

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. А. ДОБРЮЛОВА»
(НГЛУ)

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2023
Том 3. Выпуск 5

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-79600 от 13 ноября 2020 г.)

Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова»

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА

«Эпистола. Филологический журнал»

EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL

“Epistle. Journal of Philology”

С. Б. Королева (Нижегород) –
главный редактор
М. А. Александрова (Нижегород) – зам.
главного редактора
Д. В. Мосова (Нижегород) –
отв. секретарь
С. Н. Аверкина (Нижегород)
Л. Ю. Большухин (Нижегород)
Г. Л. Гуменная (Нижегород)
С. Г. Павлов (Нижегород)
Т. Д. Маркова (Нижегород)
К. Ю. Кашлявик (Нижегород)
О. М. Валова (Киров)
И. А. Матveenко (Томск)
Н. С. Шалимова (Красноярск)
Т. Г. Теличко (Донецк)
М. Г. Меркулова (Москва)
М. И. Никола (Москва)
М. Келсалл (Кардифф, Великобритания)
М. Схойна (Салоники, Греция)
С. Уилкерсон (Северная Каролина, США)

Svetlana B. Koroleva (Nizhny Novgorod) –
Chairperson
Maria A. Aleksandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson
Diana V. Mosova (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor
Svetlana N. Averkina (Nizhny Novgorod)
Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)
Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)
Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)
Tatiana D. Markova (Nizhny Novgorod)
Kira Yu. Kashliavik (Nizhny Novgorod)
Olga M. Valova (Kirov)
Irina A. Matveenکو (Tomsk)
Nadezhda S. Shalimova (Krasnoyarsk)
Tatiana G. Telichko (Donetsk)
Maya G. Merkulova (Moscow)
Marina I. Nikola (Moscow)
Malcolm Kelsall (Cardiff, UK)
Maria Schoina (Thessaloniki, Greece)
Stephen Wilkerson (North Carolina, USA)

Адрес издателя и редакции: 603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а.
Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика русской литературы

- А. Г. САДОВНИКОВ, Е. Е. САДОВНИКОВА.** К вопросу об эволюции образной системы «унылой элегии».....5
- Е. Ю. ВАЕНСКАЯ.** Мотив музыки в лирике А. А. Фета.....12
- С. Б. КОРОЛЕВА.** Тема счастья в философской лирике З. Гиппиус 1895–1905 годов:
о границах ницшеанства в русском символизме21
- М. А. АЛЕКСАНДРОВА.** Поэтика образа Лермонтова и концепция художника в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов».....35

Лингвистические исследования литературных текстов

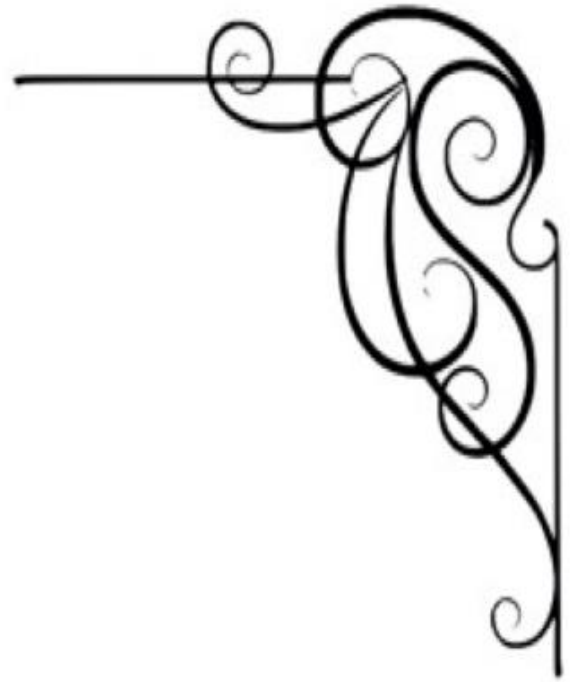
- С. Г. ПАВЛОВ, С. Н. СУХОМЛИН.** Лингвогерменевтика интертекстуальности
(на материале библейского интертекста русской литературы)54
- М. И. КУЗЬМИНА.** Семантика эортонима *Пасха* в тексте Н. В. Гоголя «Светлое воскресенье»72

Зарубежная литература и компаративистика

- Т. П. СМИРНОВА, А. А. КОРОБЕЙНИКОВА, А. А. МЕЛИК-САРГСЯН,
П. А. САВЕЛЬЕВА.** Транслингвальность в литературе немецких экзофонов: эмансипация
немецкого литературного канона85
- М. Ю. КОВАЛЕВА.** Умеют ли русские шутить? Ответ Хью Сеймура Уолпола97

Литературный юбилей

- 140 лет со дня рождения Алексея Николаевича Толстого (М. Ю. Ковалева)**.....107
- 240 лет со дня рождения Вашингтона Ирвинга (М. Ю. Ковалева)**.....110
- 200 лет со дня рождения Александра Николаевича Островского (М. Ю. Ковалева)**112
- СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**.....115



Поэтика русской литературы



УДК 821.161.1

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ «УНЫЛОЙ ЭЛЕГИИ»

А. Г. Садовников

кандидат филологических наук,
доцент кафедры международной журналистики
Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород,
agsad@yandex.ru

Е. Е. Садовникова

учитель начальных классов высшей категории
средней школы № 187, Нижний Новгород,
agsad@yandex.ru

Аннотация. Рассматривается вопрос об изменении смыслового наполнения образных компонентов «унылой элегии», сформировавшихся в рамках элегической школы В. А. Жуковского. На примере поэтических интерпретаций образа «бедного певца» в поэзии А. С. Пушкина освещается его творческая эволюция от условно-поэтического к индивидуальному и психологически конкретному. Доказывается, что от заданного жанром условно-поэтического (хотя и с особым эмоциональным наполнением и экспериментальной работой с формой) образа поэта-певца в стихотворении 1816 г. Пушкин движется к биографически обусловленному и психологически детализованному образу в стихотворении «19 октября» и, наконец – в сцене прощания с погибшим Ленским, – к использованию элегической мелодики и образности как психологически и сюжетно оправданного компонента многоцветного полотна реалистического романа в стихах.

Ключевые слова: элегия, лирика, поэтика, романтизм, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, меланхолия, психологизм.

THE EVOLUTION PROBLEM OF THE IMAGERY OF “GLOOMY ELEGY”

Arkady G. Sadovnikov

PhD, Lecturer of the Chair of International Journalism,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, agsad@yandex.ru

Elena E. Sadovnikova

Primary school teacher, School № 187,
Nizhny Novgorod, agsad@yandex.ru

The article tackles the problem of the changing of the sense of image component of “gloomy elegy”, formed within V. A. Zhukovsky elegy system. It is argued, on the basis of Pushkin’s poetic

interpretations of the image of “fortuneless poet”, that Pushkin’s are undergoes rapid evolutions from purely poetic to individual and psychological subject matter. It is proved that from the conventionally poetic (albeit with a special emotional content and experimental work with the form) image of the poet-singer in the poem of 1816, set by the genre, Pushkin moves to a biographically conditioned and psychologically detailed image in the poem “October 19” and, finally, – in the scene of farewell to the deceased Lensky – to the use of elegiac melody and imagery as a psychologically and plot “justified” component of the multicolored canvas of his realistic novel in verse.

Key words: elegy, lyric poetry, poetics, romanticism, V. A. Zhukovsky, A. S. Pushkin, melancholy, psychologism.

В сложном комплексе образных компонентов русской элегии рубежа XVIII–XIX вв. в качестве доминирующего утвердился образ чувствительного героя. С одним из его поэтических воплощений – «меланхолическим певцом» – русский читатель познакомился во многом благодаря творчеству В. А. Жуковского.

Образ меланхолического певца, изначально близкий лирической антропологии психологического романтизма Жуковского, впервые воплотился в элегии «Сельское кладбище» (1802), где наметились тенденции соотнесения духовного облика и судьбы лирического героя с условно-поэтическим типажом «бедного певца». В эпитафии над его воображаемой могилой создаётся идеальный лирический образ меланхолического героя¹, духовно близкий автору и наделённый всей совокупностью душевных качеств, которые (с авторской точки зрения) соответствуют истинности человеческого бытия: наделенный добротой, кротостью сердца, чувствительностью души, меланхоличностью, состраданием к несчастным, духовной близостью к природной жизни. В результате этого образ певца приобретает черты условно-поэтической нравственно-философской модели:

... музы от него лица не отвратили,
И меланхолии печать была на нем.
Он кроток сердцем был, чувствителен душою...²

Закономерно предположить, что именно условно-поэтическая составляющая образа певца в данном случае подавляет потенциал его использования в качестве средства субъективного авторского самовыражения. Показательно, что элегия завершается картиной воображаемой могилы поэта, которую созерцает совершенно посторонний зритель, «селянин с почтенной сединою», благодаря чему образ певца объективируется по отношению к авторскому «я».

Тенденции сближения лирического героя с образом печального юноши-певца, наметившиеся в «Сельском кладбище», более определённо реализовались в элегии «Певец» (1811). Здесь при создании и характеристике образа певца автор использует традиционный набор элегических формул, мотивов и лирических ситуаций³:

Сельское кладбище

Здесь пепел юноши безвременно
сокрыли...
Он кроток сердцем был, чувствителен
душою...
Он странник, родины, друзей, всего
лишенный... [I, с. 53–57]
и т. д.

Певец

Здесь прах певца земля сокрыла...
Он сердцем прост, он нежен был
душою...
Но в мире он минутный странник
был... [I, с. 159]

Однако в эмоционально-психологическом аспекте «Певец» отличен от «Сельского кладбища» гораздо более высоким уровнем психологической конкретики. Это мотивировано не только творческим взрослением Жуковского, но и влиянием трагических жизненных обстоятельств (смерть Андрея Тургенева в 1803 г., закончившееся глубоким разочарованием объяснение с Е. А. Протасовой по поводу чувств к Маше Протасовой, смерть матери, смерть М. Г. Буниной в 1811 г.).

Элегия «Певец» организована так, что образ страдающего поэта дистанцирован от автора, но эмоциональный резонанс авторских размышлений

и поэтической рефлексии героя в прощальной песне свидетельствует об их духовной близости:

Автор	Певец
Едва расцвел – и жизнь уж разлюбил...	О, красный мир, где я вотще расцвел...
И ждал конца с волненьем и тоскою...	Скорей, скорей в обитель мира...
Твоя душа покой вкусила...	Могила, верный путь к покою... [I, с. 159]

Конкретно-психологическое наполнение сентиментальных условно-поэтических конструкций («дружбу пел», «пел любовь», «во цвете лет угас» и т. д.) и образа «бедного певца», сублимирующего мотивы ретроспекции, придаёт элегии Жуковского автобиографическое звучание. Не случайно в оценке современников «Певец» стал не только символом нового героя поэзии Жуковского, но и его собственной «визитной карточкой»⁴.

В числе современников, очарованных поэтической гармонией «Певца», был и А. С. Пушкин, в раннем творчестве которого «певец» стал одним из устойчивых поэтических типажей⁵. В 1816 г. по мотивам творений Жуковского им было написано стихотворение «Певец». Создавая вариацию на заданную тему, Пушкин существенно меняет характер лирической эмоции. В пушкинском произведении практически отсутствует столь типичная для Жуковского кладбищенская тематика (за исключением глагольных форм прошедшего времени, которые намекают на то, что герой уже завершил свой печальный жизненный путь), что придаёт стихотворению эмоционально просветлённый характер. Здесь нет «холма», который «Увы!.. – могила», но зато есть «улыбка», хотя и исполненная печали:

Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слез, улыбку ль замечали,
Иль тихий взор, исполненный тоской,
Встречали вы?⁶

Так же как мировосприятие поэта, ещё не омраченное зрелищем реальных жизненных трагедий, исключило возможность углублённо-трагической интерпретации образа певца, отсутствие жизненной мотивации снизило его психологическую разработанность.

Поэтика стихотворения даёт основание предположить, что Пушкин был более увлечён «гармонической точностью» и музыкальностью элегической школы Жуковского, нежели эмоциональными «подводными течениями» «психологического романтизма». «Певец» Пушкина не столько подражание манере Жуковского, сколько эксперимент с уже сложившейся поэтической формой «унылой элегии» – в частности, в области поэтического синтаксиса. По наблюдениям Б. М. Эйхенбаума, вопросительные и восклицательные синтаксические конструкции (очень популярные в поэзии Жуковского), произносясь на одном дыхании, придают стиху особую музыкальность⁷. Благодаря тому, что пушкинское стихотворение состоит из шести вопросительных предложений, оно не только не уступает по музыкальности творениям Жуковского, но и воспринимается как единый печальный вздох поэта, размышляющего о судьбе певца.

В пушкинской лирике второй половины 20-х гг. образ певца освобождается от романтической условности, утрачивает и образную самоценность, и функцию субъективно-лирической авторской самохарактеристики. Примером тому может служить «19 октября» (1825), где известная лирическая ситуация смерти поэта-певца проецируется на судьбу Н. А. Корсакова (одного из лицейских друзей Пушкина), который умер в 1820 г. во Флоренции:

Он не пришел, кудрявый наш певец,
С огнём в очах, с гитарой сладкогласной:
Под миртами Италии прекрасной
Он тихо спит, и дружеский резец
Не начертал над русскою могилой
Слов нескольких на языке родном,
Чтоб некогда нашел привет унылый
Сын севера, бродя в краю чужом [II, с. 279].

Элегическое уныние поэта при мысли о далёкой могиле друга в биографическом отношении локально и вызвано не особенностями его мироощущения вообще, а вполне конкретными фактами бытия (как биографического, так и духовного). Данный характер лирической эмоции мотивирует конкретность образной системы строфы и придаёт образу певца «служебную» функцию ретроспективной характеристики героя, оттеняющей трагизм его судьбы.

В определённой степени «19 октября» (1825) подготавливает «прощание с певцом» в шестой главе романа «Евгений Онегин», опубликованной в марте 1828 г. Поэтическая география могилы Ленского вполне определённа («Есть место: влево от селенья, // Где жил питомец вдохновенья...»). Так же определённы и преисполнены истинно русского колорита детали её окружения (сосны, ручей, отдыхающий пахарь, жницы с кувшинами, простой памятник с простой надписью, пастух, плетущий пёстрый лапоть и поющий о волжских рыбаках, молодая горожанка). Автор трансформирует известную в прошлом лирическую ситуацию в контексте реалистического романа в стихах, прощаясь при этом не только с Ленским, но и с романтическим образом «страдающего поэта-певца»:

... Хоть я сердечно
Люблю героя моего,
Хоть возвращусь к нему, конечно,
Но мне теперь не до него.
Лета к суровой прозе клонят... [V, с. 137]

Таким образом, в поэзии А. С. Пушкина образ меланхолического «певца», вдохновлённый элегиями В. А. Жуковского, проходит значительную эволюцию: от заданного жанром условно-поэтического (хотя и с особым эмоциональным наполнением и экспериментальной работой с формой) образа в стихотворении 1816 г. к биографически обусловленному и реалистически детализованному лирическому сюжету в стихотворении «19 октября» и, наконец, к сцене

прощания с погибшим Ленским в «Евгении Онегине» – сцене, в которой голос автора, психологические и биографические характеристики, детали русского природного ландшафта и сельского быта вплетают элегическую мелодику и образность в многоцветное полотно реалистического романа в стихах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Главной отличительной чертой духовного облика меланхолического героя В. А. Жуковского, образ которого сформировался ещё в ранней прозе поэта (1797–1800), является способность центростремительной сублимации контрастных эмоциональных состояний, в результате чего и рождается субъективно гармонизирующее душу состояние меланхолического покоя.

² *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений: в 20 т. М.: Языки русской литературы, 1999. – Т. 1. С. 57. (В дальнейшем ссылки на произведения В. А. Жуковского даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.)

³ См.: *Янушкевич А. С.* Примечания к текстам стихотворений В. А. Жуковского // *Жуковский В. А.* Указ. соч. С. 551–552.

⁴ В исключительно личной дневниковой записи от 29 ноября 1815 г. цитатой из стихотворения Жуковского Пушкин проиллюстрировал свои чувства к Бакуниной.

⁵ См.: «Пирующие студенты» (1814), «Батюшкову» (1815), «Мечтатель» (1815) и др.

⁶ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 1. С. 208. (В дальнейшем ссылки на произведения А. С. Пушкина даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.)

⁷ Подробнее см.: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. Петербург: Опояз, 1922.

УДК 821.161.1

МОТИВ МУЗЫКИ В ЛИРИКЕ А. А. ФЕТА

Е. Ю. Ваенская

кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы
Северного (Арктического) федерального
университета им. М. В. Ломоносова,
Архангельск, e.vaenskaya@narfu.ru

Аннотация. В статье раскрывается проблема эстетических взглядов А. А. Фета и их реализации в художественной практике поэта на примере мотива музыки, многогранно и многопланово представленного в ряде лирических произведений поэта. Фет считает музыку величайшим видом искусства, наиболее полно способным воплотить красоту, позволить поэту достичь эффекта свечения «поэтической мысли» в «бесконечной глубине» художественного творения. Жажда красоты, преклонение перед красотой, слово о красоте, музыка красоты – вот сущность жизни и творчества великого поэта. Мотив музыки становится одним из ключевых в творчестве писателя, так как красота в музыке обретает звучание, а музыка обретает новые смыслы в поэзии. Дается анализ стихотворений «Только встречу улыбку твою...» и «Сияла ночь. Луной был полон сад...» (1877) в заданном направлении. Делаются выводы о том, что данный мотив связан с мировоззрением писателя, с его пониманием красоты, определяет своеобразие поэтики, композиции и движение лирического сюжета в произведениях А. А. Фета.

Ключевые слова: А. А. Фет, мотив музыки, лирика, чистое искусство, красота.

THE MOTIF OF MUSIC IN THE LYRICS OF A. A. FET

Elena Y. Vaenskaya

PhD, Associate Professor,
Northern (Arctic) Federal University n. a. M. V. Lomonosov,
Arkhangelsk, e.vaenskaya@narfu.ru

The article reveals the problem of A. A. Fet's aesthetic views and their implementation in the poet's artistic practice by the example of considering the motif of music, which is multifaceted and multifaceted in a number of lyrical works of the poet. Fet considers music to be the greatest art form, most fully capable of embodying beauty, allowing the poet to achieve the effect of the glow of "poetic thought" in the "infinite depth" of artistic creation. The thirst for beauty, the worship of beauty, the word about beauty, the music of beauty – this is the essence of the life and work of the great poet.

The motif of music becomes one of the key ones in the writer's work, as beauty in music acquires a sound, and music acquires new meanings in poetry. The analysis of the poems "Only I will meet your smile..." and "The night shone. The garden was full of the moon..." (1877) in a given direction. Conclusions are drawn that this motif is connected with the writer's worldview, with his understanding of beauty, determines the originality of poetics, composition and movement of the lyrical plot in the works of A. A. Fet.

Key words: A. A. Fet, motif of music, lyrics, pure art, beauty.

А. А. Фет в конце жизни подвел итоги размышлениям о важнейшем для него предмете: «Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо помимо красоты»¹. В своей программной статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859), где излагаются ключевые эстетические постулаты поэта, он писал: «...Поэзия – воспроизведение не всего предмета, а только его красоты, поэтическая мысль только отражение мысли философской и опять-таки отражение её красоты; до других ее сторон поэзии нет дела... Дайте нам прежде всего в поэте его зоркость в отношении к красоте»². Жажда красоты, преклонение перед красотой, слово о красоте, музыка красоты – вот сущность жизни и творчества великого поэта. В стихотворении «Полонскому» (1883) он объясняет своё возвращение в литературу только одним – очарованностью красотой, властью красоты над собой, непреодолимой устремлённостью к ней:

А я, по-прежнему смиренный,
Забывший, кинутый в тени,
Стою коленопреклоненный
И, красотой умиленный,
Зажёг вечерние огни³.

Видимо, именно поэтому мотив музыки становится одним из ключевых в его творчестве. Ибо красота в музыке обретает звучание, а музыка обретает новые смыслы, воплощаясь в материи слова. Мотив музыки раскрывается многогранно и многолико через музыку слова, речевого звука, стихотворного строя, она звучит в ритме поэтического произведения и, конечно же, в системе

образов, которые выводят нас к пониманию фетовской идеи творчества, искусства, литературы и красоты. Музыкальный подтекст способствует наиболее полной реализации ключевой эстетической идеи поэта. Как точно отметила Л. Розенблюм, «важно понять главную эстетическую устремленность Фета: создание образа красоты есть цель искусства, и она лучше всего достигается, когда поэтическая мысль, в отличие от философской, не выражается непосредственно, а светит в “бесконечной глубине” произведения»⁴.

Фет считает музыку величайшим видом искусства, наиболее полно способным воплотить красоту, позволить поэту достичь эффекта свечения «поэтической мысли» в «бесконечной глубине» художественного творения. Многие современники писателя, критики и исследователи отмечали музыкальность лирики Фета как важнейшую черту его поэтики. Так, великий русский композитор П. И. Чайковский говорит о способности поэта выйти из одной области творчества в другую, из одной знаковой системы в иную систему: «Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область... это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом»⁵. Об этой своей устремленности говорит и сам Фет. Для него поиск наиболее полного и точного поэтического слова превращается в поиск нужного звука: «Дело поэта – найти тот звук, которым он хочет затронуть известную струну нашей души. Если он его сыскал, наша душа запоёт ему в ответ...»⁶ Поэт соглашается с композитором и признаётся, что его «всегда из определенной области слов тянуло в неопределённую область музыки, в которую уходил, насколько хватало сил»⁷. Фет «открывает собственный лирический жанр мелодии»⁸, использует принципы построения композиции, характерные для музыкальных произведений, создает поэтический стиль, отличающийся удивительной мелодичностью, насыщает свои произведения музыкальными образами и мотивами. В стихотворении «Только встречу улыбку твою...» (1873) Фет утверждает: «Только песне нужна красота, // Красоте же и песен не надо...»⁹

Но тем не менее красота обретает голос в поэзии Фета, именно голос, она звучит, трепещет мелодией, озарена талантом певца-поэта.

Мотив музыки входит в лирику А. А. Фета с образом песни и мотивом пения. Мотив пения и мотив музыки неразрывно связаны между собой. Мотив пения – частичное воплощение мотива музыки, его составляющая. В стихотворении «Только встречу улыбку твою...» пение есть выражение восторга, переполняющего лирического героя, восхищённого и покорённого красотой. Он ощущает красоту во всем: в мире, в природе, возлюбленной. Песня-стихотворение звучит как гимн, как торжественная ода, прославляющая и восхваляющая красоту. Именно так прочитывается утверждение, выраженное в первой строфе стихотворения:

Не тебе песнь любви я пою,
А твоей красоте ненаглядной...¹⁰

Таким образом, мотив пения сливается с мотивом поэтического вдохновения. Одическая тональность, интонации восторженного пафоса возвращают нас к первоисточкам жанра – хвалебной песне: слиянию музыки и стиха, звука и слова. Первая строфа формирует торжественный одический пафос, который выводит глубоко интимное произведение, являющееся сокровенным признанием в любви, в сферу публичных открытых размышлений автора о природе искусства, красоты и вдохновения, о связи музыки и поэзии, звука и слова. Эта тема поднимается на уровень философского осмысления любви как важнейшей категории аксиологической системы в современном Фету миропонимании. Любовь прочитывается как источник вдохновения, но и как красота, форма воплощения идеала, как сам идеал, красота безусловная, не имеющая изъянов.

Лирический герой – влюбленный поэт подчеркивает, что песнь звучит не возлюбленной как таковой, а её «красоте ненаглядной». Этот эпитет уводит нас от физической формы в область Абсолюта, существования чистой идеи, чистого

чувства, чистого ощущения, чистого звука, созидательного, преобразующего поэтический восторг, соединяя все эти элементы в единое целое, гармоничную картину мироздания, выстроенную по законам музыкального лада. Мир в стихотворении Фета предстает как некое музыкальное произведение, воплощенное в литературном тексте гениальным композитором слова.

Интересно, что, создавая образ певца в произведении «Только встречу улыбку твою...», автор переходит от лирического героя к образу соловья. И характеристика певца звучит не в связи с образом лирического героя, а в связи с традиционным образом певчей птицы, символизирующей в мировой культуре красоту, исполнительское мастерство, вдохновение, эстетическую одаренность, «антиутилитаризм» (что чрезвычайно важно было для апологета «чистого искусства») и близость к божественным эмпириям. Во второй строфе возникает образ райского сада, где и звучит вдохновенное пенье соловья. Появляется традиционный образ розы, символа красоты. Развивая таким образом мотивы красоты, любви и музыки, Фет от земного плана образов переходит к образам-символам, закрепившимся в мировой культуре, переводя все более явно эти мотивы в план философского прочтения. И во второй строфе, таким образом, мы прочитываем модель неземного мира, который вдохновенный певец, поэт – лирический герой прозревает в очертаниях физических форм, но, отталкиваясь от них, отрицая их, уходит в иную реальность. Фет-романтик создаёт образ иного мира как мира божественно озарённой красоты, Эдема, где звучит музыка райского сада, музыка, имеющая уже иное, неземное происхождение. И именно эта музыка вдохновляет и определяет песнь самого художника.

В последней строфе мы наблюдаем возвращение к земному плану мира, но несколько в иной образной системе, придающей этому плану более глубокий, обобщающий и отчасти притчевый характер. Образ розы в третьей строфе – это уже и земной цветок, и одновременно связующее звено двух миров. Роза хранит свою тайну, загадку – она «безмолвствует». Она будоражит воображение, она есть свидетельство истинной, неземной красоты, она указывает на тот мир,

не дает возможности в него проникнуть. Лирический герой может к нему прикоснуться, но не погрузиться в него. И вновь прикосновение к этому миру рождает музыку, красота вызывает к звучанию, но не требует его, ибо красота непреложна, а истинная музыка, порожденная красотой, существует лишь как форма воплощения красоты, как материальный знак, и вне красоты она невозможна.

Ещё один ракурс мотива музыки раскрывается в другом стихотворении Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад...» (1877). Этот мотив в произведении оказывается центральным. Он организует все стихотворение, определяет развитие темы, лирический сюжет, раскрывает внутренний мир лирического героя, воплощает его в материю языка. Звучание музыки души сливается со звучанием рояля и дивным голосом певицы – источниками вдохновенного восторга, страданий, слез и переживаний лирического героя. В этом произведении мотив музыки обретает множество воплощений и смыслов. Вновь музыка мыслится как явленная миру в материальных формах красота, как воплощенная любовь:

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна – вся жизнь, что ты одна – любовь¹¹.

