н.Радищев. М.–Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. – 813 с.

16. Соловьев В.С. Смысл любви: Избранные произведения / Сост., вступ. ст., коммент. Н.И. Цимбаева / В.С. Соловьев. – М. Современник, 1991. – 525 с.
17. Соловьев В.С. Чтение о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из “Трех разговоров”: Краткая повесть об Антихристе; / Сост. вступ. ст., примеч. А.Б. Муратова / В.С. Соловьев. – СПб.: Худож. лит., 1994. – 528 с.
18. Соловьев В.С. Россия и Вселенская Церковь / Пер. с фр. Г.А. Рачинского. – М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1911 / В.С. Соловьев. – Репринт: М.: ТПО «Фабула», 1991. – 448 с.
19. Федоров В.Н. Русская литература XVIII века / В.Н. Федоров. – М.: Просвещение, 1990. – 351 с.
20. Федотов Г.П. Стихи духовные / Русская народная вера по духовным стихам / Г.П. Федотов. – М.: “Прогресс”, “Гнозис”, 1991. – 192 с.
21. Флоренский П.А., священник. Сочинения. В 4 т. Т.2 / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачева / П.А. Флоренский. – М.: Мысль, 1996, 877, [2], 1 л. портр.
22. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 240 с.
23. О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. – М.: Книга, 1990. – 432 с.
24. Россия перед Вторым Пришествием. Материалы к очерку русской эсхатологии. Сост. С.Фомин. – Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1993. – 383 с.

### Summary

## RUSSIAN LITERATURE AND APOCALYPTIC MESSIANISM: ON THE WAY TO ESCHATOLOGICAL MYTH

*M.V. Yakovlev*

Moscow State Regional Institute of Humanities

*Abstract.* This article deals with comprehension of regularity of Russian literature process in the system of messianic ideas. Works of certain literary artists interprets with points of view of apocalyptic intuition and tendency to formation of united eschatological world, in the centre of which a symbol of Russia turns. Art of symbolism reveals as a form of neomythological work.

*Key words:* messianism, Apocalypse, teleology, epiphany, symbol, Sofia, Russia.



## НАШИ АВТОРЫ

**Баринова Татьяна Николаевна** – аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГБОУ ВПО города Москвы «Московский городской педагогический университет»; E-mail: ti-barinova@mail.ru

**Белукова Виктория Богдановна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Московского государственного областного университета, г. Москва; E-mail: zaglobav@mail.ru

**Беляева Наталья Васильевна** – доктор педагогических наук, главный научный сотрудник лаборатории дидактики литературы ФГНУ «Институт содержания и методов обучения» Российской академии образования, Заслуженный учитель РФ, г. Москва; E-mail: n-belyaeva@yandex.ru

**Блохин Александр Викторович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: avb6767@mail.ru

**Введенский Виктор Васильевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: verastarykh@rambler.ru

**Громова Алла Витальевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы и фольклора ГБОУ ВПО города Москвы «Московский городской педагогический университет»; E-mail: gromovaav@mail.ru.

**Гусейнов Роман Абдулович** – аспирант кафедры литературы Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: guseynov75@bk.ru

**Куркина Татьяна Сергеевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: kafitmgogi@yandex.ru

**Латышко Оксана Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Московского государственного областного гуманитарного института, Орехово-Зуево; E-mail: oklatyshko@yandex.ru

**Носова Ольга Евгеньевна** – кандидат филологических наук, г. Москва; E-mail: Helga09@yandex.ru

**Рыжова Людмила Павловна** – доктор филологических наук, доцент кафедры римской филологии ГБОУ ВПО «Московский городской педагогический университет», г. Москва; E-mail: lrgyjoval@rambler.ru

**Рюкина Анастасия Александровна** – аспирант кафедры русской литературы. Московский государственный областной гуманитарный институт, г. Орехово-Зуево; E-mail: ryunanastasiya@yandex.ru

**Савельева Елена Борисовна** – старший преподаватель кафедры методики преподавания иностранных языков Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: lenandrei2007@rambler.ru

**Симачева Ирина Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, Московский государственный областной гуманитарный институт, г. Орехово-Зуево; E-mail: simiramira@rambler.ru

**Смирнова Альфия Исламовна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы фольклора ГБОУ ВПО «Московский городской педагогический университет», г. Москва; E-mail: alfia-smirvova@yandex.ru

**Старых Людмила Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка в начальной школе. Московский государственный областной гуманитарный институт, г. Орехово-Зуево; E-mail: verasrstarykh@rambler.ru