Образ возлюбленной неразрывно связан с музыкой, с её пением. Лирический герой слышит предмет своих вздыханий, а не видит. В этом образе Фет делает акцент не на зрительном, а именно на акустическом восприятии. Ибо любовь лирическим субъектом ощущается как звучащая внутри него самого музыка, а не как зрительная картинка, он слышит ее не столько во внешнем мире, это не звуки извне, сколько это мелодия его души, его сердца. Можно провести параллель со сценой признания в любви Ильи Ильича Обломова в романе И. А. Гончарова «Обломов». Эстетически одаренный Обломов признается в своих чувствах Ольге Ильинской не под воздействием волевого усилия, продиктованного

решительностью характера героя, а под впечатлением эмоционального, душевного порыва, вызванного красотой музыки. Чарующие звуки каватины *Casta diva* – арии из оперы В. Беллини «Норма» оказались созвучны музыкальному строю его души, что и позволило совершить поступок чрезвычайный для Обломова. Музыка предстает в романе как созидательная сила. Подобную концепцию мы обнаруживаем и в стихотворении Фета. Звуки возвращают веру и жажду деятельной жизни, понимание того, что «жизни нет конца», а высшая цель существования человека определяется как верование в «рыдающие звуки».

Лирический герой ощущает в себе музыку чувства, созвучную тональности голоса возлюбленной. Таким образом Фет открывает внутренний мир человека как мир гармонического строя, мир звучащий, и душевные порывы лирического героя определяются созвучием, совпадением тональностей внешних явлений и обстоятельств и мелодики внутреннего мира человека. Поэт открывает еще одну тропу среди множества путей постижения человеком мироздания: через созвучие миров, мелодики, через совпадение музыкальных ритмов и ладов. Мир так же, как и ощущение человеком счастья, осознается как музыкальная гармония. В первой строфе упоение, восторг, переполненность чувством лирического героя показаны через образ открытого рояля и мотив мелодической насыщенности всего окружающего мира:

Рояль был весь раскрыт, и струны в нём дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей¹².

Состояние без любви и счастья рисуется как время гнетущего молчания, отсутствия музыки, утраты сладостных звуков. Мелодия не звучит ни внутри героя, ни во внешнем мире. И эта мертвая тишина воспринимается как пребывание вне жизни: «И много лет прошло, томительных и скучных...». А полнота чувства и насыщенность бытия определяются полнотой звучащей мелодии:

И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой¹³.

Нарушение внутренней гармонии и целостности чувства измеряется как музыкальная гармония и целостность музыкального произведения. Развитие лирического сюжета, выстроенного как периодическое изменение темпа, динамика в музыкальном творении передают ощущение лирическим героем разных состояний сменяющихся жизненных этапов: меццо форте уступает место пиано, которое в конце стихотворения вновь переходит в меццо форте. Глаголы прошедшего времени «был», «лежали», «пела», «прошло» сменяются глаголом настоящего времени «веет», но основные ценностные категории выражены и в начале, и в последней строфе глаголами в инфинитиве: «любить», «обнять», «плакать», «жить». Музыкальное движение, как и смена времени глаголов, связывает между собой и различные временные периоды. Жизнь человека – движение от прошлого к будущему, время – смена динамики и темпа в едином пространстве музыки времени и текста.

Мотив музыки представлен в поэзии Фета целостно и многогранно: в нём реализуются ключевые положения эстетики и философии писателя. В мотиве музыки воплощаются представления поэта о гармоничности мироздания как выражения высшей, божественной красоты, как неперемного основания идеальной модели мира. Мотив музыки передаёт представление о внутреннем мире человека как гармоническом единстве; слушание музыки есть способ постижения человеком самого себя и мира, путь выстраивания отношений во вселенной. Способы реализации мотива разнообразны: композиция, развитие лирического сюжета, система образов и мотивов, другие элементы поэтики. В мотиве музыки раскрывается в полной мере удивительная органичность мира Афанасия Фета, мира поэтического и бытийного.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Фет А. А.* Мои воспоминания. 1848–1889: в 2 ч. М.: тип. А. И. Мамонтова и К^о, 1890. Ч. 1. С. 225.
- ² *Фет А. А.* О стихотворениях Ф. Тютчева // Русское слово. 1859. № 2. С. 66.
- ³ *Фет А. А.* Стихотворения. М.: Художественная литература, 1970. С. 393.
- ⁴ *Розенблюм Л. А.* Фет и эстетика «чистого искусства» // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 105–162.
- ⁵ *Чайковский П. И.* Письмо к К. Р. (Великому князю К. Р. Романову) от 26 августа 1888 г. // Фет А. А. Вечерние огни. М.: Наука, 1979. С. 578.
- ⁶ *Фет А. А.* Стихотворения. Проза. Письма. М.: Советская Россия, 1988. С. 319.
- ⁷ Там же. С. 32.
- ⁸ *Давыдова Т. А.* Фет и музыка // Высшее образование в России. 2003. № 3. С. 152.
- ⁹ *Фет А. А.* Стихотворения. М.: Художественная литература, 1970. С. 352.
- ¹⁰ Там же. С. 352.
- ¹¹ Там же. С. 360.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.

УДК 821.161.1

ТЕМА СЧАСТЬЯ В ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ
З. ГИППИУС 1895–1905 ГОДОВ:
О ГРАНИЦАХ НИЦШЕАНСТВА В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ

С. Б. Королева

доктор филологических наук, доцент,
 начальник МНИЛ «Фундаментальные и прикладные
 исследования аспектов культурной идентификации»
 Нижегородского государственного лингвистического
 университета им. Н. А. Добролюбова,
 Нижний Новгород, svetlakor0808@gmail.com

Аннотация. В статье исследуется разработка темы счастья в философской лирике З. Гиппиус периода 1895–1905 гг. в контексте религиозно-философских исканий эпохи. Обнаруживается, что тема счастья становится для З. Гиппиус почвой для развития разных сюжетов – от личного, индивидуального стремления к живому диалогу с неизвестным Богом до критики христианской концепции жизни человека как «тихой гавани». Доказывается, что ницшеанская энергийно-волевая концепция человека сочетается в стихотворениях З. Гиппиус о внеэротическом счастье с мотивами, характерными для русской народной, интеллектуальной и собственно поэтической традиции. Делается вывод о том, что общее направление поискам счастья задано в них религиозной проблематикой: они практически одновекторны и стоят под знаком устремлённости автора – лирического героя к трансцендентному.

Ключевые слова: тема счастья, ницшеанские мотивы, Зинаида Гиппиус, философская лирика, русская поэзия рубежа XIX–XX вв.

THE THEME OF HAPPINESS IN PHILOSOPHICAL LYRICS
BY ZINAIDA GIPPIUS (1895–1905)
ON THE MEASURE OF NIETZSCHEANISM IN RUSSIAN SYMBOLISM

Svetlana B. Koroleva

Dr. Sci., Docent,
 Head of International Research Laboratory,
 Linguistics University of Nizhny Novgorod,
 Nizhny Novgorod, svetlakor0808@gmail.com

The article examines formation of the theme of happiness in the philosophical lyrics by Zinaida Gippius in the period between 1895 and 1905 in the context of religious and philosophical

concepts of the epoch. It is argued that the theme of happiness provides Z. Gippius the ground for the development of various plots, from a personal strive for a dialogue with an unknown God to criticism of the Christian concept of human life as a “safe haven”. The Nietzschean energy-volitional concept of Man is proved to be combined in Gippius’s poems about non-erotic happiness with motifs characteristic of Russian folk, intellectual and poetic traditions. The author comes to the conclusion that the poet’s search for happiness is primarily directed by religious issues: the texts under analysis are practically one-vector and stand under the sign of aspiration to the transcendent.

Key words: theme of happiness, Nietzschean motifs, Zinaida Gippius, philosophical lyrics, Russian poetry at the turn of the 19th–20th centuries.

Отказ от нормативно-эссенциалистской концепции человека в европейском философском дискурсе рубежа XIX–XX вв. стал одним из знаков кризисного времени¹. Основные черты эссенциалистской антропологии – унифицированность, рационалистичность, метафизичность, нормированность целе- и смыслополагания – подверглись систематической критике в трудах А. Бергсона и Ф. Ницше, а на русской почве – отчасти в работах Вл. Соловьёва, В. Розанова, Л. Шестова. Особой эмоциональной напряженностью и смысловой резкостью отличались формулировки Фридриха Ницше: «В реальности отсутствует цель» («Сумерки идолов»)²; «<Надо> перевести человека обратно на язык природы» («По ту сторону добра и зла»)³; «Добра и зла, которые были бы непреходящими, не существует» («Так говорил Заратустра»)⁴; «Не существует никакого “бытия”, скрытого за поступком, действием, становлением; “деятель” просто присочинен к действию» («К генеалогии морали»)⁵. Прочитанные русскими интеллектуалами как особые религиозно-мистические, апокалипсические прозрения⁶, они органически влились в ту волну поисков обновленного христианства, которая уже поднималась в недрах русской порубежной культуры.

Предчувствие великого антропологического переворота, которое получило философское оформление в разнообразных попытках уйти от нормативной концепции человека в сторону энергийной, в среде российской

творческой интеллигенции сопровождалось особым духовным подъемом. Это состояние точно выразил Евгений Браудо в эссе «Музыка после Вагнера», опубликованном в первом номере журнала «Аполлон» (1909) и в своём названии и содержании отсылающем к Ницше: «Мы живем в эпоху глубокого перелома в жизни человечества. Вся философская мысль, вся общественная жизнь современной Европы проникнуты мыслью о новом человеке, ощутившем и познавшем свою внутреннюю идеальную сущность»⁷.

Ощущение духовного кризиса, поиски нового человека, предчувствие рождения Богочеловечества на основе обновлённого понимания человеческой природы породили критику представлений о счастье (личном и всеобщем) как цели существования – критику, которая способствовала формулировке новых идей относительно природы человека и его высокого предназначения. Всё это, в частности, нашло отражение в фундаментальном труде Вл. Соловьёва по теории этики «Оправдание добра», опубликованном в 1897 г. и получившем широкий отклик в философской среде. Своеобразно прозвучала критика устоявшихся представлений о счастье и в других знаковых для эпохи философских трудах – В. В. Розанова «Цель человеческой жизни» (опубликован в «Вопросах философии и психологии» в 1892 г.) и С. Н. Булгакова «Основные проблемы теории прогресса» (опубликован в сборнике «Проблемы идеализма» в 1902 г.). Примечательно, что при всём различии подходов к вопросу о счастье, сформулированных в этих трёх работах, каждая из них так или иначе соприкасается с идеалами православия.

В книге Соловьёва идеал счастья-удовольствия подвергается критике и в отношении гедонизма и эвдемонизма, и в отношении утилитаризма. Истинным основанием подлинного счастья («блаженства» в терминологии автора), не зависящего от обстоятельств, сиюминутности и сомнительных совпадений общего и личного блага, в книге определяется устремлённость к Богу – Тому, «Кто есть нераздельное и неизменное тождество Добра, Блага и Блаженства»: «Соединяясь с Ним чистотою и полнотою своих добрых стремлений, мы, в меру

их, получаем и мощь исполнения, силу превращения в действительность потенциальной целости нашего всечеловеческого существа»⁸.

Более радикальна, хотя не менее тесно связана с православной традицией концепция, изложенная в работе В. В. Розанова. Он объявляет в корне неверным представление о счастье (каким бы оно ни казалось) как цели человеческой жизни и утверждает – на основании того, что человеческая природа отнюдь не неизменна, но «потенциальна», «вся в колеблющемся и нетвердом усилии», связанном с духовной жизнью, – истинной целью жизни является тройственное насыщение человеческого духа: через стремление к всеведению, к нравственному совершенству (добру) и к абсолютной свободе⁹.

Критика представлений о счастье-удовольствии как конечной цели человеческого бытия звучит и в работе С. Н. Булгакова. «Эвдемонистический идеал прогресса», в частности, приравнивающий удовольствие к благу, отвергается философом с различных позиций – и с позиции логической, и с нравственной. И эти нравственные суждения обнаруживают живую связь с православной традицией не менее, чем размышления Соловьева и Розанова – притом что акцент у Булгакова особый, на необходимости страдания в жизни любого человека: «Счастье есть естественное стремление человека <...>, но нравственным является лишь то счастье, которое есть попутный и непреднамеренный результат нравственной деятельности, служения добру. Если же поставить знак равенства между добром и удовольствием, то нет того падения и чудовищного порока, которое бы не освящалось этим принципом. <...> Это учение совершенно неспособно оценить возвышающее значение страдания, его этическое значение <...>»¹⁰.

В каждом из трех философских ответов на вопрос о счастье идея счастья-удовольствия как цели жизни отвергается; в каждом важное место занимает идея добра и служения ему; в каждом находим признаки движения к энергичной концепции человека, хотя только в одной из них (у Розанова) они озвучены явно.

В этом философском контексте обращение к теме счастья как смысла и цели человеческого бытия в лирике Серебряного века 1900-х гг. оказывается не только естественным, но необходимым. И оно, действительно, происходит – возможно, наиболее интенсивно в символистской поэзии: у старших символистов В. Брюсова и К. Бальмонта, З. Гиппиус и Д. Мережковского, у «младосимволистов» А. Блока и А. Белого. У поэтов, для которых искусство стало «одной из автономных форм духовно-практической деятельности»¹¹ и которые определили целью искусства преобразование жизни и пересоздание человечества¹², навстречу философским представлениям о блаженстве соприкосновения с высшим (понимаемом, разумеется, по-разному) как о смысле бытия устремились многосложные образы, так или иначе откликающиеся на философские идеи своего времени: образы счастья как духовно-мистического восхождения к своей «внутренней идеальной сущности», счастья творчества-творения, счастья становления, действия, преодоления, счастья общения с трансцендентной Истиной. В них в целом органически сплелись воплощения идей русского ницшеанства с теми разноакцентными философскими интерпретациями православных идеалов, которые характерны для русской религиозной философии. В то же время в текстах поэтов-символистов о счастье новаторское в религиозно-философском отношении оказалось тесно связанным с традиционными мотивами русской философской лирики.

Ницшеанские (разумеется, в русле «русского Ницше») энергичные импульсы вечного горения жаждой бытия, смысла, познания истины, ницшеанская же вера в сверхвозможности личности – творящей, горящей такой жаждой – особым образом окрасили собой творчество одного из зачинателей знаменитых Религиозно-философских собраний, «творца Религиозно-Философского Общества» (в характеристике Вяч. Иванова¹³) Зинаиды Гиппиус. Особым же образом – очень последовательно – они переплелись в её внеэротических стихотворениях о счастье с традиционными мотивами русской философской поэзии: мотивами молитвы, богоискательства, христианской

любви. Последовательность лирико-философских высказываний Гиппиус о счастье стоит под знаком аналитической исповедальности её творчества¹⁴ и её религиозных устремлений, поисков царства Третьего Завета.

Среди поэтических текстов Гиппиус рубежа веков находим не менее четырёх, посвящённых теме счастья; каждый из них может считаться страницей её поэтического дневника, хотя взаимоотношение в них автора и лирической позиций сильно различаются.

Наиболее исповедально самое раннее, несколько отстоящее от трёх последующих – стихотворение «Мгновение» (1898). Поэтическое послание Д. В. Философову «Предел» (1901) содержит обобщённое размышление о человеческой судьбе, связанной с духовными, познавательно-метафизическими узлами, накладываемыми людьми (всеми – отсюда «мы» в этом тексте) на себя вслед за традицией. Философско-лирическое «Истина или счастье?» (1902) также несколько декларативно: оно полемически заострено как реплика в диалоге с В. В. Успенским и А. В. Карташёвым и в целом с православным вероучением и церковными догматами. Наконец, стихотворение «Не здесь ли?» (1904) продолжает эту полемику в ироническом ключе, как бы изнутри православной монастырской жизни обнажая её духовные «пределы». Три первых стихотворения вошли в первую книгу «Собрание стихов» (1899–1903), последнее – во вторую книгу («Собрание стихов. Книга вторая» (1903–1909)).

В «Мгновении» запечатлён момент нежданного счастья – счастья слияния человеческой души с небом и Богом в приятии, радости, любви. Точнее, счастья, связанного с ощущением безмерности этой радости и любви, этого слияния:

<...>

Плачет от счастья сердце мое одинокое,
Радо оно, что небо такое прекрасное.

<...>

От снега исходит радость моя.
И в мире теперь никого нет.
В мире только Бог, небо и я¹⁵.

Скупые строки оставляют пространство для домысливаний, но при этом дают ориентиры: сердце чувствует своё одиночество, оно радо красоте неба, снег «рад» радости героя... За этими ориентирами угадывается состояние лирического героя, отчасти близкое состоянию пушкинского «пророка»: томление духовной жаждой, ощущение неполноценности жизни без живого присутствия в ней Бога. Но автор-герой в стихотворении Гиппиус не встречает на своём пути серафима и не получает свыше дар высокого поэтического слова. Собственно, он и не просит об этом. Его (её) сердце жаждет ощущения прикосновения к Богу, и оно чувствует это прикосновение в миг радостного созерцания красоты зимнего неба, чистого снега. Иными словами, там, где у Пушкина мучительное преображение человека, живущего религиозной (христианской) традицией, при соприкосновении с Истиной, у Гиппиус – ускользающее мгновение прикосновения индивидуального сознания к тому, что ощущается божественным; где в пушкинском тексте – дар поэтического Логоса, в тексте Гиппиус – мимолётное ощущение слияния с природой и Богом; где в пушкинском «Пророке» ангел, посланный Господом (Богом Ветхого и Нового завета, как свидетельствуют многочисленные аллюзии в тексте стихотворения), в стихотворении Гиппиус – снег и природная красота, рождающая в сердце героя стремление услышать Бога. Счастье прикосновения к Богу в тексте Гиппиус мимолётно, почти эфемерно; оно ускользает, у него нет иной опоры, кроме жаждущего сердца и природной красоты; оно не поверяется ни страданием, ни жертвой, ни культурно-исторической традицией. И всё же вектор понимания счастья в поэтическом творчестве З. Гиппиус задан – практически раз и навсегда: истинное счастье – в живом, индивидуальном общении с Богом, в живом поиске Его.

Стихотворное послание 1901 г. Д. В. Философова – тому, для которого З. Гиппиус избрала роль необходимого «третьего» в религиозно-мистических действиях, преследующих цель создания новой Церкви – евангельской Церкви «Плоти и Крови»¹⁶, – имплицитно отсылает именно к этому вектору понимания счастья. «Счастье желания», «счастье возможности и ожидания», заявленное

в начале стихотворения, повисает знаком вопроса и дополняется намёком на «пределы», достижения которых жаждет и страшится человек¹⁷. «Вечно страдая» в этой раздвоенности жажды и страха «пределов», человек умирает, не достигнув желаемого, не смея «полностью жизни принять».

Соединение намёка на неведомые пределы с финальным обобщением «и умираем, не достигая» эксплицитно даёт основание для того экзистенциально-религиозного прочтения стихотворения, которое имплицитно связано с обнаруженным выше вектором понимания счастья в творчестве З. Гиппиус. Счастье «желания», «возможности и ожидания» – это счастье стремления к познанию высшей Истины, соединения с божественным Светом, счастье предчувствия блаженства этого соединения. Это счастье оказывается более постоянным, но едва ли не более эфемерным, чем счастье нежданного, на миг данного ощущения слияния с Богом, образ которого соткан в стихотворении «Мгновение». Столь же связанное с жизнью сердца и столь же не поверенное логосом – разумом и волей человека, – который «не умеет» откликнуться на сердечный призыв, открыться и дерзнуть в ответ на открытость и дерзновение душевное, это счастье постоянно соскальзывает в страдание («Праздным желаньем пределов томимся, // Вечно их любим, вечно страдая»), постоянно прерывается сомнениями и страхом («Звуков хотим, – но созвучий боимся») и окончательно обрывается смертью.

В стихотворении «Истина или счастье?» (1902), адресованном участникам религиозно-философских собраний 1901–1903 гг. В. В. Успенскому и А. В. Карташёву, тема счастья резко разворачивается одновременно в сторону Пушкина и современной автору (религиозной) философии. С одной стороны, текст изображает спор, продолжающий начатое Пушкиным философско-лирическое рассуждение о том, есть ли что-то выше счастья. Для зрелого поэта ответом, как мы помним, был духовный, просветлённый покой как сознательное, однозначное, смиренное соединение с Высшим законом бытия; счастье же связывалось с мимолетностью, эфемерностью («Пора, мой друг, пора! Покоя

сердце просит...», 1834). С другой, соединяя представление о счастье с идеей тишины и покоя и противопоставляя этому явственно ложному идеалу истинный идеал «огненной дороги» – «тяжкого» «пути исканий», З. Гиппиус сближается одновременно и с Ницше, и с теми русскими философами, которые (как мы видели) примерно в эти же годы писали о высоких и благих устремлениях, которые выше обыкновенного счастья.

Счастье, с которым связываются позиции Карташёва и Успенского, трактуется как «тихая дорога» «без огня» и «страданий», как «счастье» «тихой пристани» «уединения». Пушкинская стилистика здесь, конечно, неслучайна – в стихотворении намечена полемика с пушкинским побегом «в обитель дальнюю трудов и чистых нег»:

<...>

Вам жаль «по-человечески» меня.

Так зол и тяжек путь исканий!

И мне дороги тихой, без огня

Желали б вы, боясь страданий.

<...>

Я тихой пристани для вас боюсь,

Уединенья знаю власть я;

И не о счастья для вас молюсь –

О том молюсь, что выше счастья¹⁸.

Такое счастье представляется сомнительным, едва ли не мещанским в атмосфере символистских зовов к «горению» и предчувствий нового, небывалого: «Серебряный век разрушил идиллию»¹⁹ в любых её вариантах. В отношении убеждений адресатов текста «мещанское» должно было ассоциироваться у З. Гиппиус с ортодоксальностью веры, с одобрением догматичности православных церковных воззрений, верований и обрядов. Это, безусловно, такой же знак эпохи, каким явилось стремление З. Гиппиус, Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, Н. А. Бердяева и других инициаторов религиозно-философских собраний к утверждению «нового религиозного сознания» как пути к единению духа и плоти, Христа и язычества, личного

и догматического. В этот ряд, в принципе, можно поставить и поэтическое заявление Брюсова о «девственной вере в себя» как единственном «обязательстве» человека. И то, и другое, и третье есть требование свободы самоопределения, высвобождение из рамок любых нравственно-этических норм. В этом случае смиренное согласие с чем бы то ни было невозможно по определению: позиция искателя истины предполагает – в любом случае – бунт и расшатывание определённости.

Идее покоя в стихотворении З. Гиппиус «Истина или счастье?» противопоставлена «огненная дорога». Этот образ, объединённый близостью строк в строфе со словом «Бог», подразумевает, конечно, дорогу к Богу. Примечательно, что о Боге в связи с «дорогой» не сказано прямо. Таким образом, подобно тому, как вопрос о счастье ставится (и решается) в стихотворении Брюсова «Обязательства», в этом тексте Гиппиус высшей целью человеческого бытия утверждает бесконечное огненное (ницшеански осмысленное волевое, порывистое, цельное и индивидуальное, нерегламентированное) восхождение к неизвестному Богу:

Но вас – «по-Божьему» жалею я.
Кого люблю – люблю для Бога.
И будет тем светлей душа моя,
Чем ваша огненной дорога²⁰.

В третьей строфе (наиболее драматичной по стилистике и внутреннему движению) обращает на себя внимание неожиданное и теснейшее сплетение лексики разных стилистических рядов: передающей ницшеанский дух эпохи формулы «огненная дорога», слова «жалею» (в значении «люблю»), столь характерного для народного, крестьянского языка²¹, традиционного для русской духовной (православной) культуры сочетания «светлая душа»²². В контексте творчества З. Гиппиус очевидно, что это соединение-столкновение основано на личном опыте погружения в народную стихию²³ и обнаруживает стремление

автора найти не только свой стиль, но и свой путь понимания мира в соединении элементов различных традиций.

В этом синтезе многое удивительно: и то, что ницшеанское личностное «горение» (чуждое жалости) естественно соединяется с русской народной жалостью-любовью; и то, что внутреннее состояние «души» настолько непосредственно и глубоко связывается с судьбой близкого человека («чем ваша огненной дорога»); и то, что ключевым словом четверостишия становится «люблю», дважды произнесенное и в смысловом плане предвосхищённое словом «жалею»; и то, что любовь в духе традиционной русской культуры непосредственно связывает человека с Богом²⁴ («Кого люблю – люблю для Бога»).

Сплетение в стихотворении традиционного православного, русского народного и ницшеанского словесного строя – не единственное проявление тонких связей, которые стиль и мировоззрение эпохи устанавливает через него с традицией. Текст З. Гиппиус отмечен сквозной диалогичностью²⁵. Композиция первой части стихотворения (две первых строфы) выстроена как сопоставление двух мировоззрений, находящих максимально отчетливое выражение в представлениях о счастье. Сопоставление реализуется двойственно: и через объединение с собеседником (местоимением «мы» и его формой «нас» сближаются разные позиции), и через противопоставление себя ему (в использовании «я» и «вы» в конструкциях с подчеркнута антитетическим синтаксисом, как в первой строке стихотворения: «Вам страшно за меня – а мне за вас»). Во второй части (две финальные строфы) этот *диалог* отодвигается на второй план, уступая место размышлениям о собственных убеждениях автора, однако *диалогические отношения* эксплицитно проявлены и здесь. Автор прямо говорит о зависимости своего внутреннего состояния от судьбы собеседника («И будет тем светлей душа моя, // Чем ваша огненной дорога») и о своих молитвах за другого («И не о счастья для вас молюсь – // О том молюсь, что выше счастья»²⁶).

К теме «успокоенного» счастья в контексте проблемы формализации христианской веры и догматизации служения Богу З. Гиппиус обращается еще раз через два года, в стихотворении 1904 г. Ироническая интонация, окрашивающая весь текст стихотворения «Не здесь ли?» через нарастающее звучание лейтмотива однообразия, полемически заостряет то противопоставление «огненной дороги» счастью спокойно-бездумного бытия, которое легло в основу философско-лирического сюжета стихотворения «Истина или счастье?». Ироническое заострение этой темы указывает и на важность отрицательной её оценки для религиозно-философских взглядов автора, и на стремление окончательно (уже во второй книге своих стихов) отвергнуть позицию защитников Русской православной церкви. При этом маска монаха, за которой прячется автор, позволяет достичь неожиданного эффекта: текст как бы помимо убеждений и воли лирического героя сам разоблачает фальшь, ложность и этих убеждений, и жизни, построенной на них:

<...>

В полночь – служенье в алтаре,
Напевы медленно-тоскливые...
Бредут, как тени, на заре
По кельям братья молчаливые.

<...>

Весь день – работаю без дум,
С однообразной неизменностью,
И убиваю гордый ум
Тупой и ласковой смиренностью.

<...>

Неразличима смена дней,
Живу без мысли и без боли я,
Без упований и скорбей,
В одной блаженности – безволия²⁷.

Все индивидуалистические, все ницшеанские энергийно-волевые мотивы уходят в подтекст: они являются теми истинными ценностными ориентирами, которыми поверяется «успокоенное счастье» монастырской жизни и через которые оно иронически отрицается. В самом тексте на них указывает

повторяющаяся синтаксическая структура «отрицание + внутренняя характеристика человека» или же схожая с ней повторяющаяся морфемная структура слова (дополненная структурой «отрицание + существенное качество явлений, связанных с человеком»): «без дум», «без мысли», «без боли», «без упований и скорбей», «неизменность», «неразличима», «безволие». В контексте этих моделей в их соотнесённости с широким контекстом темы счастья в философской лирике Гиппиус и – более глобально – религиозно-философских убеждений автора такие характеристики монастырской жизни, как «напевы медленно-тоскливые», «тупая и ласковая смиренность», «бредут, как тени, <...> братья молчаливые», «говорю, когда молюсь, слова чужие и привычные», начинают восприниматься читателем как однозначно отрицательные маркеры.

Как видим, в разработке темы внеэротического счастья в стихотворениях рубежа XIX–XX вв. З. Гиппиус идёт своеобразным путём. При ясной выраженности ницшеанского мотива энергийно-волевого искания-горения души общее направление поискам счастья задано в них религиозной проблематикой: они практически одновекторны и стоят под знаком устремлённости автора (лирического героя) к живому диалогу с неизвестным Богом²⁸. При этом важной чертой их поэтики становится выраженность темы индивидуального ощущения, эмоционального проживания ситуаций предчувствуемой, желаемой или же происходящей встречи с трансцендентным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хоружий С. С. Ницше и Соловьёв в кризисе европейского человека // Вопросы философии. 2002. № 2. С. 52–68.

² Ницше Ф. Сумерки идолов // Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 584.

³ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. // Ницше Ф. Указ. соч. С. 352.

⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Указ. соч. С. 83.

⁵ Ницше Ф. К генеалогии морали // Ницше Ф. Указ. соч. С. 431.

⁶ Бонецкая Н. К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

⁷ Браудо Е. Музыка после Вагнера // Аполлон. 1909. № 1. С. 54.

⁸ Соловьёв Вл. Оправдание добра. Нравственная философия // Соловьёв Вл. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 1. С. 236.

⁹ *Розанов В. В.* Цель человеческой жизни. Часть II. Об истинных целях человеческой жизни. [Электронный ресурс]. URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_cel_chelovecheskoj_zizni.html (дата обращения: 12.11.2022).

¹⁰ *Булгаков С. Н.* Основные проблемы теории прогресса // Манифесты русского идеализма. М.: Астрель, 2009. С. 40.

¹¹ *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. С. 212.

¹² *Белый А.* Проблема культуры // *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 53.

¹³ *Лавров А. В.* З. Н. Гиппиус и её поэтический дневник // *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 1999. С. 5–68.

¹⁴ Там же. С. 31.

¹⁵ *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. С. 101.

¹⁶ *Гиппиус З.* О Бывшем (Публикация Темиры Пахмусс) // Возрождение. 1970. № 218. С. 52.

¹⁷ *Гиппиус З. Н.* Указ. соч. С. 106–108.

¹⁸ Там же. С. 114.

¹⁹ *Слободнюк С. Л.* Человек творящий и человек воздающий в мифологии Серебряного века // Труды СПбГИК. 2017. Т. 215. С. 8.

²⁰ *Гиппиус З. Н.* Указ. соч. С. 114.

²¹ *Степанов Ю. С.* Любовь // *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 281.

²² См.: о самом сочетании «светлая душа»: Светлая душа // Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru/new/>; о вариативности слов с корнями «свят» и «свет» в русском фольклоре: *Федотов Г.* Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, Гнозис, 1991. С. 28.

²³ Неслучайно 1902 г. отмечен поездкой четы Мережковского и Гиппиус в Нижегородскую губернию в керженские леса, к озеру Светлояр, – поездкой, произведшей на Зинаиду Николаевну неизгладимое впечатление. Об этих впечатлениях и особенно о разговорах о Боге, о вере, о человеке с простыми русскими людьми, взыскующими духовной истины, она подробно писала дважды: в записках путешественника «Светлое озеро» (опубликованы впервые в журнале «Новый путь», 1904) и в очерке мемуарного характера «Старый Керженец» (опубликован впервые уже в эмиграции – в газете «Последние новости», 1931).

²⁴ *Ильин И. А.* О русской идее // *Ильин И. А.* Национальная Россия: наши задачи. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. С. 122–134.

²⁵ Ср.: «С поисками новой духовной человеческой общности, безусловно, был связан и жгучий интерес Гиппиус к общению с людьми, в той или иной степени ей внутренне близкими, к интеллектуальным упражнениям в диалогах и спорах с ними». См.: *Лавров А. В.* Указ. соч. С. 22.

²⁶ *Гиппиус З. Н.* Указ. соч. С. 114.

²⁷ Там же. С. 148.

²⁸ Вопрос о чрезвычайной уязвимости и глубокой противоречивости этой позиции вынесен в статье за скобки, однако стоит заметить, что он был осознан уже самой Гиппиус в эмигрантский период её творчества.

УДК 821.161.1

ПОЭТИКА ОБРАЗА ЛЕРМОНТОВА И КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ «ПУТЕШЕСТВИЕ ДИЛЕТАНТОВ»

М. А. Александрова

доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник
МНИЛ «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов
культурной идентификации» Нижегородского государственного
лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова,
Нижний Новгород, maleksandrova@lunn.ru

Аннотация. В статье осмыслено развитие Окуджавой-романистом тыняновского принципа «непрямого» изображения творческого дела поэта. Прослежено воплощение концепции художника, впервые заявленной в лирике Окуджавы 1960-х гг. и конкретизированной в романе «Путешествие дилетантов» (1971–1977). Если в качестве героя стихотворения «Встреча» (1965) Лермонтов воскресает для обретения желанной гармонии с миром, то при создании романного образа поэта автор подчеркнул амбивалентность этой фигуры: загадочные порывы Лермонтова резонируют как с трагическим скитальчеством его исторического прототипа, так и со счастливым «воспарением» любимых героев Окуджавы – *дилетантов*. Проанализированы аспекты заочного диалога с Лермонтовым в дневнике, письмах и мемуарах главного героя, охарактеризованы функции лермонтовских цитат и реминисценций. Выявлена система двойников Лермонтова, показана закономерность утверждения музыканта в статусе двойника поэта. Особое внимание уделено финальному катарсису как форме выражения авторского художественного идеала.

Ключевые слова: Окуджава, Лермонтов, диалог, цитата, реминисценция, двойничество, конфликт, катарсис.

POETICS OF THE IMAGE OF LERMONTOV AND THE CONCEPTION OF THE ARTIST IN BULAT OKUDZHAVA'S NOVEL "THE JOURNEY OF DILETTANTES"

Maria A. Aleksandrova

Dr. Sci., Docent,
Leading Researcher of International Research Laboratory,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, maleksandrova@lunn.ru

The article researches ways of developing Tynyanov's principle of "indirect" depiction of a poet's creative work in Okudzhava's poems and novels. Okudzhava's conception of the artist, first

stated in his lyrics of the 1960s and later detailed in his novel “The Journey of Dilettantes” (1971–1977), is analyzed. It is argued that while – as the hero of the poem “A Meeting” (1965) – Lermontov is “reformed” to find the desired harmony with the world, as his novel’s image Lermontov is depicted as an ambivalent figure: his mysterious impulses resonate both with the tragic wandering of his historical prototype, and with the happy “soaring” of Okudzhava’s favorite heroes – dilettantes. Different aspects of the correspondence dialogue between the protagonist and Lermontov (realized in the protagonist’s diary, letters and memoirs) are analyzed, and various functions of Lermontov’s quotations and reminiscences are explored. The system of Lermontov’s doubles functioning in the novel, with an accent on the musician as one of the poet’s doubles, is revealed. Particular attention is focused in the final catharsis as a form of expression of the author’s artistic ideal.

Key words: Okudzhava, Lermontov, dialog, citation, reminiscence, doubleness, conflict, catharsis.

В середине 1970-х гг., когда изображение писателя в качестве «героя времени» стало привычным для исторической прозы, когда внутри прозы историко-биографической выделилась особая «писательская» разновидность, авторитетный литературный критик Я. А. Гордин задался вопросом: «Возможен ли роман о писателе?». Рассмотрев романы и повести соответствующей тематики, изданные за предшествующее десятилетие, он констатировал кризис жанра: приёмы художественного повествования заведомо не годятся для воссоздания творческого процесса, беллетристический «пересказ» эпистолярного и публицистического наследия писателя ведёт к упрощению его идей, а сугубо биографический подход делает бессмысленным само избрание творческой личности в герои художественного произведения. В той же статье высказана мысль, что ориентиром для современного автора может стать недооценённое открытие Ю. Н. Тынянова – приём «непрямого» изображения главного дела поэта в «Смерти Вазир-Мухтара»¹.

Среди литературных наследников Ю. Н. Тынянова был назван Булат Окуджава. В его повести «Мерси, или Похождения Шипова» (1971)² «приём непрямого изображения доведён до крайности. Кажется, ещё один шаг – и можно будет вообще обойтись без графа Льва Николаевича Толстого, эпизод из жизни

которого и есть сюжетный стержень повести. Однако нет. Без Толстого повести не было бы. <...> Ибо вся фантазмагория, безумная пляска тайных агентов, жандармских полковников, соблазнительных вдов приобретает смысл и прочно закрепляется в историческом времени только потому, что пляшут все эти существа вокруг Толстого. <...> Толстой показан в системе кривых зеркал»; но «строки из писем Толстого – редкие островки смысла в разбушевавшемся океане вздора»; «сила и спокойствие этих ясных человеческих строк пронизывают повесть, <...> образуют твёрдую структуру»³. Уже из рецензии Я. А. Гордина ясно, что освоение тыняновского принципа не связало писателя подражанием образцу. Следующий опыт «непрямого» изображения персонажа-художника явился важнейшим для Окуджавы этапом воплощения самобытной творческой концепции.

Заглавная формула романа «Путешествие дилетантов» (1971–1977) не только характеризует основную сюжетную линию (историю зарождения любви, бегства, разлучений и воссоединений двух героев). *Дилетанты* становятся участниками «воскрешения» погибшего Лермонтова; их путешествие в поисках свободы *за хребтом Кавказа* сопровождается встречами с героем памяти и воображения, которые оборачиваются встречами с собой – актами самопознания. В системе отражений, воссоздающих образ Лермонтова, есть место и гротескным «кривым зеркалам», что в сочетании с двойничеством высокого порядка порождает более сложную, чем в повести о Толстом, поэтику «непрямого» изображения.

Один из персонажей «Путешествия дилетантов» с горькой иронией именуется свою эпоху «золотым веком»: фасад жизни украшен, но «по тёмным углам продолжают убивать беспомощных гениев, выжимая их и беря у них для собственных удобств плоды их мучительной, вдохновенной и короткой жизни»⁴. При этом вопрос о причастности современников к трагедии гения поставлен так же парадоксально, как и в лирике Окуджавы. В стихотворении «Поэтов травили, ловили...» (1960–1961) требовательный вопрос обращён к тем, кто никак не участвовал в травле: «Вот вы с ними *рядом живёте*, // а были вы с ними добры?»⁵

Во «Встрече» (1965) от лица Лермонтова сказано о тех, кто просто *рядом живёт*: «Царь и холоп – две крайности, мой милый. // *Нет ничего опасней середины...*»⁶

Эта коллизия становится сюжетообразующей в «Путешествии дилетантов». Здесь довершается переоценка роли свидетелей и виновников смерти поэта: убийца поминается вскользь, даже без имени; напротив, тот современник, чья роль в судьбе Лермонтова считалась второстепенной, превращён Окуджавой в главного героя романа, осознавшего свою ответственность за трагическую развязку. Прототип князя Сергея Мятлева – князь Сергей Васильевич Трубецкой – был связан с Лермонтовым светским знакомством, боевым товариществом (оба отличились храбростью в «деле» при Валерике 11 июля 1840 г., имена обоих царь мстительно вычеркнул из наградных списков); наконец, Трубецкой присутствовал на последней лермонтовской дуэли⁷. Внимание Окуджавы привлёк спор о частном, казалось бы, биографическом факте: поскольку исполнение Трубецким дуэльных обязанностей было скрыто от властей во избежание особенно суровой расправы с «неблагонадёжным» молодым человеком, одни мемуаристы и исследователи называют князя секундантом Лермонтова, другие – Мартынова⁸. Из этого противоречия рождается ключевая метафора романа: неопределённый статус секунданта по отношению к противникам знаменует ту *опасную середину*, о которой поведал герой «Встречи».

Деликатный рассказ Амираана Амилахвари о прошлом друга, отказ от морального суда над участниками дуэли лишь оттеняет страшный для Мятлева смысл произошедшего:

Мы были знакомы <...> с того злополучного года, когда в кавказском поединке от пули *недавнего товарища* по какому-то там *недоразумению* пал молодой, но уже знаменитый поэт.

Князь Мятлев был секундантом у одного из них, *у кого точно, не берусь утверждать, но эта трагедия как-то сразу его надломила.* <...>

О погибшем поэте князь говорить избегал, даже почти не упоминал его имени <...>. Поэтому и я не стану называть имя несчастного, памятуя о молчаливом сговоре между мной и князем [с. 8, 9].

Князь сознаёт закономерность гибели Лермонтова: «Нельзя оживить того поэта, не подвергая его участи стреляться вновь...» [с. 195]. В то же время обнажена противоестественность события, разыгравшегося как «правильная» дуэль: «Бог <...> учит нас восхищаться разнообразием, учреждённым им в мире. Но мы плохие ученики и нерадивые дети: всё отличное от нас самих раздражает и возбуждает нас, и когда мы получаем сомнительное право искоренять лишнее (в чём мы уверены), тогда нам бывает не до великодушия. <...> Старая история об одиночках, побиваемых камнями. Хотя внешне всё это выглядит благообразнее, но что от этого меняется? <...> Мы стояли над телом в ожидании врача и хоть какой-нибудь повозки. *Казалось, мы всегда были вместе.* Так, значит, *не роковой жребий свёл нас нынче, а любовь* – на этом диком пикнике?» [с. 326]. Антитеза «рок – любовь» отсылает к «Смерти поэта»: «...Заброшен к нам *по воле рока*; // Смеясь, он дерзко презирал // Земли *чужой* язык и нравы; // Не мог щадить он *нашей* славы...»⁹ Только любовь налагает ответственность, а с чужого, безучастного спроса нет.

Моральная рефлексия героя романа – непрекращающийся заочный диалог с Лермонтовым. Отзвук горькой формулы «Я в мире не оставлю брата...»¹⁰ слышится в покаянном монологе князя: «Но вот, представьте, едва всё устроилось, и тело было увезено и похоронено, и страсти утихли, как пришла пора разъезжаться... Мы разъехались навсегда, равнодушно и вяло, не испытывая ни малейшего желания сойтись когда-нибудь опять тесным кругом, и даже памяти об убитом поэте не довелось свести нас на мимолётной тризне...» [с. 326–327].

Мятлев исповедуется в дневнике и письмах стихами Лермонтова: «А годы проходят, всё лучшие годы...» [с. 244]. Опыт участия в бою при Валерике

навсегда определяет скептический – «лермонтовский» – взгляд князя на войну. Гротескная картина Петербурга рождается из образов поэзии Лермонтова, ставших эмблемой николаевской эпохи: «Увы! как скучен этот город, // С своим туманом и водой!.. // Куда ни взглянешь, красный ворот, // Как шиш, торчит перед тобой»¹¹; «И вы, мундиры голубые...»¹². С узнавания персонажей этих инвектив начинается кошмарный сон Мятлева: «...стоило только получше приглядеться, и <...> фон Мюфлинг в голубом мундире стоял, навалясь на парাপет, узнал Мятлева и низко поклонился... И господин Катакази в цивильном костюме прогуливался у книжной лавки, делая вид, что с Мятлевым незнаком. И ещё один господин в голубом сюртуке <...> прошёл, незаметно поклонившись Катакази <...>, и другой, в голубом же, сошёл на мостовую, ища извозчика... Но это был опять фон Мюфлинг! Как ему удалось опередить Мятлева и очутиться на Английской набережной?..» [с. 120].

При такой насыщенности текста цитатами, реминисценциями и парафразами неизменно соблюдается запрет на имя Лермонтова (только Амиран Амилахвари произносит его однажды). О Пушкине и Грибоедове герои романа говорят с благоговением, но открыто, свободно, в то время как любовь к Лермонтову остаётся неизреченной. Мятлев «похоронил его в своём сердце» [с. 90]. Отсюда намёки, как бережные прикосновения к незаживающей ране: «тот поэт», «тот погибший товарищ», «большелобый гусарский поручик». Местоимения, написанные в дневнике князя с заглавной буквы, передают интонацию речи, предназначенной для самого чуткого собеседника: «Он», «Его стихи». Лермонтов соединяет влюблённых общей тайной: «– Лавиния, – *шёпотом* сказал он, – *тот поэт* (она тотчас поняла, *кого* он имеет в виду)...» [с. 326].

Заветной тайне двоих противопоставлено в романе присвоение «нашего печального гения» [с. 190] скороспелыми (и весьма нестойкими) фронтёрами:

– Не-е-ет, ваше сиятельство, будь жив ваш трагически погибший друг, он разразился бы такими стихами, что мы прозрели бы, увидев себя

на краю пропасти. Ваш друг, господин Мятлев, ваш друг был *истинным гением...*

Большеглазое, с короткими усиками лицо «вашдруга» вспыхнуло в сознании Мятлева и тут же погасло, ничего не объяснив [с. 193].

Перипетии посмертной судьбы Лермонтова заострены тем, что взаимоисключающие суждения оглашает один и тот же персонаж, причём реплики его в обоих случаях построены единообразно; мемуары о *трагически погибшем друге*, заказанные князю «передовым» журналистом, вызывают в итоге его искреннее негодование: «— Нет, милостивый государь, нет, ваше сиятельство, *это всё ложь...* Ваш друг был *гением стихотворства*, но он был в то же время и *гением зла*, и вот что его сгубило» [с. 240].

В то же время неубедительна попытка Мятлева создать облагороженный портрет друга, защитив его от посмертных судей. Лермонтов «с неприятными, задевающими манерами злого ребёнка, раздражённый завистью и потому упорно презирающий всё вокруг» [с. 90–91], вспоминается князем про себя и для себя. Будущим читателям предложено разделить с мемуаристом впечатления, подвергшиеся символизации: «“Он появился в моём доме, обуреваемый неистовыми надеждами на удачу, отчего его коротконогое тело показалось исполинским, и я до сих пор не могу отделаться от ощущения, что в дверях ему пришлось даже склонить голову...” Уже в этом прозвучало что-то зловещее и задало определённый тон всей работе, и Мятлев уже не мог отступить от первоначального *запева*, *погружаясь всё более и более во мрак, в ночь, в тайну и меланхолию*» [с. 237]. Выясняется, что о Лермонтове нельзя писать «объективно»: либо подхватываешь его трагический *запев*, либо становишься на сторону благоразумных, кто к этой музыке глух. Так, перепуганный журналист в зелёном вицмундире, заглянувший в мемуары князя, восклицает: «Довольно с меня *всякого мрака и безысходности!*» [с. 240].

Мятлев, наделённый всеми преимуществами друга, способного понять Лермонтова-человека, оказывается бессилён объяснить судьбу поэта: «Получалось так, что люди, охваченные ненавистью <...>, жаждали гибели поэта как избавления от его укоряющего взора. <...> или же поэт был столь исключительным явлением в нашей грубой и печальной жизни, что сам натёкался на острые углы, <...> но, видимо, кожа его была и в самом деле столь тонка и чувствительна, что даже ничтожные уколы вызывали ощущение катастрофы. <...> Ведь неспроста же он, наверное, так стеснялся своего страдания, будто бы не имеющего под собой почвы; и так был раздражителен; и так стремился вырваться из замкнутого круга: “Быть может, за хребтом Кавказа...” – хотя с нечеловеческой проницательностью видел, что в этом нет спасения. “Казалось, что он сознательно обрёл себя на краткий и жестокий опыт: противопоставить себя всем и доказать собственной гибелью, что всякие попытки единоборствовать с сонмом своих ничтожных сестёр и братьев напрасны... Вот снова всё свелось к борьбе толпы и одиночки. Так, значит, толпа и есть ответчик?..” Тут он представил себе государя и уже не мог выйти из-под зловещего обаяния, <...> он, сам того не подозревая, пришёл к вульгарному решению об ответственности царя за гибель гения, *но концы с концами не сошлись. <...> Тайна гибели гусарского поручика повисла в воздухе*» [с. 237–238].

Безответные вопросы о Лермонтове находят своеобразное разрешение в сюжете бегства из Петербурга в Грузию – как бы по следам поэта: «Быть может, за хребтом Кавказа укроюсь от твоих пашей?.. В том-то и дело, что “быть может”, а ведь может и не быть...» [с. 85]. Мятлев внезапно узнаёт памятные черты в облике возлюбленной:

Мамап всегда подозревала самое худшее, когда распекала меня. Только злодеи, говорила она, способны *рыдать и смеяться одновременно*. Как будто я виновата, что природа была небрежна и линии моих губ придали *немного насмешливости. <...>*

– Лавиния, – шёпотом сказал он, – *тот поэт <...> казался чрезмерно насмешлив, несоответствие скорби в глазах с едва уловимой усмешкой в каждом движении губ вызывало раздражение. <...> Этот насмешливый излом его губ нам помнится и доныне, и мы, что поразительно, цепляемся за это воспоминание как за оправдательный крючок. И мы думаем в остывающем отчаянии... я думаю иногда, что, пожалуй, следовало бы ему быть терпеливее и мягче, думаю я... тоже втайне рассчитывая на оправдание...*

– Как странно, – сказала Лавиния, – какой заколдованный круг... [с. 326–327].

Давняя вина Мятлева словно отбрасывает тень на судьбу беглецов. Однако Лавиния (не только спасаемая князем, но и спасающая его) берёт в союзники «другого» Лермонтова – автора «Тамбовской казначейши». *Голубой мундир* подкарауливает влюблённых в Пятигорске, где, по признанию князя, у него «есть интересы» [с. 335], но получает от Мятлева «неожиданное письмецо, что их планы поменялись и *они срочно выезжают в Тамбов!*» [с. 377]; об этом сообщается вслед за оценкой подруги князя как создания ироничного и остроумного, «наивного, однако не лишённого <...> житейской, дамской хитрости» [с. 376], что и указывает на её активную роль. Мистификация имеет целью не только избавиться от слезки, но и разминуться с трагической судьбой, влекущей героев к месту гибели Лермонтова: романтическое бегство маскируется под анекдот о похищении чужой жены, изгой Мятлев в маске обаятельного повесы из «Тамбовской казначейши» как будто возвращается ко временам своих кавалергардских проказ, так легко сходявших ему с рук. Если же принять во внимание, что в финале шуточной лермонтовской поэмы неожиданно возникает трагический акцент, станет понятной логика сопряжения планов. Как сказано по поводу развязки сюжета бегства, все мы живём «посреди трагедий, притворяющихся водевилями» [с. 424].

Заколдованный круг вины Мятлева разрывается появлением безымянного двойника Лермонтова – одного «из несчастных», как именовали на Кавказе разжалованных в солдаты: «Коротконогий гусарский поручик с громадным лбом гения и обиженно поджатыми губами проявился в пламени свечей особенно чётко, видимо, тому способствовали <...> близость тех гор, <...> мысли о смерти, которая так доступна – особенно в этом краю. Мятлеву даже показалось, что солдат, бесшумно появившийся в комнате и усевшийся в углу, появился не случайно, а именно в связи с горестными воспоминаниями. *Он был даже похож на убитого поэта, такое же круглое лицо с усиками, большие лихорадочные глаза, да и сидел он, как и тот, когда бывал в нерасположении, – неподвижно, сгорбившись...*» [с. 371–372]. Вероятно, этот образ навеян автору романа одним из последних лермонтовских портретов: карандашный рисунок Д. П. Палена, выполненный после боя при Валерике, где поэт действительно похож на усталого солдата, «возможно, наиболее схожий с оригиналом из всех прижизненных изображений»¹³ – и самый неожиданный в своей правдивости. Двойник Лермонтова в романе предстаёт не в привычном ореоле мятежности, а носителем выстраданной мудрости.

«Тот, из несчастных» – гарнизонный эвфемизм, повторяемый в романе слишком часто, чтобы служить лишь созданию местного колорита; он включается в сквозной мотив жертвы, развиваемый с характерной для Окуджавы парадоксальностью. Смысл появления солдата на пути князя раскрывается в споре о царе как причине всех бед. На этом больном вопросе и прервал Мятлев работу над своими «несовершенными» [с. 237] записками о Лермонтове: «Он хотел быть справедливым, как история, а оказался несправедлив, как историк. <...> “Анализ этой трагедии выше моих сил. Я слишком ничтожен, чтобы не касаться собственных обид. Я испытываю страшную тяжесть, но не могу осознать её причин. Очень может быть, что главный ответчик – *вся наша жизнь*, а не капризы владыки, но я не гений: мне больно – вот я и кричу, и ругаюсь”» [с. 238–239]. Теперь же царь, преследователь и Лермонтова, и Мятлева,

и нынешнего солдата (разжалованного участника восстания декабристов), не достаивается ненависти со стороны «несчастливого»:

– Да вы вслушайтесь, вслушайтесь, что он говорит, – шепнула Лавиния, сжимая руку Мятлеву, – кажется, он прав...

Мятлев глянул на солдата, *но того не было* [с. 373].