**Филиппова Елена Петровна** – доцент кафедры русского языка Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: filippova.elena.68@yandex.ru

**Щелокова Лариса Ивановна** – доцент кафедры русской литературы фольклора ГБОУ ВПО «Московский городской педагогический университет», г. Москва; E-mail: lariva2007@yandex.ru

**Яковлев Михаил Владимирович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Московского государственного областного гуманитарного института, г. Орехово-Зуево; E-mail: mihaelramblerru07@rambler.ru

## OUR AUTHORS

**Barinova Tatyana Nikolaevna** – a post-graduate student of the chair of Russian Literature and Folklore GBOU VPO «Moscow City Pedagogical University», Moscow; E-mail: ti-barinova@mail.ru

**Belukova Victoria Bogdanovna** – the candidate of Philology, associate professor of the chair of Russian Literature of the XX century, Moscow State Regional University, Moscow; E-mail: zaglobav@mail.ru

**Belyaeva Natalia Vasilievna** – doctor of Pedagogics, senior researcher of the laboratory of didactic literature FGNU «Institute of contents and methods of teaching», Russian Academy of Education, Moscow; E-mail: n-belyaeva@yandex.ru

**Blokhin Alexander Victorovich** – the candidate of Philology, associate professor of Russian language Chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: avb6767@mail.ru

**Vvedensky Victor Vasilievich** – candidate of Philology, associate professor of Russian language chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: veraatarykh@rambler.ru

**Gromova Alla Vitalievna** – doctor of Philology, associate professor of the chair of Russian literature of folklore GBOU VPO «Moscow City Pedagogical University», Moscow; E-mail: gromovaav@mail.ru

**Guseynov Roman Abdulovich** – a post-graduate student of the chair of Literature, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: guseynov75@bk.ru

**Kurkina Tatyana Sergeevna** – candidate of Philology, associate professor of Russian language Chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: kafilimgogi@yandex.ru

**Latyshko Oksana Vladimirovna** – candidate of Philology, associate professor of Russian Literature Chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: oklatyshko@yandex.ru

**Nosova Olga Evgenievna** – candidate of Philology, Moscow; E-mail: Helga09@yandex.ru

**Ryzhova Luidmila Pavlovna** – doctor of Philology, associate professor of Roman Philology chair GBOU VPO «Moscow City Pedagogical University», Moscow; E-mail: lpryjoa@rambler.ru

**Riukina Anastasia Aleksandrovna** – a post-graduate student of the chair of Russian Literature. Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: ryunanastasiya@yandex.ru

**Savelieva Elena Borisovna** – senior teacher of the chair of methodics of teaching foreign languages. Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: lenandrei2007@rambler.ru

**Simacheva Irina Jurievna** – candidate of Philology, associate professor of Russian Literature Chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: simiramira@rambler.ru

**Smirnova Alfia Islamovna** – doctor of Philology, professor of the chair of Russian literature of folklore GBOU VPO «Moscow City Pedagogical University», Moscow; E-mail: alfia-smirvova@yandex.ru

**Starykh Luidmila Victorovna** – candidate of Philology, associate professor of the chair of methodics of teaching Russian language in primary school. Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: verasrstarykh@rambler.ru

**Philippova Elena Petrovna** – candidate of Philology, associate professor of Russian language Chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: filippova.elena.68@yandex.ru

**Chelokova Larisa Ivanovna** – candidate of Philology, associate professor of the chair of Russian literature of folklore GBOU VPO «Moscow City Pedagogical University», Moscow. E-mail: lariva2007@yandex.ru

**Yakovlev Mikhail Vladimirovich** – candidate of Philology, associate professor of Russian Literature Chair, Moscow State Regional Institute of Humanities, Orekhovo-Zuevo; E-mail: michaelramblerru07@rambler.ru




# ВЕСТНИК

МОСКОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ОБЛАСТНОГО  
ГУМАНИТАРНОГО  
ИНСТИТУТА

**ФИЛОЛОГИЯ. ЛИНГВИСТИКА  
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

*Научный журнал*

*№2 (2012)*



Подписано в печать 12.03.2013  
Формат 60x84/8.  
Усл. печ. л. 12,09. Тираж 100 экз.

Редакционно-издательский отдел  
Московского государственного областного гуманитарного института.  
142611, Московская область, г. Орехово-Зуево, ул. Зеленая, д.22.