Намёк на свидание с тенью подкреплён пространственной символикой: «близость тех гор, <...> мысли о смерти» [с. 372]; за горами, овеванными смертью, цель путешествия – «райская Грузия», где человек «осознаёт себя бессмертным» [с. 258]. Вся образная система романа служит заострению этико-философской проблемы: воистину, лишь инобытие позволяет быть справедливым, как история, только пребывание в вечности дарует такую мудрость, немислимую для земного человека.

Взгляд «из-за черты» напоминает лирическую ситуацию стихотворения «Встреча», отрицающую установки советской «лермонтовианы»: вместо традиционных клятв покарать убийцу гения звучит монолог воскресшего Лермонтова, который преодолевает земные страсти своего прототипа, чтобы великодушно простить врагов. Окуджава словно бы исполняет мечту самого Лермонтова о гармонии¹⁴ и в то же время варьирует сквозной мотив собственного творчества: «Давай, брат, отрешимся. // Давай брат, воспарим...»¹⁵; «А не пора ли воспарить, брат?» [с. 375].

После вмешательства властей в судьбу влюблённых Мятлев повторяет участь того, кто напомнил ему Лермонтова; бессрочная солдатчина *за хребтом Кавказа*, вычеркнувшая героя из жизни, становится его собственным «инобытием». Именно на этом пути он достигает полного внутреннего освобождения: «Чего не потеряешь, того, брат, не найдёшь»¹⁶. Актом жизнепознания и самопознания предстаёт последний в романе «лермонтовский» эпизод, включённый в солдатский дневник Мятлева: «Однажды, <...> перечитывая Его стихи, наткнулся на: "...И жизнь, как посмотришь с холодным

вниманьем вокруг...” – и ощутил бурю. Эта буря состояла из *любви* и *сомнения*, а сомнение, как известно, вызывает потребность сравнивать, и я принялся <...> сравнивать Его с Пушкиным, не задумываясь, как может быть расценён этот шаг знатоками изящной словесности. Я <...> внезапно ощутил, что раскрыл тайну, возвышающую одного гения над другим» [с. 496–497].

Пушкин – один из тех «редких счастливыхчиков», кому удалось «*вознестись над собою*» [с. 497], передать другим ощущение мудрости жизни, вызвав их ответную благодарность: «<...> ты начинаешь распознавать вокруг себя иные лица, не менее достойные, чем твоё, и муки, не менее ужасные, чем те, которые испытываешь ты... А там, глядишь, *и руку захочется протянуть, и соседу улыбнуться*» [с. 497]. В том, как развивается мысль Мятлева, в самом построении фразы угадывается полемика с лермонтовским «И скучно и грустно, и некому руку подать // В минуту душевной невзгоды...»¹⁷. «Воспарив» при жизни, Пушкин достиг пределов доступного человеку совершенства; напротив, Лермонтов остался смятенным и раздвоенным – как бы незавершённым: «А Он плакал о себе самом. *Так плакал, что до сих пор сжимаются наши сердца*, однако слёз стереть не успел, не охладился – видимо, ранняя смерть помешала или время...» [с. 497]. Сочетание гениальности и человеческой уязвимости как раз и притягивает с особенной силой. На смысл этого притяжения указывает композиционное обрамление эпизода. Много лет учившийся «бесстрашию смеяться над самим собой», Мятлев обретает способность плакать: «Всё вспомнилось. Захотелось плакать, *просто, по-детски* <...>. *Что же это значит?*» [с. 496]. И ещё раз, словно подытоживая размышления о «тайне гениев», герой спрашивает: «Так что же нынче мне захотелось свернуться калачиком и всхлипывать и скулить <...>?» [с. 497]. Чеканная формула лермонтовского лиризма и «детские» признания его читателя соотнесены содержательно, хотя и контрастируют стилистически; стилевой контраст охватывает крайние проявления одного качества – индивидуализма. Таким образом, индивидуализм предстаёт здесь в его

неотразимой человечности – и противопоставляется обвинению в *эгоизме*, которое преследует Лермонтова, Мятлева и Лавинию.

Соотнесённость «того поэта» и четы влюблённых становится всё более наглядной по мере приближения финала. Ещё в мемуарах князя о Лермонтове возникает парафраз лирической темы узничества: «Воистину помещение было ему тесно. Он не выносил близости стен. Они теснили, как мундир, ворот которого он всё время теребил, будто силился разорвать» [с. 237]. В дружбе Мятлева угадывается Пленный Рыцарь («В каменный панцирь я ныне закован, // Каменный шлем мою голову давит...»¹⁸), сошедший с высот трагедии в современную обыденную жизнь, где ему приходится стесняться «своего страдания, будто бы не имеющего под собой почвы» [с. 237]. Сходная метафора определяет положение Мятлева и Лавинии среди благополучного большинства: лишь влюблённые воспринимают свою жизнь в Петербурге как «гранитное заточение» [с. 382], «одинокость среди льдов и гранита» [с. 505]. Лермонтовский *запев* получает развитие не только в мотиве бегства из *гранитного заточения*, но и в метафоре губельного / освободительного *горения* («И он прожёт свою тюрьму»¹⁹): «Конечно, он <Мятлев> *гибнет*. <...> может быть, его предназначение именно в том и состоит, чтобы *сгореть* в огне любви и сострадания и отогреть наши ледяные сердца... Впрочем, это уже из области *фантазии и поэзии*» [с. 377]. Порыв идеалиста получает ожидаемое превратное истолкование; к упорствующему в своей незаконной любви переходит «клеймо» Лермонтова: тот был объявлен «гением зла» [с. 240], Мятлева именуют «злым гением» Лавинии [с. 440].

Если похищение возлюбленной было поступком вполне «дилетантским» (князь не предвидел, что за это на него обрушится вся мощь государства), то побег из солдатчины, обрекавший его на шпицрутены в случае поимки²⁰, становится подвигом. Прежняя склонность Мятлева к житейскому компромиссу, его бессильные попытки «*откупиться* <...> всем, чем угодно: притворством, деньгами, слепотой...», в то время как «гусарский поручик с простоватостью

пастуха *лез на рожон*» [с. 91], сменяется наивной – поэтической – стратегией поведения.

Отказ Мятлева от компромиссов («опасной середины»²¹) принципиально меняет его первоначальный статус по отношению к Лермонтову: рядом с поэтом занимает своё место ещё один двойник – музыкант. На протяжении основной сюжетной истории Мятлева констатируется лишь факт дарования, оценённого по достоинству немногими. «Божественным» назвал его дар «знаменитый европейский гений», гастролировавший в Петербурге [с. 13]; откровением была для Лермонтова игра его друга: «Когда я по его просьбе садился за фортепьяно, он спустя минуту уже менялся в лице, <...> затем трунил надо мною, отворачиваясь, чтобы я не углядел слёз» [с. 237]. Осуждаемый ревнителями общественного долга за свои «бесполезные» пристрастия [с. 13], князь оставил музыку из отвращения к оправданиям и по слабости духа. Дар музыкальной импровизации возвращается к нему только после романтического побега, словно бы право творить заслужено этим поступком. Двойничество поэта и музыканта утверждается эпилогом, где изображение Мятлева за фортепьяно принимает форму стихотворения в прозе, варьирующего лермонтовский образ вдохновения.

Конфликт художника и общества разработан в романе с очевидным вызовом советской современности, которая угадывается за идеологическим пейзажем эпохи Николая I.

«Передовой» журналист, сказавший когда-то Мятлеву: «Ваш друг был истинным гением», – подразумевал, что «“ваш друг” был борцом против несправедливости» [с. 238], а после раскаяния в своих либеральных поползновениях решил, что «борец» всего лишь «пренебрёг общим спокойствием в угоду собственному эгоизму, за что и поплатился» [с. 241]. Если общество претендует «направлять» в нужное русло талант литературный, то музыкальный дар воспринимается как заведомо неподконтрольный, «капризный», а потому в высшей степени сомнительный; именно таков первый повод для обвинений Мятлева в эгоизме, которые затем будут повторяться уже

без всякого повода [с. 84, 195, 222, 241, 297]. Характерно, что разночинцы, «делающие своё дело» [с. 191], раздражены странным князем не меньше, чем государственные люди. Таким образом, «удвоение» поэта в музыканте позволяет автору коснуться главной причины конфликтности социальных отношений художника: вольный *дилетант* среди суровых профессионалов своего дела – «борцов» или служителей порядка, он просто ускользает от их понимания, хотя ничего не скрывает.

Универсальный характер этой ситуации невольно подтвердили литературные критики, писавшие о «Путешествии дилетантов» по следам публикации. Их попытки объяснить *дилетанта*, предписав ему некую социальную роль, «рифмуются» с приговорами персонажей романа. С одной стороны, идеологические оппоненты Окуджавы обвиняли Мятлева в эгоизме, праздности, гедонизме, распущенности и прочих грехах: это «Анатоль Курагин, неизвестно почему возведённый в Печорины»; ради него не стоило тревожить «тень Лермонтова»²². С другой стороны, сочувственники Окуджавы искали оправданий «лишнему человеку», признавая, что героя «Путешествия дилетантов» затруднительно отнести к печоринскому типу: автор не наделил Мятлева ни охлаждением к житейским радостям, ни тоской о таинственном высоком предназначении, ни дерзновенностью сильной натуры. Приемлемой оказалась версия «жертвы эпохи» в разных её вариантах: Мятлев либо «светский жуир, бонвиван, с надломленной, опустошённой душой», «неприкаянная, не нашедшая себя и не реализовавшая свои возможности личность»²³, либо «герой пассивного сопротивления», «декабрист, опоздавший родиться»²⁴. Своё окончательное оправдание Мятлев получал в исторической перспективе: «бессильный бунтарь», он подготавливает «появление бунтарей подлинных, чей конфликт с самодержавием примет иной характер»²⁵. Круг замыкается воспроизведением той самой модели, автором которой выступает «передовой» журналист из романа, удивляющий Мятлева способностью всё упрощать.

Среди первых читателей «Путешествия дилетантов» наибольшую чуткость к художественной идеологии Окуджавы проявила И. В. Кутлемина (чья статья, к сожалению, не была опубликована); оспорив приведённые выше мнения, она обратила внимание на «сильное место» в композиции образа Мятлева: по существу, весь характер героя выводится из подробного рассказа о пробуждении в детстве музыкального дара²⁶. Это наблюдение чрезвычайно важно для осмысления окуджавского артистического идеала. Музыкальная душа отзывается на мир с такой болью, которой не знают борцы, и с такой радостью, которая недоступна гедонистам. Эпоха, конечно, пытается играть на живом инструменте и может, согласно знаменитой шекспировской метафоре, расстроить его²⁷; но недаром Мятлев не смог убедить себя в том, что Лермонтов – жертва. Ни тот ни другой жертвами не являются. Их человеческая уязвимость неотделима от великих преимуществ, что засвидетельствовано самым верным способом – благодарной любовью: Мятлева избрала своим героем незаурядная женщина, Лермонтов навсегда привязал к себе читателей («...до сих пор сжимаются наши сердца» [с. 497]).

«Разномасштабность» фигур признанного гения и безвестного *дилетанта* не препятствует реализации художественно-философской концепции Окуджавы; вся образная система служит восполнению тех недостающих звеньев, благодаря которым становится очевидным двойничество поэта и музыканта. Современникам Мятлева запомнилось единственное из его сочинений: «грустная странная пьеска в духе немецких мастеров минувшего столетия с тревожным *andante*, с мятущимся, неистовым финалом, внезапно обрывающимся на пронзительном затухающем восклицании» [с. 12]. Но под его фортепьянные импровизации плакал Лермонтов; значит, музыкальный дар творца, оставшегося безвестным, обрёл новую жизнь в поэзии гения. Лермонтовская поэзия тоже воскресает в музыке Мятлева; образ его музыкального вдохновения – парафраз стиха «Из пламя и света // Рождённое слово»²⁸: «Из трав и света рождались эти

звуки, когда сильные, тонкие, нервные солдатские пальцы прикасались к остывшим косточкам» старинного инструмента [с. 531].

Восходящий к Лермонтову образ светоносной творческой силы дан в самом ответственном месте эпилога: здесь в последний раз звучит несобственно-прямая речь Мятлева. Так оказывается уравновешен лермонтовский «запев», погружавший мемуариста «во мрак, в ночь, в тайну и меланхолию» [с. 237]. В целом «лермонтовская линия» романа развивается от констатации непреодолимого трагизма судьбы поэта к финальному катарсису, который проецируется на Лермонтова благодаря двойнику-музыканту.

Не отступая от фактов лермонтовской судьбы, Окуджава подтвердил артистический идеал, воплощённый в его лирике. Поэты оказываются мятежниками поневоле, не по собственному выбору: «И слова рождённого сладость // была им превыше, чем злость»²⁹. Поэты иронизируют над потомками, славящими гибельный героизм: «О, как им смешны, представляю, // Посмертные тосты в их честь»...³⁰

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гордин Я. А. Возможен ли роман о писателе? // Вопросы литературы. 1975. № 9. С. 203.

² В статье приведён журнальный вариант заглавия повести; в книжном издании она называется «Похождения Шипова, или Старинный водевиль» (1975).

³ Гордин Я. А. Указ. соч. С. 204.

⁴ Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов: из записок отставного поручика Амираана Амилахвари: роман. М.: Советский писатель, 1980. С. 51–52. Далее ссылки на это издание приводятся после цитаты с указанием номера страницы в квадратных скобках. Курсив в цитатах везде наш. – М. А.

⁵ Окуджава Б. Ш. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. С. 208.

⁶ Окуджава Б. Ш. Стихотворения. С. 287.

⁷ Обзор источников, на которые опирался Окуджава при создании образа князя Мятлева, см.: Бойко С. С. Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века: монография. М.: РГГУ, 2013. С. 283–295.

⁸ Ср. версии, изложенные П. Е. Щёголевым в очерке «Любовь в равелине» (1929) и Э. Г. Герштейн в книге «Судьба Лермонтова» (1964).

⁹ Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский писатель, 1989. Т. 2. С. 8.

¹⁰ Там же. С. 22.

¹¹ Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 265.

¹² Лермонтов М. Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 65.

¹³ *Тер-Габриэлянц И. Г.* Портреты // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 430.

¹⁴ См. об этом подробно: *Александрова М. А.* Образ Лермонтова в поэзии советского времени и «Встреча» Булата Окуджавы // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21. Вып. 2. С. 212–218.

¹⁵ *Окуджава Б. Ш.* Стихотворения. С. 306.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 2. С. 41.

¹⁸ Там же. С. 51.

¹⁹ Там же. С. 488.

²⁰ «...тут у нас в давние времена был ещё один из несчастных, и был он без выслуги, и, видимо, с ума сошёл от безнадёжности, что-то ему стукнуло, видимо, так он возьми и побег... <...> его поймали и засекали...” <...> “Интересно, – засмеялся Мятлев, *холодея*, – а ведь могли и не поймать...” – “Что вы, <...> *обязательно* поймают и засекут...”» [с. 461].

²¹ *Окуджава Б. Ш.* Стихотворения. С. 287.

²² *Плеханов С.* Анатолий Курагин, возведённый в Печорины // Литературная газета. 1979. 1 янв. (№ 1). С. 5.

²³ *Оскоцкий В.* Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа М.: Художественная литература, 1980. С. 193, 194.

²⁴ *Гордин Я.* Любовь и драма Мятлева // Литературная газета. 1979. 1 янв. (№ 1). С. 4.

²⁵ *Латынина А.* Частный человек в истории // Литературное обозрение. 1978. № 5. С. 12.

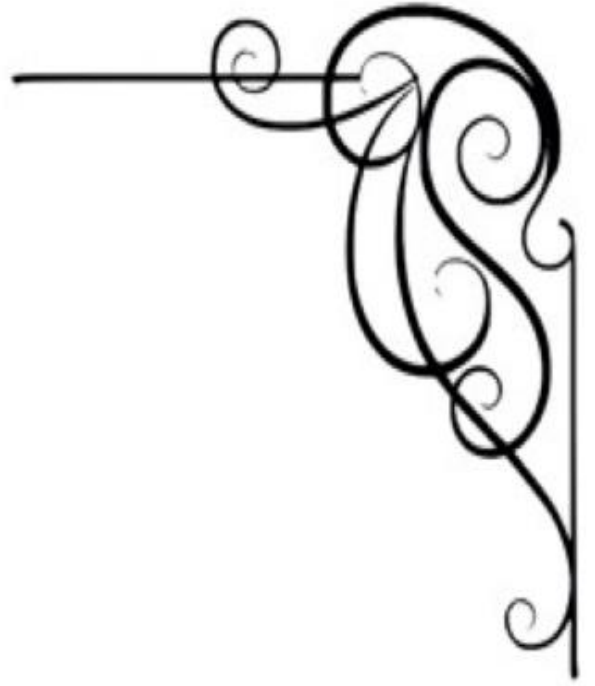
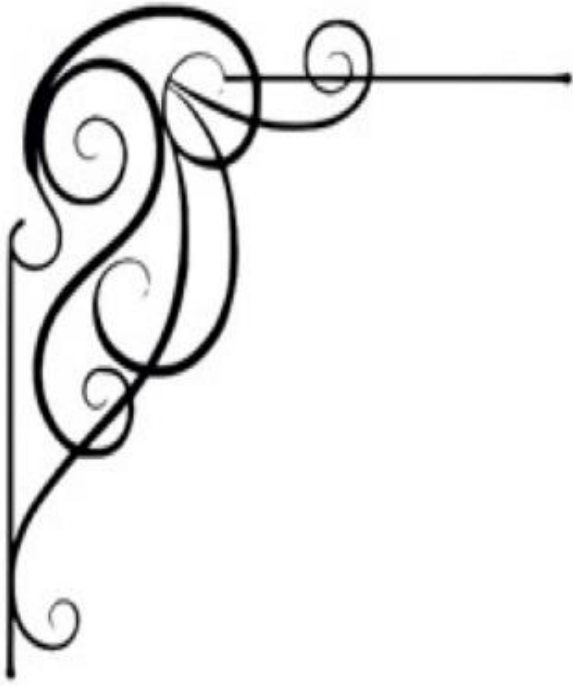
²⁶ *Кутлемина И. В.* Нравственный мир героев прошлых эпох в исторической прозе Булата Окуджавы («Бедный Авросимов», «Путешествие дилетантов») / ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1989. Деп. в ИНИОН АН СССР, № 52/18358. С. 11–12.

²⁷ Неслучайно в «Старинной студенческой песне» (1967) появляется, в ряду других шекспировских реминисценций, образ «ломаной гитары» – параллель к гамлетовской сломанной флейте (*Окуджава Б. Ш.* Стихотворения. С. 310).

²⁸ *Лермонтов М. Ю.* Указ. соч. Т. 2. С. 43.

²⁹ *Окуджава Б. Ш.* Стихотворения. С. 209.

³⁰ Там же.



*Лингвистические исследования
литературных текстов*



УДК 801.73.

**ЛИНГВОГЕРМЕНЕВТИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
(НА МАТЕРИАЛЕ БИБЛЕЙСКОГО ИНТЕРТЕКСТА
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

С. Г. Павлов

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка и культуры речи
Нижегородского государственного педагогического
университета им. К. Минина,
доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики
Национального исследовательского Нижегородского государственного
университета им. Н. И. Лобачевского,
Нижний Новгород, sergeypavlov70@mail.ru

С. Н. Сухомлин

кандидат богословия,
преподаватель кафедры библеистики, богословия и философии
Нижегородской духовной семинарии,
Нижний Новгород, anastasijsu@mail.ru

Аннотация. В статье обсуждаются некоторые теоретические аспекты лингвистической герменевтики библейского интертекста русской литературы. Дано краткое представление о цели и специфике лингвистической герменевтики художественного текста. Вводятся понятия *типологической* и *генетической* интертекстуальности. Предложен дифференциальный признак для разграничения аллюзии и реминисценции. Представлено герменевтически релевантное понимание интертекста как генератора смыслов художественного текста. На конкретном текстуальном материале рассмотрены три вида библейского интертекста – цитата, трансформированная цитата, библеизм. Показано, что интертекст способен генерировать новые смыслы и прочтения хорошо изученных текстов. В частности продемонстрировано, как интерпретация библейского интертекста оказывает влияние на трактовку образа Воланда и, следовательно, основной идеи романа «Мастер и Маргарита». Основной вывод статьи сводится к обоснованию лингвистической герменевтики как эффективной методики работы с интертекстом.

Ключевые слова: художественный текст, интерпретация, герменевтика, лингвистическая герменевтика, интертекст, Библия.

**LINGUOGERMENEUTICS OF INTERTEXTUALITY
(BASED ON THE MATERIAL OF THE BIBLICAL INTERTEXT
OF RUSSIAN LITERATURE)**

Sergey G. Pavlov

PhD in Philology, Associate Professor,
Department of Russian Language and Culture of Speech,
Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University,
Department of Theoretical and Applied Linguistics,
National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, sergeypavlov70@mail.ru

Stanislav N. Sukhomlin

PhD in Theology,
Department of Biblical Studies, Theology and Philosophy
Nizhny Novgorod Theological Seminary,
Nizhny Novgorod, anastasijsu@mail.ru

The article discusses some theoretical aspects of the linguistic hermeneutics of the biblical intertext of Russian literature based on the material of Russian literature. A brief idea of the purpose and specifics of the linguistic hermeneutics of a literary text is given. The concepts of typological and genetic intertextuality are introduced. A differential feature is proposed to distinguish between allusion and reminiscence. A hermeneutically relevant understanding of the intertext as a generator of the meanings of a literary text is presented. On a specific textual material, three types of biblical intertext are considered – quotation, transformed quotation, biblicalism. It is shown that the intertext is able to generate new meanings and readings of well-studied texts. In particular, it is shown how the interpretation of the biblical intertext influences the interpretation of the image of Woland and, consequently, the main idea of the novel «The Master and Margarita». The main conclusion of the article comes down to the substantiation of linguistic hermeneutics as an effective method of working with intertext.

Key words: artistic text, interpretation, hermeneutics, linguistic hermeneutics, intertext, Bible.

Сюжетно-фабульный уровень прочтения художественного текста является нулевым. На нём обрабатывается только эксплицитная фактуальная информация. Подлинный смысл чтения состоит в понимании авторского замысла, для которого сюжет лишь форма воплощения. Феномен интертекстуальности как элемент содержания художественного произведения первоначально изучался в литературоведении. Лингвистика, работающая

со смыслами художественного текста, до сих пор институционального статуса не имеет. Но интертекст уже достаточно традиционный объект лингвистического внимания. По нашему убеждению, обращение к лингвистическому инструментарию при толковании текста обогащает филологическую науку максимально точными для гуманитаристики реконструкциями авторского замысла. В настоящей работе предложены некоторые пролегомены к осмыслению «чужого слова» в рамках лингвистической герменевтики художественного текста (далее – ЛГХТ).

Следует оговориться, что сама природа интертекстуальности, выводящая объект исследования за пределы изучаемого (читаемого) текста, предполагает не экспансию лингвистики в область литературоведения, а скорее, их равноправное сотрудничество. Лингвист пристально смотрит в текст, различая в нём семантические детали, ускользающие от внимания литературоведа. Литературовед предоставляет релевантную для интерпретации внетекстуальную информацию (сведения о личности автора, круге его чтения и общения и т. п.).

ЛГХТ – это лексикоцентричная процедура толкования, реализуемая наблюдением над языковой семантикой художественного текста, совокупностью лингвистических методик и медленным чтением по модели герменевтического круга. Объектом ЛГХТ является интерпретационно проблемное место текста, предметом – семантика и контекстуальный смысл языковых единиц, индивидуально-авторской организацией которых порождается (неочевидная) концептуальная информация художественного текста. Цель ЛГХТ – показать альтернативные, текстуально мотивированные прочтения и выбрать из них наиболее правдоподобное. Рассмотрим интерпретационные возможности ЛГХТ в области интертекстуальности на материале библейского интертекста русской литературы.

Термины *интертекст* и *интертекстуальность* могут употребляться как кореферентные имена¹. В нашей работе, как более экономный, принят первый вариант. Термин *интертекст* используется учёными по-разному – в зависимости

от их научного мировоззрения. Термин возник в постструктуралистской семиотике, в работах Ю. Кристевой, согласно которой «всякий текст представляет собой пермутацию других текстов, интертекстуальность»². В другой работе она пишет, что «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста»³. При радикальном постструктуралистском понимании интертекста поиск аутентичного смысла бессмыслен, потому что «автор умер», и читатель имеет дело с обезличенным центоном, герменевтика которого превращается в поиск текстуальных корреспонденций, обусловленных ассоциативным потенциалом языка, общностью хранящихся в сознании коммуникативных фрагментов, из которых строятся фразы, и начитанностью исследователя.

В более строгом и традиционном смысле интертекст трактуется как «текстовая категория, отражающая соотнесённость одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения»⁴. Принципиальная разница между двумя трактовками интертекста заключается в наличии / отсутствии сознательного обращения автора к другому тексту. Постструктуралистскую трактовку мы предлагаем называть *типологической*, а классическую – *генетической*. Типологический интертекст случаен, генетический – результат интенциональной активности автора в процессе освоения семиотического пространства культуры. ЛГХТ разделяет лишь второе понимание интертекста и в неочевидных случаях должна приводить аргументацию в пользу генетической межтекстовой когерентности, т. е. сознательной связанности прототекста с посттекстом. Нам кажется, что универсальных критериев разграничения случайных и генетически обусловленных, смыслопорождающих сходств не существует. В каждом конкретном случае нужно опираться на весь фонд сведений об анализируемом тексте и его авторе. И здесь без результатов литературоведческой работы лингвисту не обойтись.

На основании двух подходов к трактовке термина *интертекст* и соответствующих им герменевтических стратегий можно провести линию демаркации между часто смешиваемыми и нечётко дефинированными в словарях терминами *аллюзия* и *реминисценция*. Приведём определения из словаря литературных терминов и понятий: «АЛЛЮЗИЯ (от лат. *allusio* – намёк, шутка) – в литературе, ораторской и разговорной речи отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению»⁵; «РЕМИНИСЦЕНЦИЯ (лат. *reminiscentia* – воспоминание) – содержащаяся в произведении неявная, косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культурной жизни <...> Р. может быть не осознанной самим автором»⁶. Данные дефиниции не дают однозначного критерия идентификации двух видов «отсылок», т. к. понятие «неявная» в определении реминисценции логически размыто. В контексте существующих трактовок термина *интертекст* и возможных герменевтических стратегий гораздо более существенным свойством реминисценции видится её факультативно бессознательный характер. Если его сделать обязательным, исчезнет необходимость оперировать семантически неопределимым понятием «(не)явный», а признак сознательности / бессознательности отсылки самым естественным образом будет дифференциальным. При таком подходе аллюзия указывает на генетическую связь текстов, реминисценция – на типологические отношения между ними. Аллюзия как сознательная апелляция к другому тексту входит в компетенцию ЛГХТ, реминисценция – нет.

В рамках генетической трактовки интертекста возникает ещё один семантический нюанс употребления термина. Интертекст транспонируется в авторский текст, в котором возникает требующее интерпретации приращение смысла. Связанное с текстом-донором проинтерпретированное смысловое приращение создаёт как бы новый текст внутри текста-реципиента. Это и есть интертекст, т. е. смыслы, возникающие в зоне наложения первичного текста

(прототекста) на авторский текст (посттекст), и результат прочтения текста через призму другого текста⁷. В нашей работе во избежание двусмысленности, обусловленной метонимическим совмещением в термине *интертекст* значения средства апелляции к другим текстам и результирующей интерпретанты, он используется только в первом значении. Задача ЛГХТ – выяснить, как истолковывать интертекст в анализируемом тексте. Иначе говоря, необходимо понять, какие смыслы приобретает текст в результате инкорпорации в него интертекста.

Если с точки зрения адресанта интертекст – это способ кодирования смыслов текста, то для читателя (исследователя) интертекст прежде всего герменевтическая проблема. М. Риффатер рассматривает интертекстуальность исключительно с позиции адресата: «Интертекстуальность есть восприятие читателем отношений между данным произведением и другими – предшествующими или последующими – произведениями»⁸. В отечественной науке данный взгляд разделяют Н. А. Фатеева⁹, А. М. Ранчин¹⁰. Только реципиентная версия интертекстуальности релевантна для ЛГХТ. Не существенно, каким образом автор отсылает к чужому тексту. Важно, заметит ли эту отсылку читатель (исследователь) и как он её истолкует.

В норме интертекст рассчитан на опознание читателем, но нередко опознание проблематично. Н. Пьеге-Гро считает, что «даже оставаясь неопознанной, цитация не препятствует прочтению текста. Разумеется, такое прочтение подвержено изменениям в зависимости от того, будет ли цитация замечена, идентифицирована и интерпретирована. Тем не менее цитация не закрывает доступа к тексту, и её распознавание вовсе не обязательно. Опознание интертекстуальности носит, очевидно, факультативный характер»¹¹. По мнению Н. Пьеге-Гро, исследовательская задача «заключается не в том, чтобы определить, как следует прочитывать интертекстуальность, а в том, чтобы показать, каким образом в одном и том же произведении сосуществуют разные уровни прочтения»¹².

С этим можно согласиться лишь отчасти. Стоит заметить, что интертекст не всегда приводит к приращению смысла, если понимать под смыслом значимую для толкования текста информацию. Иногда интертекст вносит чисто количественное увеличение информативности, может быть, и заслуживающее комментария, но не влияющее на толкование. Без смысловой интриги интертекст ключом к тексту или его фрагменту не становится. Так, эффект шутливости при использовании библейской, особенно церковнославянской, цитаты в светском контексте возникает почти автоматически вследствие разницы коммуникативных ситуаций и стилистического контраста между прототекстом и посттекстом. Шутка (ирония, сарказм) герменевтически значима, когда происходит качественное приращение смысла, т. е. такое, которое не дублируется другими языковыми средствами. Рассмотрим два примера, различных по степени информативности интертекста – из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова и «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского.

... Я обогнал толпу мужчин, штатских и военных, которые, как я узнал после, составляют особенный класс людей между чающими движения воды¹³. Церковнославянская евангельская цитата *чающими движения воды* (Ин. 5:3) к интерпретации лермонтовского текста практически ничего не добавляет. Единственной её функцией является ирония, которая выражена и другими средствами (номинация *водяное общество*). Без церковнославянской цитаты текст-реципиент не теряет смыслов, и её опознание в нём действительно факультативно.

Называя заикающихся Капернауумовых *косноязычными*, Мармеладов тут же своеобразно обнаруживает этот недостаток: *Его превосходительство Ивана Афанасьевича изволите знать?.. Нет? Ну так Божия человека не знаете! Это – воск... воск перед лицом Господним; яко тает воск! <...> Облобызал я прах ног его*¹⁴. Мармеладов искажает сразу два библейских выражения – *прах от ног ваших* («А если кто не примет вас и не послушает слов ваших, то, выходя из дома или из города того, отрясите прах от ног ваших» (Мф. 10:14)) и *воск перед лицом*

Господним («...Яко тает воск от лица огня, тако да погибнут грешницы от лица Божия» (Пс. 67:2)). Но иронией функции данного интертекста не исчерпываются.

Как мы видим, прототекст противоречит коммуникативному намерению Мармеладова. Фрагмент цитаты *яко тает воск* выполняет роль контрапункта по отношению к сравнению генерала с воском. Неуместной цитатой Мармеладов даёт генералу, по-видимому невольно, противоположную характеристику, которая в дальнейшем повествовании оправдывается. После смерти Мармеладова его жена Екатерина Ивановна, придя просить помощи у Ивана Афанасьевича, застаёт того за обедом: *А этот генералишка сидел и рябчиков ел... ногами затопал, что я его обеспокоила*¹⁵.

Для ЛГХТ опознание интертекста принципиально, если он порождает смысл, влияющий на понимание текста или его фрагмента. Не замеченный подобного рода интертекст лишает интерпретацию глубины, а нередко и адекватности. Так, без учёта библейского интертекста толкование стихотворения Б. Пастернака «Гамлет» будет крайне поверхностным. В тексте используется трансформированная евангельская цитата: «Авва Отче! всё возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня» (Мк. 14:36):

*Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.
<...>
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, всё тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти*¹⁶.

Посредством евангельской цитаты лирический герой стихотворения отождествляется не столько с Гамлетом, сколько с Христом, Его гефсиманское одиночество прочитывается как главная концептуальная информация текста. По мысли Пастернака, лицемерная и жестокая советская действительность губительна для думающего, порядочного человека, которому остаётся

мужественно выпить скорбную чашу страданий, чтобы не погрязнуть во всеобщем фарисействе и сохранить в себе человеческое начало.

Неопознание библейского интертекста способно спровоцировать неадекватную интерпретацию:

*Восстал всевышний Бог, да судит
Земных богов во сонме их;
Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?*

*Ваш долг есть: сохранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять¹⁷.*

А. Минкин полагает, что «судить “земных богов” – значит, судить царей. В России это крамольная мысль даже сейчас, а в XVIII веке... Как он рискнул такое написать?»¹⁸. На самом деле ничего крамольного и рискованного в этом тексте нет. Стихотворение было дважды опубликовано в екатерининской России (в 1780 и в 1787 гг.), чего просто не могло бы быть при том содержании, которое вкладывает в него интерпретатор. *Земными богами* называются не цари, а судьи, шире – все облечённые властью люди. Г. Державин в традициях духовной оды переложил строчки 81-го псалма: «Бог ста в сонме богов, посреде же боги разсудит. Доколе судите неправду, и лица грешников приемлете? Судите сиру и убогу, смирена и нища оправдайте. Измите нища и убога, из руки грешничи избавите его» (Пс. 81:1–4). Таким образом, неопознание парафраза привело к ложной референции и, как следствие, к критичному искажению смысла стихотворения.

С точки зрения герменевтики эвристический потенциал интертекста, его смыслогенерирующие возможности, не самоочевидны и определяются точностью толкования. Прозрачность интертекста существенно колеблется, поэтому эвристический потенциал интертекста напрямую зависит от двух факторов – степени его объективированности и читательской

(исследовательской) компетентности. Таким образом, герменевтика интертекста включает три исследовательских этапа: 1) предположение интертекста; 2) текстуальная и / или экстратекстуальная аргументация его наличия; 3) толкование доказанного интертекста как средства генерации дополнительного смысла / констатация отсутствия дополнительного смысла. В случае очевидности интертекста первые два этапа отсутствуют.

Интертекст может быть классифицирован по различным основаниям – источнику, означающему (и степени его узнаваемости), смысловой функции, аксиологической модификации исходного текста (пейоратизация / мелиоризация). В соответствии с этапами лингвогерменевтического исследования первичной является классификация по означающему, которая и будет предметом нашего внимания. На этом основании мы выделяем три вида библейского интертекста – цитата, трансформированная цитата и библеизм. Нередко перечисляемая среди средств интертекстуальности аллюзия (или реминисценция) таковой не является. Аллюзия есть сама апелляция к чужому тексту. Способы манифестации аллюзии различны, но формально это сводится к использованию одного из трёх указанных видов интертекста или их комбинации.

Цитата

Цитата не только не всегда узнаваема, но и не всегда доказуема. В некоторых случаях обоснование наличия цитаты составляет проблему в силу вероятности случайного совпадения двух речевых фрагментов.

*Эй, крестьянин! Продработорник, эй!
Что делаешь – делай скорей!¹⁹*

Вторая строчка тождественна со словами Иисуса Христа, сказанными в Гефсиманском саду Иуде: «Тогда Иисус сказал ему: что делаешь, делай скорее» (Ин. 13:27). Изменение Маяковским варианта формы сравнительной степени наречия (*скорей* вместо *скорее*) обусловлено соображениями рифмы и ритма, и приниматься во внимание не может. Однако выражение *что делаешь, делай*

скорей достаточно стандартный коммуникативный фрагмент, чтобы однозначно видеть в нём цитацию, а не статистическое явление. В пользу цитаты можно привести косвенные доводы. Во-первых, для Маяковского свойственно обращение к библейским образам и словам; во-вторых, в текстах Евангелия и Маяковского точно совпадают все четыре слова, идущие в том же порядке. Это позволяет допустить, что перед нами всё-таки сознательное обращение к прототексту. Однако никакой внутренней связи агитационный текст Маяковского с евангельской ситуацией не имеет. Речь идёт не об антирелигиозной пропаганде, а о мерах по предотвращению голода в Поволжье, следовательно, цитата существенного герменевтического значения не имеет.

Иногда именно библейский интертекст провоцирует новую интерпретацию, казалось бы, хорошо изученного текста (см., например²⁰). Здесь мы рассмотрим пример герменевтически релевантной библейской цитаты, толкование которой радикально меняет академическую, представленную в школьных учебниках трактовку романа «Мастер и Маргарита». *Мир вам*, – обращается к мастеру и Маргарите Азazelло, приходя к ним в подвал²¹. В Евангелиях Христос таким образом несколько раз приветствует своих учеников: «В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собирались ученики Его, были заперты из опасения от Иудеев, пришел Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам!» (Ин. 20:19). Почему у Булгакова демон говорит словами Христа? Как нам представляется, здесь не просто кощунственно травестированное употребление нечистой силой христианской этикетной формулы.

Сравним сцену в подвальчике с евангельским эпизодом. Боящимся, закрывшимся от иудеев апостолам уподоблены одинокие, сидящие в подвале мастер и Маргарита. В Евангелии от Луки после приветствия *мир вам* ученики, «смутившись и испугавшись, подумали, что видят духа» (Лк. 24:37). Мастер щиплет себя за левую кисть, пытаясь убедиться, что Азazelло не плод галлюцинации. Ряд деталей противопоставлен асимметрично. Христос произносит *мир вам*, встав посреди апостолов, Азazelло говорит извне подвала.

Желая уверить учеников, что Он не дух, Христос ест перед ними рыбу и мёд. Мастер один из признаков подлинности Азazelло видит в том, что тот пьёт коньяк, *как и все добрые люди, целыми стопками и не закусывая*²². Наконец, самая важная параллель, выводящая на уровень концептуальной информации текста. Во всех Евангелиях слова *мир вам* Христос произносит после своего воскресения как залог воскрешения апостолов и всех людей. В романе фраза воскресшего Христа используется демоном, который собирается умертвить своих собеседников, чтобы впоследствии сатана взял их к себе – в *покой*. Таким образом, христианская символика при использовании её нечистой силой меняет свой знак на противоположный.

При всей своей необычности как литературного воплощения образа сатаны Воланд остаётся типичным духом зла, который для реализации своих планов прибегает и к маскировке, и к аксиологически инверсированному использованию христианской символики. Последнее наблюдается, например, в эпизоде с отправлением в небытие Берлиоза. Перед его головой Воланд стоит, опираясь на шпагу, которая в таком положении представляет фигуру креста. Поднимая шпагу, Воланд делает её иконическим изображением перевёрнутого креста. И этот сатанинский символ окончательно умерщвляет Берлиоза, голова которого превращается в потир – чашу для причастия. При этом обыгрывается семантика отсутствующей в тексте, но семиотически реконструируемой идиомы *крест животворящий*.

Многие литературоведы видят в Воланде и его свите представителей «ведомства справедливости». На наш взгляд, мысль Булгакова богословски вполне традиционна (подробнее см.^{23–28}). Воланд действительно совершает иногда справедливое возмездие, что не противоречит христианскому вероучению, где дьявол мыслится и орудием Божьего промысла. К слову, в своей «справедливости» Воланд не вполне последователен. Главный предатель романа, Алоизий Могарыч, после встречи с ним улучшает своё материальное и социальное положение.

Итак, локальный эпизод с интертекстом *мир вам* порождает интерпретацию, с учётом которой исследование выходит на новый герменевтический круг. Через призму частного (сатанинская инверсия) по-другому выглядит целое – образ Воланда, цель Булгакова и смысл романа.

Трансформированная цитата

Выполняя те же функции, что и цитата, трансформированная цитата, по понятным причинам, поддаётся опознанию гораздо сложнее. Рассмотрим сначала очевидный случай: *Не корысти ради, а токмо волею пославшей мя жены!*²⁹. Слова отца Фёдора пародируют Христа: «Я... не ищу Моей воли, но воли пославшего Меня Отца» (Ин. 5:30). Функция цитаты определяется по неоднократно встречающимся в творчестве Ильфа и Петрова антирелигиозным репликам и образам: *гусар-схимник*³⁰; *Что же вы молчите, как архиерей на приёме?*³¹; *Вы не в церкви, вас не обманут, – веско сказал великий комбинатор*³²;
– *С Козлевичем нехорошо.*

– *Как это – нехорошо? Пьян он, что ли?*

– *Хуже, – ответил Паниковский... Его охмурили ксёндзы*³³.

Таким образом, фраза отца Фёдора в виде трансформированной евангельской цитаты интерпретируется как средство создания негативного образа священника-корыстолюбца и олицетворения всей Русской Церкви.

Менее заметна и более информативна трансформированная библейская цитата в устах безымянного персонажа повести С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (1928): *Он встал, жестами обратил на себя общее внимание и со словами: «Отрыгну сердце мое и виждь яко блюю» – извергнул съеденное на окружающих*³⁴. Первая часть фразы (*отрыгну сердце мое*) – дословный повтор оборванной псалтырной цитаты: «Отрыгну сердце мое слово благо» (Пс. 44:1). С большой долей вероятности можно утверждать, что вторая часть восходит к другому стиху Псалтири: «Не отврати лица Твоего от отрока Твоего, яко скорблю» (Пс. 68:17). Формальные совпадения союза *яко* и фонетической финали личной формы глагола создают достаточное основание

для узнавания исходного текста. Дополнительным свидетельством в пользу нашего предположения служит общеизвестность данного стиха в церковной среде. Каждый год он акцентированно поётся отдельным священнослужителем на чине прощения – службы, посещаемой большим количеством людей. Итак, в анализируемом интертексте контаминированы два стиха из Псалтири. При этом закономерным образом профанируется их сакральное содержание и создаётся картина «интеллигентского» кутежа. Однако в контексте повести возникает ещё один важный имплицитный смысл.

Вакхической оргии предаются не чуждые христианской культуре люди. Они кощунственно цитируют именно Библию. Так, другой персонаж романа, камергер Штромбе, заказывая в отеле ужин, говорит метрдотелю: *Белого вина, холодного, как снега Московии, и красного вина, тёплого, как вода генисаретская, шестьсот жён и девиц без числа*³⁵. Штромбе сравнивает вино с водой Генисаретского озера, с которым связаны многие евангельские события, и цитирует «Песнь Песней»: «Есть шестьдесят цариц и восемьдесят наложниц и девиц без числа...» (Песн. 6:8). По-видимому, и словосочетание *шестьсот жён* построено по библейскому образцу: «И было у него семьсот жен и триста наложниц; и развратили жены его сердце его» (3 Цар. 11:3), – говорится о царе Соломоне. Революционные события романа служат фоном, на котором библейский интертекст превращается в средство изображения номинально православных, нравственно деградировавших образованных слоёв общества.

Библеизм

В энциклопедии «Литература и язык» *библеизм* определяется как «фразеологические сочетания и афоризмы библейского происхождения»³⁶. Вопреки дефиниции в приведённых далее примерах библеизмов фигурируют не только синтаксические конструкции (фразеологические сочетания и афоризмы), но и слова (*фарисей, молох*). Подобные слова или восходящие к тексту Библии неклишированные выражения (*предтеча, содом, алавастровый сосуд* и т. п.) действительно являются библеизмами и должны рассматриваться в качестве

библейского интертекста. При таком понимании к библеизмам будут отнесены не только прецедентные онимы (*Ирод, Иуда, Голгофа*), но и любые номинации, связанные в сознании среднестатистического образованного читателя исключительно с Библией: имена людей (*Навуходосор*), топонимы (*Самария*), названия упоминаемых в библейских текстах древних палестинских реалий (*Вифезда*) и т. п.

Вторичная номинация в десемантизированном, нереферентном употреблении библейским интертекстом не является: *Этика слилась с эстетикой, в этом смысле Щедрин – предтеча литературы абсурда XX века* (Буйда Ю. «Щина»; НКРЯ). Слово *предтеча* употреблено здесь в значении: «Устар. 1. Лицо, своей деятельностью подготовившее путь, условия для деятельности других; предшественник»³⁷. В данном употреблении референции к Библии нет. А вот библеизм *предтеча* у Маяковского отсылает к Евангелию через другие образы его текста:

*В терновом венце революций
Грядёт шестнадцатый год.
А я у вас – его предтеча;
Я – где боль, везде;
На каждой капле слёзовой течи
Распял себя на кресте*³⁸.

Слово *предтеча* в контексте библейских реалий (*терновый венец, распял себя на кресте*) аллюзивно указывает на пророка и предтечу Иоанна Крестителя. Пророк своими проповедями и крещением покаяния подготавливал духовно-нравственное состояние евреев к приходу Мессии. Лирический герой Маяковского предрекает революцию и готовит к ней российское общество. Евангельский прототекст радикальным образом реинтерпретируется: Христос становится социальным преобразователем и революционером, а его предтеча, соответственно, глашатаем общественных перемен. И то и другое в аутентичном тексте, как его понимает православная традиция, отсутствует.

Библейский интертекст представляет собой чрезвычайно масштабный по объёму и аксиологической значимости компонент русской литературы, вечно актуальный и всегда открытый к диалогу – эпох, мировоззрений, исследователей. Настоящая работа стала попыткой подключить к этому диалогу ЛГХТ.

Интертекст – это не только текст в тексте, но и текст о тексте. Во взаимодействии с прототекстом интертекст в определённом смысле обогащает оригинал, предлагая его очередную интерпретацию. Интертекстуальные связи порой прямо свидетельствуют о мировоззренческих и культурных предпочтениях автора, иногда, когда автор идеологически полемизирует с прототекстом, – как бы в обратной перспективе. В любом случае интенции автора в интертексте далеко не всегда очевидны и требуют реконструкции. ЛГХТ, как мы старались показать, служит продуктивной технологией работы с интертекстом, дополняющей или оспаривающей литературоведческие трактовки и тем самым вносящей вклад в научную и социокультурную миссию филологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М.: АГАР, 2000.

² *Кристева Ю.* Закрытый текст // Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 136.

³ *Кристева Ю.* Слово, диалог и роман // Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 167.

⁴ *Баженова Е. А.* Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 104.

⁵ *Кормилов С. И.* Аллюзия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 28.

⁶ *Фёдорова Л. Г.* Реминисценция // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стб. 870.

⁷ *Ранчин А. М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 12.

⁸ *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с. С. 57.

⁹ *Фатеева Н. А.* Указ. соч. С. 22–23.

¹⁰ *Ранчин А. М.* Указ. соч. С. 12.

¹¹ *Пьеге-Гро Н.* Указ. соч. С. 61.

¹² Там же. С. 132–133.

¹³ *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: в 4 т. Л.: Наука, 1981. Т. 4. С. 237.

¹⁴ *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972–1990. Т. 6. С. 18.

¹⁵ Там же. С. 331.

¹⁶ *Пастернак Б. Л.* Гамлет. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/roems/13847/gamlet> (дата обращения: 06.03.2023).

¹⁷ *Державин Г. Р.* Властителям и судиям. [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/1269/p.1/index.html> (дата обр.: 06.03.2023).

¹⁸ *Минкин А. В.* Немой Онегин. Часть четвертая / Московский комсомолец. 20.10.2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/culture/2017/10/20/nemoy-onegin-chast-chetvertaya.html> (дата обращения: 06.03.2023).

¹⁹ *Маяковский В. В.* Крестьянин, эй!.. (Главполитпросвет № 305). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/roems/21065/krestyanin-ei-glavpolitprosvet-305> (дата обращения: 06.03.2023).

²⁰ *Павлов С. Г., Королёва С. Б.* Раскольников на пути к «Святой Руси»: герменевтика образа в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова.* 2021. Вып. 2 (54). С. 43–57.

²¹ *Булгаков М. А.* Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы. Минск: Юнацтва, 1988. С. 639.

²² Там же. С. 640.

²³ *Павлов С. Г.* Дешифровка языковой игры как способ христианского прочтения романа «Мастер и Маргарита» // *Патриарх Сергей и церковно-государственные отношения в XX веке: трудный путь к сотрудничеству: Всерос. научно-практ. конференция, посвященная 150-летию со дня рождения патриарха Сергея (Страгородского).* 25-26 мая 2017 года. Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2017. С. 355–364.

²⁴ *Павлов С. Г.* Музыка Шуберта: опыт лингвистической герменевтики романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Русский язык глазами молодого исследователя: сб. статей по матер. гор. студ. межвуз. конференции.* 21 декабря 2017 г. Н. Новгород: Мининский университет, 2017. С. 5–6.

²⁵ *Павлов С. Г.* Лингвистическая интерпретация *покоя* в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Вторые Григорьевские чтения. Неология как проблема лингвистической поэтики: Тезисы докладов междунар. науч. конференции (14–16 марта 2018 г.).* М.: Азбуковник, 2018. С. 83–85.

²⁶ *Павлов С. Г.* Герменевтический потенциал имплицитных репрезентаций христианского культурного кода в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Национальные коды в языке и литературе. Современные языки в новых условиях коммуникации.* Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2019. С. 121–127.

²⁷ *Павлов С. Г., Фомичёва Е. Д.* Инфернальные локусы в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского.* 2021. № 5. С. 209–217.

²⁸ *Павлов С. Г., Сухомлин С. Н.* Лингвистическая герменевтика образа Воланда в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Нива Господня. Вестник Пензенской Духовной Семинарии.* 2022. № 2 (24). С. 85–92.

²⁹ *Ильф И. А., Петров Е. П.* Двенадцать стульев; Золотой телёнок. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1991. Гл. XXXVII. [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Двенадцать_стульев_\(Ильф_и_Петров\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Двенадцать_стульев_(Ильф_и_Петров)) (дата обращения: 06.03.2023).

³⁰ Об отношении И. Ильфа и Е. Петрова к религии говорит и тот факт, что прототипом глумливо пародийного образа *гусара-схимника* стал человек удивительной и героической судьбы иеросхимонах Антоний (А. К. Булатович (1870–1919)), в 2003 году прославленный в лике святых.

³¹ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. Гл. XII.

³² Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. Гл. XIII.

³³ Ильф И. А., Петров Е. П. Указ. соч. Гл. XVI.

³⁴ Заяицкий С. С. Жизнеописание Степана Александровича Лососинова. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/z/zajaickij_s_s/text_1928_zhizneopisanie_lososinova.shtml (дата обращения: 06.03.2023).

³⁵ Там же.

³⁶ Николаев П. А. Библизм // Энциклопедия «Литература и язык» (с иллюстрациями). М.: Росмэн, 2008. С. 134.

³⁷ Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. Т. 11: Пра-пятью. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Стб. 183.

³⁸ Маяковский В. В. Облако в штанах. [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/1241/p.2/index.html> (дата обращения: 06.03.2023).

УДК 811.161.1' 37

СЕМАНТИКА ЭОРТОНИМА *ПАСХА* В ТЕКСТЕ

Н. В. ГОГОЛЯ «СВЕТЛОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ»

М. И. Кузьмина

кандидат филологических наук,
доцент кафедры преподавания русского языка
как родного и иностранного
Нижегородского государственного лингвистического
университета им. Н. А. Добролюбова,
Нижний Новгород, kuzmina-margarita.2015@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения семантики языковых единиц в речи, в частности семантике эортонима *Пасха*. Имя собственное рассматривается как функционально-семантическая единица языка, речи и культуры. Материалом исследования служит текст Н. В. Гоголя «Светлое Воскресенье», XXXII глава «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847). Цель настоящей работы – исследовать особенности семантики эортонима *Пасха* и его функциональную роль в тексте Н. В. Гоголя. Объектом исследования является имя собственное православного праздника *Пасха*. Непосредственным предметом изучения выступают средства экспликации семантики данной единицы в тексте. Внимание уделяется ономастическим единицам текста и их значимости в авторской концептосфере. Актуальность исследования определяется устойчивым интересом современной лингвистики к изучению особенностей функционирования религиозной ономастики и концептосферы в текстах разных жанров. Сделаны частные выводы о чертах поэтики Н. В. Гоголя: концептуализации значений отдельных лексических единиц и об усилении ценностной составляющей в их значении в тексте. Выявлены семантические компоненты эортонима *Пасха* семы ‘радость’, ‘свет’, ‘любовь’ и др.

Ключевые слова: семантика языковых единиц, имя собственное, семантика имени собственного, эортоним, Светлое Воскресенье, Н. В. Гоголь, концептосфера, языковая картина мира, концепт *Святая Русь*.

SEMANTICS OF EORTONYM *EASTER* IN THE “BRIGHT SUNDAY” BY N. V. GOGOL

Margarita I. Kuzmina

PhD in Philology, Associate Professor,
Department of Teaching Russian as Native and Foreign Language,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, kuzmina-margarita.2015@yandex.ru

The article is devoted to the problem of studying the semantics of language units in speech, in particular, the semantics of the eortonym *Easter*. A proper name is considered as a functional-

semantic unit of language, speech and culture. The material of the study is the text of N. V. Gogol – “Bright Sunday”, XXXII chapter “Selected passages from correspondence with friends” (1847). The purpose of this work is to study the semantics of the eortonym *Easter* and its functional role in the text of N. V. Gogol. The object of the study is the proper name of the Orthodox holiday *Easter*. The direct subject of study is the means of explication of the semantics of a given unit in the text. Attention is paid to the onomastic units of the text and their significance in the author's concept sphere. The relevance of the study is determined by the steady interest of modern linguistics in studying the features of the functioning of religious onomastics and the concept sphere in texts of different genres. Particular conclusions are made about the features of N. V. Gogol's poetics: the conceptualization of the meanings of individual lexical units and the strengthening of the value component in their meaning in the text. The semantic components of the eortonym *Paskha* of the semes ‘joy’, ‘light’, ‘love’, etc. are revealed.

Key words: semantics of linguistic units, proper name, semantics of a proper name, eortonym, Bright Sunday, N. V. Gogol, concept sphere, linguistic picture of the world, the concept of *Holy Rus*’.

В современной лингвистике прослеживается неослабевающий интерес к изучению религиозной ономастики и религиозной концептосферы и репрезентирующей их лексике, а также к особенностям функционирования данных единиц в текстах разных жанров. Несмотря на большое количество филологических работ в отечественной лингвистике, открытым остается вопрос об индивидуально-авторской языковой репрезентации религиозных имён собственных и концептов православной картины мира.

Имя собственное в речи является особой функционально-семантической единицей¹. В настоящей работе оним рассматривается как имя и репрезентативная единица культурного концепта или константы в речи и изучается как средство выражения фрагмента языковой картины мира писателя в рамках семасиологического и лингвокультурологического подходов. Под константой / концептом понимается «слово или выражение, семантика которого отражает духовные смыслы о системе мироустройства и о системе ценностей отдельного этноса»².

Настоящее исследование посвящено изучению семантики эортонима во фрагменте языковой картине мира писателя. Имя собственное религиозного

праздника – особый вид агнионима. В современной лингвистике сосуществуют несколько терминов, обозначающих церковный праздник, доминируют среди которых эортоним и геортоним. Теоретическую базу настоящего исследования составили работы по ономастике О. И. Фоняковой³, И. В. Бугаевой⁴, П. Чесноковой⁵, О. С. Андреевой⁶.

Цель настоящей работы – исследовать особенности семантики эортонима *Пасха* и его функциональную роль в тексте Н. В. Гоголя. Объектом исследования является имя православного праздника *Пасха*. В качестве непосредственного предмета изучения выступают средства экспликации данного имени собственного в авторском тексте. В семантизации имени собственного в речи участвуют средства вторичной номинации: определения, перифразы, синонимические замены, деминутивны формы, местоименные субституты⁷. В связи с этим в настоящем исследовании особое внимание уделяется данным единицам, репрезентирующим семантическое содержание имени *Пасха*, в частности его определениям и синонимическим заменам, словам ближайшего контекста, часто приобретающим концептуальную значимость.

Исследование проводилось на материале очерка Н. В. Гоголя (XXXII глава «Выбранных мест из переписки с друзьями») «Светлое Воскресенье»⁸ (1847). Именно Н. В. Гоголю принадлежит заслуга формулировки особой значимости Пасхи для России: «Гоголю как никому другому удалось связать Пасху с национальным характером русского народа, прошлой и будущей историей России. Он определил эстетическое значение этого праздника в русской жизни и тем самым предопределил его возможный художественный смысл в русской литературе»⁹.

В России *Пасха* остаётся главным праздником не только в конфессиональном смысле, но и в культурном. В отечественном литературоведении *Пасха* достаточно изучена как архетип русской культуры, как пасхальный мотив и лейтмотив, пасхальный сюжет, пасхальный хронотоп, особый жанр пасхального рассказа, пасхальный роман¹⁰. В рамках

лингвистического исследования лексема *Пасха* интересна как имя собственное и репрезентирующая единица культурного концепта или константы.

Имя собственное *Пасха* занимает в русском религиозном сознании исключительное место: это имя наиболее почитаемого и самого любимого христианского праздника в России. Оно относится к общехристианским эортонимам, являясь главным христианским «праздником праздников, торжеством торжеств, превосходящим, как солнце звезды, не только все человеческие и земные праздники, но и праздники в честь Христа»¹¹.

Полная номинация праздника – *Светлое Христово Воскресенье*. Праздник относится к Господскому циклу; к двенадцатым праздникам. Согласно лексикографическим источникам, эортоним *Пасха* в русском языке функционирует в следующих значениях: 1) главный церковный праздник Светлого Христова Воскресенья; 2) Господь Иисус Христос, как принесший Себя в Искупительную Жертву, победивший ад, поправший смерть; 3) ветхозаветный праздник, связанный с воспоминанием об Исходе Израиля из Египта¹². Анализ лексикографических источников позволяет выделить в семантической структуре имени собственного *Пасха* следующие семантические признаки: ‘вера’, ‘спасение’, ‘избавление’, ‘свет’, ‘святость’.

В результате анализа лексикографических источников можно говорить об устойчивых ассоциативно-семантических связях имени собственного *Пасха* с религиозными концептами *Бог*, *Иисус Христос*, *Воскресенье* и др. Следует подробнее остановиться на ассоциативно-семантических связях *Пасха* и *Иисус Христос*, *Пасха* и *Светлое Воскресение*. Апостол Павел говорил, что «Пасха наша – принесённый в жертву Христос»¹³. В Евангелиях сообщается, что Христос пострадал в день праздника Пасхи (ветхозаветной Пасхи) и идейно Христос – пасхальный агнец, приносимый в жертву за «грех мира». «Эта глубочайшая взаимосвязь ветхой и новой Пасхи, их сосредоточенность (упразднение одной и начало другой) в лице Иисуса Христа объясняют, почему праздник Его **Воскресения** сохраняет и ветхозаветное название **Пасха**»¹⁴.

Внутренняя форма слова *Пасха*, его перевод ('переход', 'прохождение', 'избавление') дает иную интерпретацию христианского смысла праздника: переход от смерти к жизни (а если распространять его на христиан, то и как переход от греха к святости, от жизни вне Бога к жизни о Господе).

Главным содержанием «Выбранных мест из переписки с друзьями» и очерка «Светлое Воскресенье» является Россия и её духовная будущность¹⁵. Условием духовного возрождения России для Н. В. Гоголя было воцерковление русской жизни. Писатель призывает к переосмыслению всех ключевых вопросов общественной и духовной жизни. Функционирование пасхального кода обусловлено жанровыми особенностями текста: отнесенностью гоголевского текста одновременно и к жанру художественной проповеди и исповеди. Следует согласиться с В. А. Воропаевым, который называет «Светлое Воскресенье» «шедевром прозы»¹⁶. Именно в этом тексте пасхальный код находит яркое оригинальное языковое воплощение, безусловно, совпадающее и с богословской традицией.

Для Н. В. Гоголя чувство радости признается обязательным в личностном осмыслении праздника Пасхи, его необходимой составляющей. Пасху, по мнению писателя, должно отличать особое состояние души, этот день не должен быть похож на будничные. «Этика Гоголя – истинно христианская, в том смысле, что выстраданная путём земным, путем истинного христианина, что глубоко свойственно именно русскому мыслителю и писателю как таковому»¹⁷. Пасхальный код у Н. В. Гоголя отражён в идейно-тематическом содержании текста. В «Светлом Воскресении» синтез авторских идей, раскрывающих разные аспекты духовности: вечность непреходящих ценностей русского православия, идея воскрешения русского человека и России и связь этого духовного воскрешения с возрождением особого отношения к празднику Пасхи, необходимость внутреннего переустройства каждого как залог преобразования России¹⁸, идея мессианской роли России («распространить по всему миру Свет Христова Просвещения»¹⁹).

Значение онима *Пасха* в тексте Н. В. Гоголя может быть рассмотрено как полевая структура. Центром поля является имя собственное *Пасха / Светлое Воскресенье*, ближнюю периферию образуют слова – синонимические замены, построенные по модели имя собственное и нарицательное существительное, а дальнюю периферию образуют лексемы, связанные с именем ассоциативной связью.

Имя собственное *Пасха* имплицитно вводится в его ономастикон через контекст, синонимичные и вторичные номинации. Среди синонимических замен эортонима *Пасха* в тексте Н. В. Гоголя преобладают словосочетания с атрибутивной / аксиологической характеристикой *светлый*: *Светлое Воскресенье, праздник Светлого Воскресенья, светлый праздник*. Эти вторичные номинации являются редуцированными, обиходными наименованиями полного официального названия праздника – *Светлое Воскресение Христово*. Их возникновение обусловлено тем, что Пасха относится к двенадцатым праздникам Господского цикла. Именно такая сокращенная разговорная формула выносится автором в заглавие текста – *Светлое Воскресенье*. Данная единица композиционно и семантически организует исследуемый рассказ, отсылает читателя к православной концептосфере. Она не является частотной, но оказывается семантически значимой и в результате ключевой. Показательно, что в тексте Н. В. Гоголя нет лексемы *Пасха*, а официальная форма церковного праздника *Светлое Христово Воскресенье* представлена у писателя синонимичными ей редуцированными / сокращенно-обиходными формулами: *Светлое Воскресенье, праздник Светлого Воскресенья, Светлое Воскресенье Христово*.

Свет в христианском языковом сознании имеет особые когнитивные смыслы. Семантическая структура концепта *свет* включает признаки: онтологические ('божественное', 'вечность', 'бессмертие', 'рай'), гносеологические (связь с модусом веры), аксиологические ('чистота'). В религиозном контексте наименование *Свет* становится синонимичным именам собственным *Бог, Иисус Христос* и слову *доброта*²⁰. У православных Иисус Христос связывается со светом, потому что Он, придя на землю,

просветил людей Своим ученьем – светом истины. В результате ассоциативно-семантических связей со словом *свет* в значении имени собственного *Пасха* актуализируются семантические признаки ‘свет’, ‘обновление’.

Идея воскресения – главная в христианском мировосприятии. Согласно лексикографическим источникам, семантическую структуру лексемы *воскресение* составляют следующие смыслы: стать вновь живым; приобрести новые силы, стать вновь бодрым; вновь возникнуть с прежней яркостью (о мыслях и чувствах); в религиозных представлениях: возвращение к жизни Иисуса Христа²¹.

Определение *светлый* в православном контексте приобретает устойчивую положительную эмоционально-экспрессивную окраску. В результате ассоциативно-семантических связей с концептом *свет* значение имени собственного получает устойчивые положительные коннотации в русском языковом сознании. Показательно то, что в тексте Н. В. Гоголя ассоциативно-семантические связи *Пасха* – *свет* отражены и в следующем контексте: «<...> люди, которым кажется, как бы они светлеют в этот день и празднуют свое младенчество, – то младенчество, от которого небесное лобзанье, как бы лобзанье вечной весны, изливается на душу, то прекрасное младенчество»²². Следует обратить внимание на то, что аксиологемы и константы образуют в тексте Н. В. Гоголя зоны «сгущения», когда в кульминационные моменты повествования резко увеличивается их концентрация в малых контекстах: *праздник, свет, младенчество, душа, весна* и имплицитно *Пасха*.

В организации образной системы гоголевского текста находит отражение общеизвестная христианская мораль «*будьте как дети*» через религиозную константу *младенчество*. «Если не обратитесь и не будете как дети, то не можете войти в Царствие Небесное»²³. *Ребенок* как ценность христианства связывается с определёнными качествами характера, присущими человеку в раннем детстве, но часто утраченными в процессе взросления. Детям свойственна простота, простодушие, непосредственность, открытость, общительность, доверчивость и др.²⁴.

Иисус Христос указал на ребенка как на того, кто может войти в Царство Божие²⁵. «Слаблю Тебя, Отче, Господи неба и земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам»²⁶. Для Н. В. Гоголя оказывается концептуально значимой идея возвращения праздничного состояния «младенчества души» для русского человека как возможность нового обретения праздника Пасхи²⁷ и в связи с этим последующего духовного возрождения России. Текст «как призыв к целостному восприятию мира, к детскому не рассудочному восприятию религии, именно восприятию, а не пониманию, которое так характерно для взрослых»²⁸.

Показательны ассоциативно-семантические связи имени собственного *Пасха* и номинации *лобзанье вечной весны*. Праздник *Пасхи* не имеет фиксированной календарной даты, но традиционно приходится на весенний календарный период. Можно говорить об устойчивых ассоциативно-семантических связях с константой *весна*. Когнитивные смыслы лексемы *весна* – ‘обновление’, ‘зарождение новой жизни’, а сакральный смысл главного духовного праздника – ‘очищение’ и ‘обновление’. В результате синтагматических связей в значении имени собственного *Пасха* формируются значения ‘вечность’, ‘обновление’.

Н. В. Гоголь называет Светлое Воскресение *святым днём*. «День этот есть тот святой день, в который празднует святое, небесное своё братство всё человечество до единого, не исключив из него ни одного человека»²⁹. Синонимическая замена *святой день* неслучайна. Функционирование её обусловлено значимостью понятия *святость* в концептосфере писателя, а также темой и идейным содержанием текста: верой в особую духовную миссию России. Константа *Святая Русь* для Н. В. Гоголя является ключевой ценностью в его языковой картине мира. И. А. Ильин писал: «Русь именуется “святою” <...> потому что в ней живёт глубокая, никогда не истощающаяся, а по греховности людской и не утоляющаяся жажда праведности, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, художественно отождествиться с ней, стать

хотя бы слабым отблеском её. <...> И в этой жажде праведности человек прав и свят при всей своей обыденной греховности»³⁰.

Понятие *святости* является ключевым концептом русской лингвокультуры и ключевой ценностью в христианском мировидении. В содержание концепта входят понятия: *Бог, праведность, вера, свет, духовность*³¹. Согласно лексикографическим источникам, «святой – это всякий раз явление спасения, милости Божией к людям, благодати, посылаемой Богом своему народу»³². В результате синтагматических связей со словом *святой* в значении лексема *Пасха* формируются дополнительные признаки – ‘спасение’, ‘милость Божья’, ‘благодать’.

Другой вторичной номинацией в тексте Н. В. Гоголя является словосочетание *праздник небесной любви*. Любовь является общечеловеческой универсалией и одним из ключевых концептов лингвокультуры. В православной картине мира концепт *любовь* предполагает единство двух видов любви – божественной и человеческой (любви к ближнему и любви к Богу). Пасха – праздник любви, потому что Христос принял Крестную смерть из любви к нам, людям. Прецедентное имя *Иисус Христос* в системе имен собственных в тексте Н. В. Гоголя выделяется как маркер интертекстуальности. Христос является ключевым словом. Пасха как символ божественной любви к человечеству: «возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную»³³. Семантический признак ‘любовь’ актуализирован в значении имени собственного в речи Н. В. Гоголя.

Не менее важным в содержании пасхального кода для писателя оказывается идея братства, единения народов, духовного родства. В очерке ключевыми и концептуально значимыми становятся лексемы *брат, братство, семья*. Именно в идее духовного единства и духовного родства Н. В. Гоголь видит главный смысл Пасхи: «<...> сильней земного кровного нашего родства, и породнились мы с ним по нашему прекрасному небесному отцу, <...> и день этот мы – в своей семье, у него самого в дому. День этот есть тот святой день,

в который празднует святое, небесное свое братство все человечество до единого, не исключив из него ни одного человека»; «в этот день <...> все люди – братья той же семьи, и всякому человеку имя брат»³⁴.

Ассоциативно-семантическое поле имени *Пасха*, эксплицирующее имя в языковом сознании Н. В. Гоголя, характеризуется развитостью межполевых отношений, среди которых взаимодействие с полями, репрезентирующими отдельные концепты христианской культуры. Расширение семантического объема эортонима *Пасха* происходит в результате актуализации ассоциативных связей с концептами *вера, православие, святость, Иисус Христос, Бог* и др.

Имя собственное в тексте оказывается полифункциональным. Оно выполняет функцию идентификации, выступает средством текстопостроения и др. Имя собственное является проекцией на личность автора и его миропонимание, а также отсылкой к интертексту и концептосфере православного христианства. Ассоциативные связи имени собственного в речи Н. В. Гоголя носят аксиологический характер, в результате данные имена участвуют в формировании общей оценки константы *Пасха* во фрагменте русского художественного мировоззрения.

Таким образом, проведенный анализ семантики эортонима *Пасха* в исследуемом тексте дает представление о значимости данной категории для художественного осмысления действительности Н. В. Гоголем. Исследование доказывает, что имя собственное является особым языковым знаком, своеобразным культурным кодом, а в тексте выступает одним из средств выражения авторского видения мира. Многообразие языковых экспликаций семантики эортонима *Пасха* подтверждает его высокую ассоциативность, свидетельствует о его социально-прагматической и культурно-исторической ценности в языковой картине мира Н. В. Гоголя.

В анализируемом произведении имя собственное *Пасха* актуализирует следующие смыслы: ‘особенный русский религиозный праздник, самый важный религиозный праздник для православного человека, способный изменить судьбу

России'. Семантику имени собственного *Пасха* в тексте Н. В. Гоголя составляют онтологические и аксиологические признаки: 'свет', 'обновление', 'радость', 'любовь', 'спасение' и др.

Имя собственное в тексте оказывается полифункциональным. Оно выполняет функцию идентификации, выступает средством текстопостроения и др. Имя собственное является проекцией на личность автора и его миропонимание, а также отсылкой к интертексту и концептосфере православного христианства. Имя собственное в тексте Н. В. Гоголя служит средством раскрытия авторских идей, среди которых главенствуют идея воскрешения русского человека и России и идея мессианской роли России.

Выбор ономастической лексики и констант текста тесно связан с мировосприятием писателя. Исследование показало, что семантика эортонима *Пасха* и отдельных православных концептов, репрезентуемых в тексте, отражают систему морально-этических и духовно-нравственных представлений о мире Н. В. Гоголя, его систему ценностей и особенности художественного мышления. Данные лексические единицы занимают ключевое место в языковой картине мира писателя и воплощают авторскую идею ключевой роли православной религии в преображении русского человека, а также авторское отношение к константе *Святая Русь*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фояякова О. И. Имя собственное в художественном тексте. Л.: ЛГУ, 1990. С. 21.

² Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 47.

³ Фояякова О. И. Указ. соч. С. 104.

⁴ Бугаева И. В. Наименования праздников в православном социолекте // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 53. Вып. 14. С. 84–92.

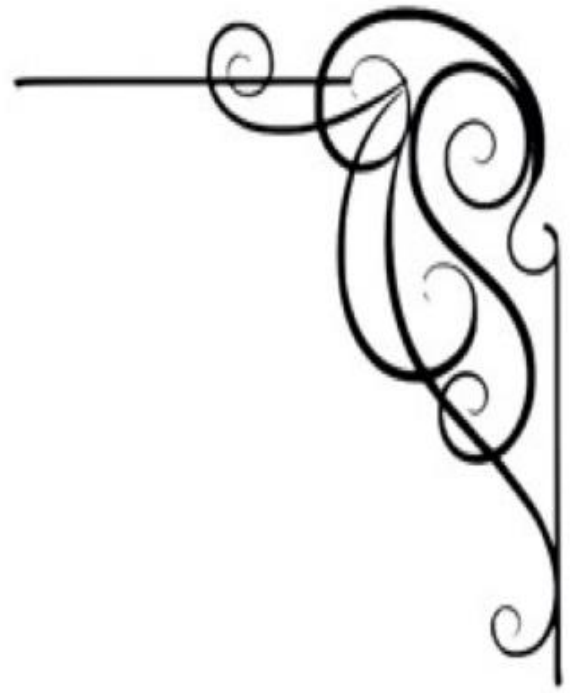
⁵ Чеснокова П. Ономастические характеристики чешских и русских праздников // Известия ВГПУ. Филологические науки. 2017. № 1 (114). С. 102–106.

⁶ Андреева О. С. Семантико-стилистические особенности функционирования геортонимов в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2004. С. 24.

⁷ Фояякова О. И. Указ. соч. С. 104.

⁸ Гоголь Н. В. Светлое Воскресенье. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/svetloe-voskresenie/> (дата обращения: 4.11.2022).

- ⁹ *Захаров В. Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической памяти. 1994. № 3. С. 251.
- ¹⁰ *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 44.
- ¹¹ *Григорий Богослов*, святитель. Творения Григория Богослова, архиепископа Константинопольского: в 2 т. СПб.: П. П. Сойкин, 1912. Т. 1. С. 660.
- ¹² *Журавлев С. А.* Пасха в русской словарной традиции. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mari-eparhia.ru/library/konfer/2007/10/> (дата обращения: 4.11.2022).
- ¹³ 1Кор.5:7. Первое послание апостола Павла к коринфянам // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М.: Русское библейское общество, 1994. С. 1244–1261.
- ¹⁴ *Рубан Ю.* Пасха: история, богослужение, традиции. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/days/p-pasha-istorija-bogoslužhenie-tradicii> (дата обращения: 13.11.2022).
- ¹⁵ *Воропаев В. А.* Николай Гоголь. Опыт духовной биографии // Азбука веры. Художественная литература. Православная литература, библиотека художественных книг. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/nikolaj-gogol-opyt-dukhovnoj-biografii/> (дата обращения: 12.12. 2022).
- ¹⁶ *Воропаев В. А.* Указ. соч.
- ¹⁷ *Кайгородцева Ю. Б., Панова О. Б.* Этика слова и языка в позднем творчестве Н. В. Гоголя (на основе «Выбранных мест из переписки с друзьями») // Язык и культура. 2018. № 41. С. 109.
- ¹⁸ *Воропаев В. А.* Указ. соч.
- ¹⁹ *Мочульский К.* Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/gogol-solovev-dostoevskij-mochulskij/7/> (дата обращения: 15.11.2022).
- ²⁰ *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. С. 323.
- ²¹ [Словарные статьи]. [Электронный ресурс]. URL: <https://glosum.ru/?act=sphinx&q=воскресение> (дата обращения: 15.11.2022).
- ²² *Гоголь Н. В.* Указ. соч.
- ²³ Евангелие от Матфея 18: 1–4.
- ²⁴ *Федоров Иоанн*, священник. Будьте как дети. [Электронный ресурс]. URL: <https://pravoslavie.ru/110476.html> (дата обращения: 17.12. 2022).
- ²⁵ Евангелие от Матфея, 18:3.
- ²⁶ Евангелие от Матфея, 11:25.
- ²⁷ *Михайловский А. В.* «Грустно теперешнее зрелище праздника... » // Соловьёвские исследования. 2003. Вып. № 2 (7). С. 110–123.
- ²⁸ *Лаза В. Д.* Детство как основа социального архетипа православия // Теория и практика общественного развития. 2012. № 4. С. 51–56.
- ²⁹ *Гоголь Н. В.* Указ. соч.
- ³⁰ *Ильин И. А.* «Богомолье» И. С. Шмелёва // Шмелёв И. С. Богомолье. М.: Православное слово, 1997. С. 9–10.
- ³¹ *Дмитриева Н. М., Пороль О. А.* Особенности вербализации концепта «Святость» в церковнославянском и древнерусском языках: этический аспект // Вестник Оренбургского государственного университета. 2016. №1 (189). С. 55.
- ³² *Живов В. М.* Святость. Краткий словарь агиографических терминов. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/svyatost-kratkij-slovar-agiograficheskix-terminov#n36> (дата обращения: 17.12. 2022).
- ³³ Евангелие по Иоанну 3:16.
- ³⁴ *Гоголь Н. В.* Указ. соч.



*Зарубежная литература
и компаративистика*



УДК 821.161.1

**ТРАНСЛИНГВАЛЬНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ НЕМЕЦКИХ ЭКЗОФОНОВ:
ЭМАНСИПАЦИЯ НЕМЕЦКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА*****Т. П. Смирнова**

кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории и практики немецкого языка
Нижегородского государственного лингвистического
университета им. Н. А. Добролюбова,
Нижний Новгород, tp_smirnova@mail.ru

А. А. Коробейникова

студент
Нижегородского государственного лингвистического
университета им. Н. А. Добролюбова,
Нижний Новгород, korobejnikovaa00@yandex.ru

А. А. Мелик-Саргсян

студент
Нижегородского государственного лингвистического
университета им. Н. А. Добролюбова,
Нижний Новгород, arusya.meliksa@bk.ru

П. А. Савельева

студент
Нижегородского государственного лингвистического
университета им. Н. А. Добролюбова,
Нижний Новгород, paulinesavelevaa@gmail.com

Аннотация. На материале теоретических исследований транскультурной немецкоязычной литературы (литературы немецкоязычных мигрантов) обобщаются основные способы интеграции иноязычных компонентов в немецкий литературный текст. Вариативное сочетание элементов различных языков и культур в немецком транскультурном художественном дискурсе определяет специфику инновативных лингвистических стратегий немецких писателей-экзофонов и стилистически сопоставимо с историческим авангардом, стихографикой (конкретной (визуальной) поэзией), художественной (литературной) декламацией. В ходе эмпирического анализа литературных произведений В. Каминера (сборники рассказов *Russendisko* (2000), *Karaoke* (2005), *Meine russischen Nachbarn* (2009)) и Э.-С. Эздамар (роман *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992)) определяются наиболее частотные способы реализации транслингвальности в немецком литературном нарративе; формулируется вывод о значимости содержательной и стилевой «эмансипации» немецкой литературной традиции в многоплановом диалоге языков и культур.

* В настоящей публикации представлен переработанный и дополненный материал статьи, ранее опубликованной в журнале «Швейцарские тетради» (2022, Вып. 12).

Ключевые слова: транскультурная немецкоязычная литература, многоязычие, литературный эксперимент, В. Каминер, Э.-С. Эздамар, эмансипация литературного канона.

TRANSLINGUALISM IN GERMAN EXOPHONIC LITERATURE: EMANCIPATION OF THE GERMAN LITERARY CANON

Tatyana P. Smirnova

PhD, Associate Professor,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, tp_smirnova@mail.ru

Alina A. Korobeinikova

student,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, korobejnikovaa00@yandex.ru

Arusyak A. Melik-Sargsyan

student,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, arusya.meliksa@bk.ru

Polina A. Saveleva

student,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, paulinesavelevaa@gmail.com

The study analyses the main ways of integrating foreign-language components into a German-language text on the basis of theoretical studies of German-language literature (literature of German-speaking migrants). The varied combination of elements of different languages and cultures in the German transcultural literary discourse determines the specifics of the innovative linguistic strategies of German exophone writers. It is stylistically comparable to the historic avant-garde, versification (concrete (visual) poetry), and artistic (literary) recitation. In the course of the empirical analysis of the literary works of W. Kaminer (collection of stories *Russendisko* (2000), *Karaoke* (2005), *Meine russischen Nachbarn* (2009)) and E.-S. Özdamar (the novel *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992)), the study defines the most frequent ways of implementing translanguality. The findings point out the significance of the content and stylistic “emancipation” in the German-language literary tradition in a multifaceted dialogue of languages and cultures.

Key words: transcultural German-language literature, multilingualism, language contact, W. Kaminer, E.-S. Özdamar, emancipation of the German literary canon.

Транскультурная немецкоязычная литература (нем.: *die transkulturelle deutschsprachige Literatur* (K. Esselborn); в традиционном определении –

немецкоязычная литература мигрантов) обрела признаки нового художественно-литературного жанра (субжанра в различных интерпретациях) за исторически короткий временной период (начиная с 1990-х гг.) и представлена именами авторов различной этнической принадлежности, избравших языком социализации и литературного творчества немецкий язык, не являющийся для большинства из них родным.

Многоязычие (*die Mehrsprachigkeit*) и генерированная им языковая гибридность определяются главными, конститутивными признаками немецкоязычной литературы мигрантов, создающими её особый стилистический колорит. Гетерогенное сочетание элементов различных языков и культур в немецком транслингвальном (литературном) нарративе всё чаще трактуется в германистике как «литературный эксперимент», сопоставимый по своей новаторской стилистике с историческим авангардом, стихографией (конкретной (визуальной) поэзией), художественной (литературной) декламацией, акцентирующими «эффект поэтичности» литературного произведения¹. Неслучайно прозаические и поэтические тексты, вышедшие из-под пера иноязычных авторов-мигрантов, для которых немецкий язык не является родным, в оценке критиков относятся к образцам «лучших книг современной немецкоязычной литературы»², «эмансипирующих» её канон.

В современных исследованиях эмпирически изучаются возможные репрезентативные формы многоязычия (языковой гибридности) в творчестве писателей-экзофонов; способы интеграции многоязычных цитат в немецкий литературный текст.

Д. Скиба (нем.: *Dirk Skiba*), опираясь на труды лингвистов-славистов А. Климс (нем.: *Alfrun Kliems*) и Г. Х. Трепте (нем.: *Hans-Christian Trepte*), выделяет две стадии смены литературного языка у писателей-мигрантов: полный и частичный переход (*vollkommener und partieller Sprachwechsel*) в творчестве на язык принимающей страны. Полный переход связан с намеренным отказом автора от родного языка в творчестве для полной (творческой) адаптации

в лингвокультуре принимающей страны. Происходит попытка собственного (авторского) отождествления с иностранной лингвокультурой, с возможной полной или частичной утратой родной культурной составляющей³. Подобный «переход» в творчестве осуществили, например, немецкая писательница чешского происхождения Л. Моникова (нем.: *Libuše Moníková*, 1945–1998) и немецкий писатель русско-еврейского происхождения В. Каминер (нем.: *Wladimir Kaminer*, род. 1967). Частичный переход (*partieller Sprachwechsel*) сигнализирует языковую смену, при которой можно наблюдать сочетание элементов нескольких языков и культур внутри одного (литературного) текста; писатели этой группы создают литературные произведения как на родном, так и немецком языках⁴. Такой языковой «переход» характерен, например, для творческой стилистики немецкоязычной писательницы японского происхождения Й. Тавада (нем.: *Yōko Tawada*, род. 1960) или немецкой писательницы турецкого происхождения Э.-С. Эздамар (нем.: *Emine-Sevgi Özdamar*, род. 1946).

На практике представители обеих групп сочетают в немецкоязычном литературном нарративе элементы различных языков и культур; речь в данном случае идёт о диалоге культур или диалоге с родной культурой в творчестве литераторов-мигрантов. Эмпирически доказано: отказ от первого (родного) языка, вытеснение его из «жизненного контекста» плюрилингвальных авторов может привести к социально-психологическим и эмоциональным проблемам⁵.

В современных исследованиях (*I. Amodeo, N. Blum-Barth, D. Skiba, R. Cornejo, T. Smirnova & A. Ziganova*) предприняты попытки классификаций способов интеграции литераторами-мигрантами элементов различных лингвокультур (в том числе родной) в немецкоязычный литературный текст. Определить количество вариантов интеграции многоязычных цитат не представляется возможным, так как каждый писатель-мигрант создает индивидуальную эстетику в использовании многоязычия⁶. Указанные языковые «модификации» формируют во многом новаторский творческий стиль

немецкоязычных авторов-мигрантов, привносящих новые смысловые и содержательные акценты в немецкий литературный канон.

Рассмотрим некоторые способы интеграции иноязычных элементов в литературное немецкоязычное произведение на примере сборников рассказов В. Каминера *Russendisko* (2000), *Karaoke* (2005), *Meine russischen Nachbarn* (2009) и романа Э.-С. Эздамар *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992).

Из творческой биографии В. Каминера известно, что он родился 19 июля 1967 года в Москве; эмигрировал из России в Германию в 1990-е годы. 11 июля 1990 года В. Каминер в возрасте 23 лет впервые приезжает в Восточный Берлин, занимается в том числе организацией дискотек для бывших соотечественников. Воспоминания об этом времени легли в основу первого сборника рассказов В. Каминера *Russendisko*. В настоящее время В. Каминер – автор 29 сборников рассказов и романов (*Reise nach Trulala* (2002), *Küche totalitär* (2006), *Ich bin kein Berliner* (2007), *Salve Papa!* (2008) и др.); все произведения написаны на немецком языке, при этом автор выступает против перевода своих книг на родной, русский, язык, однако воспоминания, связанные с родной культурой, присутствуют в творчестве В. Каминера постоянно. В. Каминер не отрицает собственный статус русского мигранта.

Э.-С. Эздамар родилась 10 августа 1946 года в Малатье, Турция. С 1976 года Э.-С. Эздамар живёт в Германии; кроме литературного творчества участвует как актриса, режиссёр и автор в театральных постановках различных театров Германии, Швейцарии, Франции (Париж, Авиньон). С 1982 публикует пьесы и прозу. За автобиографический роман *Das Leben ist eine Karawanserei* писательница награждена рядом престижных немецких литературных премий: *Ingeborg-Bachmann-Preis* (1991), *Adelbert-von-Chamisso-Preis* (1999), *Kleist-Preis* (2004); в 2017 году Э.-С. Эздамар избрана членом Берлинской Академии искусств (*die Akademie der Künste in Berlin*), старейшей и признанной в Европе культурной инстанции, «института» культуры⁷.

В литературном творчестве Э.-С. Эздамар и В. Каминер активно используют многоязычные цитаты и выбирают различные способы их интеграции в немецкоязычный литературный текст.

Для творчества Каминера характерно применение иноязычных (часто русских, представленных на латинице) понятий. В текстах писателя встречаются архаизмы и историзмы, обозначающие реалии советского времени. Стиль написания приближен к разговорному, бытовому, часто анекдотичному; в произведениях используется разговорная лексика. Литературное повествование часто воспроизводит бытовую речь мигрантов с характерным несложным синтаксисом и преимущественно простыми предложениями^{8,9}. Тематически рассказы Каминера посвящены трудностям, с которыми мигранты сталкиваются в повседневной жизни.

Представим некоторые стратегии В. Каминера, связанные с интеграцией иноязычных элементов в литературные произведения на немецком языке.

(1) В рассказе *Schlechte Vorbilder* из сборника *Karaoke* В. Каминер переводит текст песни «Когда-то ты был битником» из репертуара хорошо известной русскому слушателю в СССР группы «Кино». Оригинальная строчка из песни «Эй, где твои туфли на манной каше?» в переводе В. Каминера выглядит следующим образом: *Wo sind deine Schuhe von Doc Martens*¹⁰ (*Где твои ботинки Dr. Martens?*). Понятия *манка*, *манная каша* (советский сленг) в СССР были связаны с бытовым названием толстой каучуковой микропористой подошвы светлого цвета. Обувь на толстой пористой подошве появилась в Германии в середине 1940-х годов. *Dr. Martens (Docs;* англ. *Doc Martens)* – немецкая фирма обуви, одна из самых известных моделей которой – ботинки на толстой подошве из каучука. В. Каминер принимает решение не переводить дословно фразу из русской песни и пояснять её, но использовать определение, доступное немецкому читателю.

(2) Рассказ *Je tiefer der Wald, desto dicker die Partisanen* из сборника *Karaoke*: при переводе текста песни И. Дунаевского и В. Лебедева-Кумача

«Широка страна моя родная» В. Каминер заменяет *страна родная* на понятное немецкому читателю *Vaterland (Groß und weit mein Vaterland – Огромно и широко мое отечество)*¹¹. Для обозначения понятия *родная страна (родина)* в разных лингвокультурах может использоваться пара лингвистических синонимичных соответствий мужского, среднего и женского рода (ср. англ.: *Motherland / Fatherland*; рус.: *Родина / отечество*). Выбор между определениями – вопрос личных или исторических предпочтений; в той или иной стране используется либо одно слово, либо другое. Для русского менталитета характерна ассоциация *родины* с женским грамматическим родом (мать), при наличии «равноправной» (синонимичной) лексической альтернативы среднего рода: *отечество*. В Германии принято соотносить понятие *родина* со словом среднего рода: *Vaterland (отечество)*; однокоренной «пары» (*Mutterland*) не существует, используется слово *die Heimat*. Дословный перевод русского текста на немецкий оказывается нерелевантным, автор лексически «трансформирует» текст, не нарушая его смысла.

(3) В рассказе *Russendisko* из одноимённого сборника В. Каминера упоминается вид так называемого белого танца, *Weißer Tanz*, когда дамам предоставляется исключительное право приглашения кавалера на танец. Каминер не стал использовать *die Damenwahl*, понятное немецкому читателю, а выполнил дословный перевод названия танца на немецкий язык: *die Ansagen zum sogenannten „Weißen Tanz“* и дополнил его пояснением на немецком: *bei dem die Damen die Kavaliere auffordern*¹². Традиция приглашать кавалеров на танец зародилась еще в Вене, на родине венского вальса. Придворный бал стал значимым событием светской жизни Вены в конце XIX века; все дамы приходили на бал в масках и могли самостоятельно приглашать партнеров на танец¹³.

Отметим, что В. Каминер не всегда дает пояснение словам и выражениям, известным в русской лингвокультуре, не переводит и не поясняет их по-немецки. Так, определения *die Perestrojka, das Kosmodrom, die Balalaika, der Sputnik, die*

Matrjoschka встречаются в текстах автора без подбора немецких эквивалентов, так как они представляют общеизвестные русизмы, и основная масса немецкоязычных читателей не нуждается в их дополнительном определении.

Принято считать, что В. Каминер совершил полный переход на язык принимающей страны – немецкий. Анализируя литературные произведения писателя, можно заметить, что В. Каминер достаточно часто пользуется двумя основными приёмами: автор упоминает элементы родной культуры в переводе на немецкий вместе с понятиями, близкими и понятными немецкому читателю (приём удвоения (*Verdopplungen*) в классификации Д. Скиба¹⁴), а также контекстуальным пояснением незнакомого слова (*Kontextualisierungen*)¹⁵. В. Каминер также избегает дословного перевода названий некоторых артефактных реалий, предпочитает вводить доступные для понимания немецкого читателя термины.

Сходные с В. Каминером стратегии по вводу иноязычных элементов в литературный (немецкоязычный) текст встречаем у Э.-С. Эздамар.

В романе Э.-С. Эздамар *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*, наряду с адаптированными многими современными лингвокультурами (в том числе немецкой) арабскими лексическими заимствованиями (*die Moschee*¹⁶, *der Hodscha*¹⁷, *der Ramadan*¹⁸, *der Moslem / Muslim*¹⁹, *der Sultan*²⁰), приводимыми без перевода, встречаются менее понятные немецкому читателю арабские (или турецкие инокомпоненты), пояснение которых на немецком автор приводит после употребления лексической единицы, например, *Seksek: Sofort haben wir angefangen, Seksek zu spielen* (Мы сразу же начали играть в классику)²¹; *Mit einem Stock zeichnet man auf die Erde vier geschlossene Schachteln, man muss mit einem Fuß hüpfend ein glattes Stück Stein von einer Schachtel zur anderen schieben*²² / Палкой на земле рисуют четыре квадрата и, прыгая на одной ноге, передвигают гладкий камушек из одного квадрата в другой.

В тексте романа Э.-С. Эздамар представлены несколько групп интегрированных арабских и турецких лексических заимствований, относящихся к категориям «религия», «имена», «колорит / быт Востока», «обозначение чинов и должностей».

Отметим, что турецкий язык является языком-посредником в процессе «вливания» арабских заимствований в немецкий язык. К подобным лексическим единицам с двойным (арабо-турецким) этимологом в романе Э.-С. Эздамар относится слово *das Kismet* из микрополя «религия»: 1. *das Kismet, s – qismah* (араб.) – *kismet* (тур.) – фатум / судьба / рок. *Und dort wollte mein Vater unser Kismet suchen*²³. Писательница сохраняет во фразе аутентичное арабо-турецкое слово, несмотря на наличие немецкого эквивалента: *das Schicksal*.

Тем же признакам отвечает слово *der Raki* в микрополе «быт / колорит Востока», возникшее изначально в арабских языках: 2. *der Raki, s, s – `araq* (араб.) – *raki* (тур.) – раки (крепкий спиртной напиток). *Alle werden essen, Raki trinken und die Frauen werden singen*²⁴ (*Все будут есть, пить раки, и женщины будут петь*).

В данном случае речь идёт о частичной ассимиляции, так как форма множественного числа слова не свойственна для немецкого языка.

Среди турецких заимствований, интегрированных в текст романа, присутствуют лексические заимствования, относящиеся к микрополю «обозначение чинов и должностей»: 3. *der Memur* (от тур. *memur*) – чиновник²⁵, служащий и *der Müteahhit* (от тур. *müteahhit*) – подрядчик²⁶. *Für meine Mutter waren die Memurs Leute, die Tinte geleckt haben, Lehrer, Anwälte*²⁷ (*Для моей матери служащими были люди, которые лизали чернила: учителя, адвокаты*); *Meine Mutter sagte: „Er baut Häuser. Er ist Müteahhit“*²⁸ (*Моя мать говорила: «Он строит дома. Он подрядчик»*).

Указанные заимствования не ассимилированы немецким языком; они не учитываются немецким универсальным словарём Дуден, т. е. не входят в нормативный литературный слой современного немецкого языка. Кроме того, в немецком языке имеются синонимичные обозначения: для *Memur* – *der Beamte*,

для *Müteahhit – der Bauunternehmer*. Несмотря на наличие синонимов, автор использует турецкие эквиваленты и кратко поясняет их значение немецкому читателю.

Отметим также многократное повторение в романе турецкого лексического заимствования *tamam* (от тур. *tamam* – ладно, хорошо): *Ali sagte mir: „Weine nicht, weine nicht, tamam mi?“ „Tamam“, – sagte ich und weinte weiter²⁹* (Али сказал мне: «Не плачь, не плачь, ладно?» «Ладно», ответила я и продолжала плакать). Данное заимствование выполняет функцию простой (утвердительной) частицы, характерной для разговорной речи.

В романе можно встретить много имён арабского происхождения, не утративших популярности в Германии в XXI веке среди турецкой и арабской диаспор. Например:

Rifat – Rifat / Rifaat (араб.) – *Рифат*;

Ahmet – Ahmad (араб.) – *Ахмет*;

Mustafa – Muṣṭafā (араб.) – *Мустафа*;

Osman – Osman (араб.) – *Осман*;

Fatma – Fātimah (араб.) – *Фатима*³⁰.

В тексте приводятся топонимы, написание которых (наряду со многими именами, например: *Ayşe*³¹, *Şavki Dayı*³²) Э.-С. Эздамар оставляет оригинальным, например, *İstanbul*³³.

Указанные примеры демонстрируют общий тип интеграции иноязычных компонентов в немецкоязычный литературный текст: не свойственные немецкому языку элементы вводятся без перевода и дополнительных пояснений, возможные «коммуникативные неудачи» игнорируются Э.-С. Эздамар. Использование оригинальной лексики может объясняться желанием автора сохранить аутентичный колорит литературного текста. Вместе с тем наличие аутентичных цитат на турецком (или арабском) обозначает новые демографические / этнические доминанты Европы и Германии как её части:

«Высокая численность мигрантов и их сосредоточенность в крупных городах влияет и на функционирование немецкого языка, и на языковые контакты»³⁴.

Подведём некоторые итоги. Транскультурная немецкоязычная литература заняла прочное место в литературе стран немецкого языка; она воспринимается неотъемлемой частью современного (европейского) литературного канона; содержательная и стилевая «эмансипация» немецкой литературной традиции, проявляющаяся во многом через инновативные лингвистические подходы писателей-экзофонов, интересна потенциальному (немецкоязычному) читателю, лучше осознающему неоднозначность и противоречивость окружающего мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Hausbacher E.* „In der Kluft der Sprachen“: Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der russisch-deutschen Gegenwartsliteratur // *Kulturen verbinden: Festband anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Slavistik an der Universität Innsbruck*. Innsbruck: University Press, 2021. S. 305.

² Там же. S. 304.

³ *Skiba D.* Formen literarischer Mehrsprachigkeit in der Migrationsliteratur // *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens Verlag, 2010. S. 324.

⁴ Там же.

⁵ *Baumann B.* „Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich“: Sprachbewusstheit und Neuinszenierungen des Themas Sprache in den Texten Emine Sevgi Özdamars // *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*. Wien: Praesens Verlag, 2010. S. 230.

⁶ *Смирнова Т. П.* «Межа языков»: многоязычие в транскультурной немецкоязычной литературе // *Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов, Коломна, 28–30 ноября 2019 года*. Коломна: ФЛИНТА, 2020. С. 264.

⁷ Akademie der Künste, Berlin [Электронный ресурс]. URL: <https://www.adk.de/> (дата обращения: 03.02.2022).

⁸ *Аронова О. В.* Русская культура в Германии в творчестве Владимира Каминера // *Этнокультурная идентичность как стратегический ресурс самосознания общества в условиях глобализации: материалы междунар. научно-практ. конференции 28–29 сентября 2013 года*. Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2013. С. 74–75.

⁹ *Зонова А. А.* Языковые особенности в прозе В. Каминера // *Иностранные языки и литература в международном образовательном пространстве: материалы пятой междунар. научно-практ. конференции, Екатеринбург, 03 марта 2015 года*. Екатеринбург: Издательство УМЦ УПИ, 2015. С. 310–314.

¹⁰ *Kaminer W.* Karaoke. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2005. S. 11.

¹¹ Там же. S. 75.

¹² *Kaminer W.* Russendisko. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2000. S. 115.

¹³ Откуда пошло понятие «белый танец». [Электронный ресурс]. URL: <https://4dancing.ru/blogs/130411/449/> (дата обращения: 03.02.2022).

¹⁴ *Skiba D.* Указ. соч. S. 327.

¹⁵ Там же. S. 331.

¹⁶ *Özdamar E.-S.* Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus. Köln: Verlag Kippenheuer & Witsch, 1994. S. 61, S. 77.

¹⁷ Там же. S. 80.

¹⁸ Там же. S. 59.

¹⁹ Там же. S. 58.

²⁰ Там же. S. 39.

²¹ Перевод немецких цитат из литературных произведений Э.-С. Эздамар выполнен А. А. Коробейниковой.

²² *Özdamar E.-S.* Указ. соч. S. 65.

²³ Там же. S. 114.

²⁴ Там же. S. 32.

²⁵ Memur: Academic.ru. [Электронный ресурс]. URL: <https://translate.academic.ru/der%20memur/de/ru/> (дата обращения: 03.02.2022).

²⁶ Müteahhit: Academic.ru. [Электронный ресурс]. URL: <https://translate.academic.ru/Müteahhit/de/xx/> (дата обращения: 03.02.2022).

²⁷ *Özdamar E.-S.* Указ. соч. S. 66.

²⁸ Там же. S. 63.

²⁹ Там же. S. 187.

³⁰ Vorname.com. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vorname.com/beliebte-tuerkisch-arabische-vornamen-in-deutschland.html> (дата обращения: 03.02.2022).

³¹ *Özdamar E.-S.* Указ. соч. S. 25.

³² Там же. S. 108.

³³ Там же. S. 48.

³⁴ *Кирилина А. В.* Немецкое языковое пространство в начале XXI века // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2012. № 19. С. 35.

УДК: 821.111

УМЕЮТ ЛИ РУССКИЕ ШУТИТЬ? ОТВЕТ ХЬЮ СЕЙМУРА УОЛПОЛА

М. Ю. Ковалева

магистр филологии, лаборант-исследователь МНИЛ
«Фундаментальные и прикладные исследования
аспектов культурной идентификации»
Нижегородского государственного лингвистического
университета им. Н. А. Добролюбова,
Нижний Новгород, kovalevamarina.yu@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию комического в образах русского человека в романах Хью Сеймура Уолпола. Анализируются образы Марии Ивановны Крассовски, Нины Маркович и Алексея Петровича Семёнова. Выявляются такие специфические (по сравнению с характеристиками английских персонажей) черты русских героев, как склонность к открытому и громкому смеху и способность к ободряющей шутке. Представленные в статье материалы позволяют убедиться, что образы русских героев у Уолпола наделены национально-специфичным чувством юмора и что в этом отношении они не только противопоставлены длительной традиции восприятия русских в Британии, но и предельно заряжены теми новыми смысловыми импульсами в восприятии России, которые были столь характерны для выдающихся английских писателей эпохи модернизма.

Ключевые слова: комическое в литературе, Хью Сеймур Уолпол, английская литература, русский характер, русский юмор.

DO RUSSIANS KNOW HOW TO JOKE? HUGH SEYMOUR WALPOLE'S ANSWER

M. Yu. Kovaleva

Master of Philology, Research Laboratory Assistant,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, kovalevamarina.yu@yandex.ru

The article is devoted to the study of the comic in the images of Russians in novels by Hugh Seymour Walpole. The images of Maria Ivanovna Krassovsky, Nina Markovich and Alexey Petrovich Semenov are analyzed. Special traits of Russian characters (in comparison with those of English characters) are revealed, among which are the tendency to open and loud laughter and the ability to make an encouraging joke. The analysis of Walpole's Russian characters from the point of view of comic elements in them leads the author to the conclusion that Russian men, according to

Walpole, are endowed with a nationally specific sense of humor and that in this respect they are not only opposed to the long tradition of perceiving Russians in Britain, but are also evidently charged with those new semantic impulses that were so characteristic of British modernism.

Key words: comic in literature, Hugh Seymour Walpole, English literature, Russian character, Russian humor.

Жизнь и творчество Хью Сеймура Уолпола отмечены глубоким интересом к русской культуре. Начало его творческой карьеры совпало с длительным пребыванием в России (с 1914 г. по 1917 г.) – пребыванием, инициатором которого стал он сам, поставив своей целью открыть «тайну существования человека» «в сердце России»¹. Известно, что жизнь Уолпола в России началась с Москвы, где писатель познакомился с выдающимися деятелями русской культуры – Тамарой Красавиной, Максимом Горьким, Федором Шаляпиным². Спустя год Уолпол переехал в Петербург, где свёл тесное знакомство с писателем Дмитрием Мережковским и поэтом Федором Сологубом, с композиторами Александром Глазуновым и Александром Скрябиным; художник Константин Сомов стал для английского писателя настоящим другом³. Именно ему он посвятил один из своих «русских» романов – «Тёмный лес» (*The Dark Forest*, 1916).

Неудивительно, что одной из отличительных особенностей романов Уолпола является попытка постичь русский характер в сравнении с английским. В сюжетах и образах романов «Тёмный лес», «Зелёное зеркало» (*The Green Mirror*, 1918) и «Таинственный город» (*The Secret City*, 1919) писатель стремится осуществить встречу двух культур – «таких разных, таких схожих, таких дружелюбных и таких враждебных»⁴. Эта встреча оказывается сопряжена с разного рода открытиями, одно из которых – склонность русского человека к юмору, шутке.

Юмор, как сложный и многофункциональный феномен культуры, неразрывно связан с национальным характером⁵. Известно, что английское чувство юмора в качестве основополагающих черт имеет интеллектуальную

игру, скептическое отношение к абстракциям и пафосу, остроту социально-политической сатиры. Среди наиболее частых комических приемов в рамках английской культуры называют каламбуры, а также шутки, основанные на двусмысленности⁶. Нередко в английском юморе проявляется «неприятие всего искусственного и претенциозного», что связано с особой прагматичностью мировосприятия⁷. Отличительной чертой английского юмора является и особая манера подачи – абсолютная невозмутимость, внешняя отстранённость, *poker face*. Русский юмор, напротив, строится на свободе ассоциаций и домысливания, игре слов и искреннем желании порадоваться и порадовать собеседника (вовлечь его в свободную игру). В связи с этим особую популярность в России имеет жанр анекдота, а манера подачи шутки связана с улыбкой или смехом со стороны рассказчика. Комическое создаётся с помощью иронии, парадокса, нелепости, доведения до абсурда или же способом обратного сравнения.

В своих письмах Уолпол отмечает, что русские люди отнюдь не угрюмы и не мрачны⁸ – более того, они не лишены чувства юмора⁹. Этим своим наблюдением Уолпол фактически оспаривает длительную традицию восприятия русских в Британии преимущественно как людей мрачных, холодных и даже жестоких¹⁰. Оспаривает он эту традицию и в романах, наделяя всех центральных русских персонажей различными вариантами «русского» чувства юмора: здесь и неуместный, легкомысленный детский юмор (образ Нины Маркович из романа «Таинственный город»), и злой сарказм обиженного, искалеченного судьбой человека (образ Алексея Петровича Семёнова из романов «Тёмный лес» и «Таинственный город»), и смех во время войны как нечто неожиданное, даже оскорбительное, но способное поднять боевой дух (образ Марии Ивановны Крассовски из романа «Тёмный лес»).

Первый русский роман Хью Уолпола «Тёмный лес» повествует о событиях Первой мировой войны с точки зрения англичанина Джона Дёворда. Джон отправляется на войну в составе Красного Креста и знакомится на фронте с русскими, среди которых оказывается и медсестра Мария Ивановна Крассовски,

в которую герой тут же влюбляется. Джона восхищает ее внутренняя сила, которая помогает ей в сложные моменты поднять боевой дух военных, утешить раненых и больных. Одним из проявлений внутренней силы Марии Ивановны в романе является оптимизм и особое чувство юмора. Героиня позволяет себе иронизировать над ещё незнакомым ей англичанином Джоном Дёвардом: *“They are all waiting for you – expecting you – you’re late, you know!” She laughed...* / «Все ждут только вас – хоть и подразумевалось, что ждать придётся – вы всё же опаздываете и знаете это!» – она рассмеялась¹¹. Так она задорно, открыто и по-доброму подшучивает над английской пунктуальностью. Смех русской девушки всегда – от души: она беззаботно смеётся, когда её жених мистер Тренчард произносит глупости из-за незнания русского языка; «нежно» усмехается, отмечая его «детскую» преданность¹². После расторжения помолвки с мистером Тренчардом Мария Ивановна влюбляется во врача Алексея Петровича Семёнова – сурового и хмурого человека. Однако она не изменяет себе и продолжает по-доброму подсмеиваться над особенностями близкого ей человека: *She was <...> laughing at his temper, his sarcasm* / Она <...> смеялась над его характером и его саркастическими высказываниями¹³. Смех Марии Ивановны становится неотъемлемой частью всех ее разговоров ближе к кульминации романа. Примечателен эпизод, в котором Семенов, стараясь защитить возлюбленную, просит ее остаться в больнице. В ответ на это Мария Ивановна, не обращая внимания на присутствующего при разговоре Джона, весело подшучивает над Алексеем Петровичем: *“I want you at the hospital this morning”, he would say. “Do you really want me?” she would ask, laughing, in his face* / «Я хочу, чтобы этим утром ты осталась в больнице», – говорил он. «Ты действительно хочешь меня?» – спрашивала она, смеясь, глядя ему в лицо¹⁴. Игра слов, каламбуры – любимые юмористические приёмы героини. В суровых реалиях Первой мировой войны русская медсестра не теряет русского чувства юмора. Наделяя Марию Ивановну способностью к шутке в самых трудных ситуациях, автор отчетливо доносит до читателя, что жизнерадостность является

основой моральной стойкости русского человека и что благодаря этой черте характера русские женщины способны укреплять силу духа в окружающих их мужчинах, воодушевлять их на борьбу и подвиг.

Особым чувством юмора автор наделяет героиню второго своего «русского» романа «Зелёное зеркало». Анна – танцовщица Большого театра. Она не является самостоятельным персонажем романа, будучи лишь навязчивым воспоминанием героя, англичанина Филиппа Марка, о жизни в России и о своей «русской» любви. В этих воспоминаниях смех Анны – или, точнее, её насмешки над героем – играет едва ли не центральную роль: *She laughed at me a great deal, she laughed at my having everything so cut and dried, at my dogmatizing so easily, at my disliking Russian unpunctuality and lack of method / Она много смеялась надо мной: она смеялась над тем, что у меня всё так четко и ясно, над тем, что я так легко догматизирую; над тем, что мне не нравится русская непунктуальность и отсутствие порядка, системности*¹⁵. В отличие от смеха Марии Ивановны из романа «Тёмный лес», смех Анны морально угнетает героя. Филипп злится, что она не воспринимает его всерьез и высмеивает его за то, что он этого хочет; его доводит до отчаяния мысль о том, что если он решит уйти, то Анна только рассмеется ему вслед. В их последнюю встречу на вокзале она провожает героя насмешливым взглядом. Во время их последнего разговора она снова смеется над Филиппом, хотя он видит, что за этим смехом скрывается печаль: ей не хочется, чтобы он уезжал. В основе своей смех Анны в романе – способ выявления автором самых критических точек расхождения двух культур: русской и британской. Более того, поскольку на стороне британской культуры оказываются догматичность и системность мировоззрения, пунктуальность и четкость, рациональность и прагматизм, смех Анны, направленный против них, оказывается ярчайшим проявлением внутренней свободы или даже (на взгляд Филиппа) мятежного бунтарства русского человека. Подвергая сомнению все устои британского общества, все основополагающие традиции британской культуры, этот смех как бы подвергает сомнению и самого героя, внутренне

неспособного, да и не стремящегося отделить себя от них. Именно поэтому улыбка и смех Анны, стремящиеся (и в потенциале способные) освободить героя от излишне серьезного отношения к правилам, формам, нормам поведения, даже в воспоминаниях героя причиняют ему боль.

Иной смех видим в романе «Секретный город» – смех юный, детский, легкомысленный. Нина Маркович, молодая девушка с вечно смеющимися глазами и дрожащими губами, которые всегда готовы улыбнуться или засмеяться, – одна из центральных героинь романа. Её смех – проявление юной, наивной жизнерадостности: она всегда одета в яркие цвета и смеётся надо всем вокруг. С особенным постоянством Нина смеется над поведением и стилем жизни британца Боуна, который поражает её, как Филипп Анну, упорядоченностью своего поведения и быта: *Nina laughed at him. Everything about him seemed to Nina ridiculous – his cold bath in the morning, his trouser-press, the little silver-topped bottles on his table, the crease in his trousers, his shining neat hair, the pearl pin in his black tie, his precise and careful speech, the way that he said “Nu tak... Spasebo... gavoreet... gariachy...”* / Нина смеялась над ним. Всё в нем казалось Нине забавным: его холодная ванна по утрам, его пресс для брюк, маленькие бутылочки с серебряными крышечками на его столе, складка на его брюках, его блестящие уложенные волосы, жемчужная булавка в черном галстуке, его четкая и аккуратная речь и то, как она говорил: «Ну, так... Спасебо... гаворет... гариачи...»¹⁶ Ярко иллюстрирует особый характер юмора Нины эпизод, в котором она утрированно пародирует Боуна. Он застаёт её в столовой, расхаживающей в мужской шляпе, крутящей трость в руке и спорящей с извозчиком – накануне Боун за ужином с гордостью рассказывал, что научился торговаться. Смех Нины, в отличие от смеха Анны, построен не на саркастической насмешке, но на наивном передразнивании и доведении какой-либо черты до абсурда. Различны и их функции: Нина шутит над Боуном не для того, чтобы показать ему нелепость его британского мировоззрения и поведения, но скорее для того, чтобы обозначить их новизну и непривычность для себя.

Чувство юмора присуще не только женским русским персонажам Уолпола. Обратимся вновь к романам «Тёмный лес» и «Секретный город». Одним из главных мужских персонажей, впервые появившимся в романе «Тёмный лес» и «перешедшим» из него в роман «Секретный город», является Алексей Петрович Семёнов. Он первоклассный хирург, любящий свою профессию. Семёнову 50, но он никогда не был женат. Он предпочитает любовниц – женщин, над которыми он саркастически смеется и с которыми он небрежно добр. Семёнов – сильный духом и суровый человек, смех которого основан на сарказме и насмешках над окружающими. Как уже отмечалось выше, всего один раз в жизни Семёнов был влюблен – в медсестру Марию Ивановну. После ее гибели он становится озлобленным, ищет смерти, но не может покончить жизнь самоубийством, ведь это признак слабого человека, а он не таков. Его шутки становятся злыми и жестокими: он испытывает неизмеримую душевную боль и своими шутками пытается сделать больно другим. Семёнов – интеллектуал, поэтому он придумывает психологическую ловушку для более слабого человека – мужа своей племянницы, изобретателя Николая Марковича. Своим саркастическим, злым смехом он доводит Марковича до исступления: *...he laughs at him all the time, at his inventions and that kind of thing. Markovitch gets awfully wild / ...он высмеивает его постоянно, смеется над его изобретениями и подобными вещами. Маркович теряет самообладание в такие моменты*¹⁷. Общаясь с героем-рассказчиком, Семёнов высмеивает его интерес к семье Марковичей. Узнав о взаимной влюбленности своей племянницы Веры Маркович и британца Лоуренса, он позволяет себе отпускать двусмысленные шутки. Ведь если для него любовь стала утраченным чувством, а счастье – невозможным, то он не может допустить, чтобы окружающие были счастливы: *...he simply laughed at people because it amused him to see how weak they can be. But now there's more than that. He's been hurt himself at last, and that has hurt his pride, and he wants to hurt back...* / *...раньше он просто смеялся над людьми, потому что его забавляло, какими слабыми они могут быть. Но теперь дело в другом.*

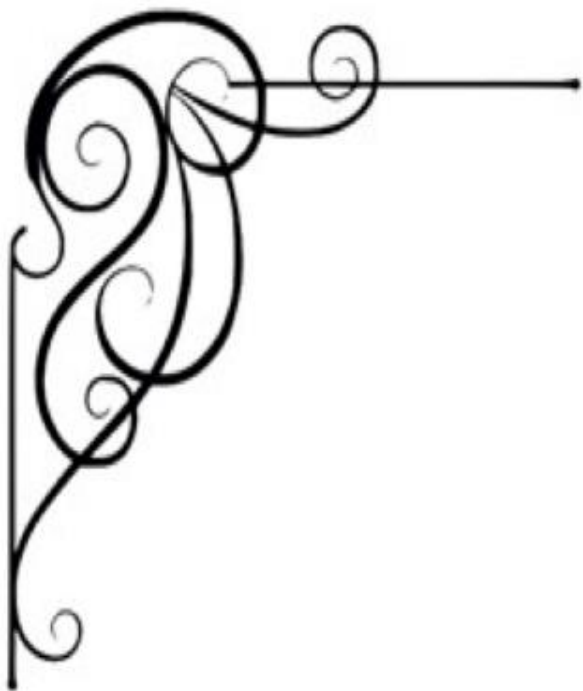
*Ему самому причинили ужасную боль, и это задело его гордость, и теперь он хочет причинять боль в ответ...*¹⁸

Таким образом, Семёнов становится антагонистом романа – злобным интеллектуалом, который своим появлением, своим злым смехом доводит окружающих до отчаяния. В конце концов он достигает своей цели: Маркович, разочаровавшись в своих изобретениях, в своей жене (он узнал о ее интрижке с Лоуренсом – приятелем семьи) и в самом себе, попадает в ловушку Семёнова. Он в крайней степени отчаяния вызывает Семёнова на последний разговор. Чувствуя, что Маркович находится на грани срыва, Семёнов смеётся: *That laugh seemed to rouse Markovitch to frenzy / Этот смех, казалось, довел Марковича до исступления*¹⁹. Не выдержав психологического давления, Маркович совершает два выстрела – сначала он убивает Семёнова, а затем себя.

Как видим, в своих романах Хью Уолпол наделяет всех русских героев чувством юмора. Его русским героиням свойственно открыто, громко смеяться – и в этом, как в некоторых других их общих чертах, находит выражение представление Уолпола о русском национальном характере²⁰. Более того, смех русских героинь, направленный в адрес героев-англичан, служит писателю средством точного выявления критических точек расхождения русской и британской культур. Чувство юмора у русских героев Уолпола с течением времени может меняться: проходя через жизненные испытания, герой меняется внутренне – становится более жестоким и мрачным или, наоборот, возвращается к своему естественному состоянию, и это отражается на его способности шутить и смеяться. Представляется, что квинтэссенцией образа русского чувства юмора в романах Уолпола является способность к ободряющей («созидательной») шутке – к шутке, которая в трудной ситуации, в момент общего испытания может не только рассмешить всех вокруг, но и придать моральных сил, воодушевить окружающих на подвиг и борьбу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Hergesheimer J.* Hugh Walpole: An Appreciation. N. Y.: George H. Doran Company, 1919. P. 20.
- ² *Теличко Т. Г.* «Фантазии на русские темы» в английской литературе начала XX века // Россия в литературе Запада: Коллективная монография. М.: МПГУ, 2017. С. 148–163.
- ³ *Теличко Т. Г.* «Таинственный город» Х. Уолпола: открытие в «чужом» Другого // Филология и культура. 2019. № 2 (56). С. 228–233.
- ⁴ *Walpole H.* The Green Mirror: A Quite Story. N. Y.: George H. Doran Company, 1917. P. 4. Перевод здесь и далее мой. – М. К.
- ⁵ *Raskin V.* Semantic Mechanisms of Humor // Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. California: the Berkeley Linguistics Society, 1985. P. 325–335.
- ⁶ *Laineste L.* National and Ethnic Differences // Encyclopedia of Humor Studies. Los Angeles: Sage, 2014. P. 541–542.
- ⁷ *Королева С. Б.* Миф о России в британской культуре и литературе (до 1920-х годов): Монография. Москва: DirectMEDIA, 2014. С. 56.
- ⁸ *Cross A. G.* The Secret City. Hugh Walpole, Russia and His Novel About the Petrograd // The Journal of European Studies. 2005. № 35 (3). P. 333.
- ⁹ *Красавченко Т. Н.* Февральская революция глазами англичанина: Хью Уолпол // Литературоведческий журнал. 2017. № 41. С. 275.
- ¹⁰ Об этом см., в частности: *Королева С. Б.* Миф о России в британской культуре и литературе. С. 54–91.
- ¹¹ *Walpole H.* The Dark Forest. N. Y.: George H. Doran Company, 1916. P. 12.
- ¹² Там же. P. 53.
- ¹³ Там же. P. 364.
- ¹⁴ Там же. P. 372.
- ¹⁵ *Walpole H.* The Green Mirror: A Quite Story. N. Y.: George H. Doran Company, 1917. P. 438.
- ¹⁶ *Walpole H.* The Secret City. N. Y.: George H. Doran Company, 1919. P. 91–92.
- ¹⁷ Там же. P. 176.
- ¹⁸ Там же. P. 193–194.
- ¹⁹ Там же. P. 677.
- ²⁰ *Cross A. G.* The Russian Theme in English Literature From the XVI-th to 1980: an Introductory Survey and Bibliography. Oxford: OUP, 1985. P. 291.



Литературный юбилей



140 лет со дня рождения Алексея Николаевича Толстого

«Я решил, что я писатель. Но я был неучем и дилетантом. Я хорошо не знал ни русского языка, ни литературы, ни философии, ни истории», – так говорил о себе один из талантливейших русских, советских писателей, автор социально-психологических, исторических и научно-фантастических романов, повестей, рассказов, трёхкратный лауреат Сталинской премии *Алексей Николаевич Толстой*. Его романы «Пётр Первый», «Хождение по мукам», «Гиперболоид инженера Гарина» полноправно вошли в мировую литературу. Нельзя не отметить и его влияния на детскую литературу: А. Н. Толстой является автором сказки «Золотой ключик, или приключения Буратино».

Сегодня творческий путь и личность А. Н. Толстого изучают в школах и университетах; его пьесы ставят в театрах, по его романам снимают фильмы. В этом году в честь 140-летия со дня рождения писателя в России организовано множество памятных мероприятий.

Читательские конференции:

9 января 2023 года, накануне памятной даты – дня рождения писателя – в городе Пенза состоялась читательская конференция, посвященная 140-летию Алексея Николаевича Толстого. В рамках мероприятия слушателям рассказали о жизни и творчестве писателя, а также прочли отрывки из самых известных произведений. Кроме того, участники конференции обсудили публицистические очерки А. Н. Толстого о войне и его вклад в советскую детскую литературу. В заключение мероприятия были показаны отрывки из киноверсий его произведений: «Граф Калиостро», «Хождение по мукам» и «Приключения Буратино». Читательская конференция проходила в очном формате.

21 февраля 2023 года в Ставропольском колледже связи им. Героя Советского Союза В. А. Петрова состоялась читательская конференция к 140-летию А. Н. Толстого. Программа конференции включала в себя 2 раздела:

биографический и литературоведческий. Участники мероприятия обсудили не только знаменитые произведения советского писателя, но и его публицистику.

20 января 2023 года в Центральной библиотеке г. Кириши Ленинградской области прошла читательская конференция «Талантливые, знаменитые, великие: Алексей Николаевич Толстой». Организаторами мероприятия выступили участники клуба «Век живи». В рамках конференции участники услышали доклад о жизни писателя, а также фрагменты его произведений. Кроме того, организаторы подготовили познавательный видеосюжет о «красном графе».

Выставки и онлайн-экскурсии:

Выставка «140 лет со дня рождения Алексея Толстого» проходила с 10 января 2023 года в стенах библиотеки Новосибирского государственного аграрного университета. Вниманию читателей библиотеки были представлены книги с рассказами и сказками писателя, его повести «Детство Никиты», «Похождения Невзорова, или Ибикус», трилогия «Хождение по мукам», фантастические романы «Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина», а также исторический роман «Пётр Первый» и драматургическая диалогия «Иван Грозный».

Виртуальная информационно-познавательная выставка «Юбилей писателя А. Н. Толстого» была подготовлена Домом культуры «Маяк» (г. Томск). В рамках мероприятия участники узнали множество интересных фактов из биографии писателя и разных периодов его творчества. Посетить виртуальную выставку может любой желающий. Для этого необходимо перейти по ссылке: <https://mayakdk.ru/about/pages201/pages501/>.

Уникальное мероприятие проходило с 9 по 27 января 2023 года в Самарской библиотеке для слепых – «Русский характер: книжная выставка к 140-летию со дня рождения русского писателя Алексея Николаевича Толстого». В экспозиции были представлены книги автора сразу в нескольких форматах: плоскочечатные, книги со шрифтом Брайля, а также аудиокниги на CD-дисках и флеш-картах.

Иные события:

К юбилею Алексея Николаевича Толстого в школе № 6 г. Санкт-Петербурга прошли тематические уроки, посвященные жизни и творчеству писателя. Занятия проводились для учащихся с 1 по 9 классы. Самые юные участники были настолько увлечены рассказом об авторе знаменитого «Буратино», что решили проиллюстрировать любимую детскую сказку.

Материал подготовила М. Ю. Ковалева

240 лет со дня рождения Вашингтона Ирвинга

Вашингтона Ирвинга называют первым американским романтиком и отцом американской литературы; его творчество было признано сначала в Европе, а затем – во всём мире. Сам Вашингтон Ирвинг, человек остроумный и скромный, утверждал, что особый интерес к его творчеству вызван не его талантом, а удивлением европейцев перед тем, что человек из американских «чащоб» может изъясняться на пристойном английском языке. Стиль Ирвинга, сочетающий в себе юмор, фольклор и романтические элементы, задал тон всей американской литературе XIX века.

Родившись в Нью-Йорке, Вашингтон Ирвинг начал свою писательскую карьеру в самом начале XIX века. Уже его первая книга – «Истории из Нью-Йорка» (1807) – принесла ему европейскую известность. Его романтические истории о жизни в Новой Англии и Нью-Йорке были популярны в Великобритании и других странах Европы, поскольку писателю удалось передать в них особый колорит американской жизни. Однако мировая слава пришла к нему позже, вместе с такими его романтическими произведениями, как «Книга эскизов Джеффри Крайона из Гента» (также известна под названием «Книга набросков», 1819), «Легенда о сонной лощине» (1819) и «Рип Ван Винкль» (1819).

Вашингтон Ирвинг умер в 1859 году, но его литературное наследие продолжает вдохновлять современных читателей и писателей. К юбилею писателя в разных странах организовано множество памятных мероприятий. Расскажем про самые яркие из них.

Научные конференции:

С 23 по 25 мая 2023 года в Бостоне (Массачусетс, США) состоится научная конференция Американской литературной ассоциации. Организатором мероприятия выступило Общество Вашингтона Ирвинга (*The Washington Irving Society*). Участники обсудят различные аспекты поэтики и проблематики

Вашингтона Ирвинга, а также вопросы рецепции его творчества. Особое внимание будет уделено историческому контексту и запискам современников. Организаторы конференции отмечают, что приветствуют критические подходы к оценке личности и творчества американского писателя. Мероприятие будет проходить в очно-заочном формате.

Выставки и онлайн-экскурсии:

Орловская областная научная универсальная публичная библиотека им. И. А. Бунина (г. Орёл) анонсировала проведение с 3 по 16 апреля 2023 года выставки «Washington Irving». В экспозиции будет представлена научная и научно-популярная литература, посвященная жизни и творчеству американского писателя.

Иные события:

13 марта 2023 года в Москве состоялась познавательная лекция «Вашингтон Ирвинг – отец жанра американской новеллы», организованная Центром американской культуры при Библиотеке иностранной литературы им. М. И. Рудомино. В качестве приглашённого лектора выступила Анна Дворецкая, старший преподаватель английского языка в Финансовом университете при Правительстве РФ. Участники мероприятия обсудили американскую литературу в историческом контексте, уникальность её общих поэтологических особенностей, во многом сформированных произведениями Вашингтона Ирвинга, а также ранний период американского литературного процесса и влияние на него произведений Ирвинга.

В марте 2023 года в Калининграде прошёл конкурс работ среди учеников 7–11 классов под названием «Мастерская художественного перевода». Для участников конкурса и всех желающих были проведены мастер-классы по художественному переводу с английского и немецкого языков, а также литературная беседа о Вашингтоне Ирвинге и некоторых других американских и британских писателях.

Материал подготовила М. Ю. Ковалева

200 лет со дня рождения Александра Николаевича Островского

Александр Николаевич Островский – русский драматург-классик, основоположник реалистической традиции в русской драматургии XIX века, общественный деятель, театральные сценарист. Ещё в юности он начал писать пьесы, подлинный же успех ему принесла комедия «Банкрот» (позже получившая название «Свои люди – сочтёмся») в 1850 году.

Наиболее известные произведения Островского – «Гроза», «Бесприданница», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты». Они, как и многие другие его комедии и драмы, составляют основу репертуара современного российского театра, поскольку их проблематика и поэтика апеллируют к сегодняшнему зрителю так же, как к зрителю второй половины XIX века. В 2022 и 2023 годах в честь 200-летия писателя в России организовано множество памятных мероприятий.

Научные конференции:

27 октября 2022 года в Костроме состоялась всероссийская научная конференция к 200-летию драматурга – «Александр Николаевич Островский в новом тысячелетии». Организаторами конференции выступили культурный центр «Возрождение», Костромской государственной историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Костромское отделение Союза театральных деятелей РФ, администрация города. Перед началом научного форума участники возложили цветы к памятнику драматурга. Пленарное заседание проходило в здании Дворянского собрания Костромского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. С докладами, посвящёнными жизни и творчеству Островского, выступили научные сотрудники костромских и ярославских вузов и музеев. Программой конференции были предусмотрены заседания секций, а также круглые столы с участием специалистов из разных регионов России. Конференция проходила в очно-заочном формате.

С 28 по 29 апреля 2023 года в г. Костроме запланирована всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Духовно-нравственные основы русской словесности», также посвящённая 200-летию А. Н. Островского, которая будет проходить в очно-заочном и дистанционном форматах. Участники обсудят отражение духовно-нравственных основ русской жизни в произведениях А. Н. Островского, а также способы языковой репрезентации духовно-нравственного содержания русской литературы, национально-культурное и индивидуально-авторское своеобразие художественного мира произведений русских писателей, формы творческого сотрудничества духовных и светских учебных заведений. Всего планируется проведение 10 разнообразных секций, связанных не только с творчеством драматурга, но и с духовно-нравственной проблематикой русской и мировой литературы. Организатором конференции является кафедра отечественной филологии Института гуманитарных наук и социальных технологий Костромского государственного университета.

Выставки и онлайн-экскурсии:

Открытие выставки «Русский мир Островского» состоялось в Главном здании Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге 29 марта 2023 года. Экспозиция приурочена к 200-летию со дня рождения великого драматурга и будет работать в рамках фестиваля «Наш Островский». Её основная задача – рассказать о многогранности таланта А. Н. Островского. Среди экспонатов – прижизненные издания сочинений драматурга из фондов Российской национальной библиотеки. Посетители выставки могут увидеть множество редких экспонатов, например: первые листы драмы «Гроза» (1860) с дарственной надписью Ивану Тургеневу, «Подробный список пьесам А. Н. Островского, играным на Петербургской и Московской сценах с 1853 по 1872 г.» (1873), первые листы интермедии Мигеля де Сервантеса «Судья по бракоразводным делам» в переводе Островского, автограф-запись монолога Липочки из комедии «Свои люди – сочтёмся» (1856) и публикация этого произведения в журнале

«Москвитянин», а также двухтомное издание «Сочинения Островского» (1859), которое получило блестящие оценки критиков. Выставка продлится до 24 апреля.

В честь юбилея писателя в Библиотеке-филиале № 4 им. Е. И. Полянского г. Курска с 21 января по 10 февраля 2023 года проходила выставка «Мастер русской драмы». Экспозиция познакомила читателей с жизненным и творческим путем Островского. Среди экспонатов выставки – книги «Мастер русской драмы» А. Л. Штейна, «Искусство драматургии А. Н. Островского» А. И. Ревякина, а также статьи из журнала «Литература в школе» и другие материалы.

В музее-заповеднике «Щелыково» в Костромской области открыта выставка «Предметный мир пьес Александра Островского», где собраны вещи, принадлежавшие самому драматургу или его современникам. Экспозиция, открывшаяся 7 февраля, представлена более сотней экспонатов, среди которых картины, монеты, мебель и предметы прикладного искусства, костюмы, ткани, кухонная утварь, кружева и многое другое. По информации руководства музея, несколько экспонатов принадлежали известным актрисам Вере Пашенной и Александре Яблочкиной, заслужившим признание благодаря исполнению ролей в пьесах Островского.

Иные события:

К юбилею драматурга Российская государственная библиотека для молодежи (г. Москва) предлагает молодым художникам создать арт-объекты (комиксы, зины и книги художника), вдохновляясь эпизодами из жизни А. Н. Островского, сюжетами его произведений. Участники конкурса могут воплотить свои фантазии в различных модных форматах, где главным героем предстанет Александр Островский и персонажи его книг. Участвовать может любой желающий в возрасте от 12 лет. По итогам проекта организатор – Центр рисованных историй РГБМ – планирует сформировать выставку «Острова Островского» с её экспонированием в регионах России и издать альбом.

Материал подготовила М. Ю. Ковалева

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Александрова Мария Александровна, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: maleksandrova@lunn.ru.

Ваенская Елена Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы Северного (Арктического) федерального университета им. М. В. Ломоносова. E-mail: e.vaenskaya@narfu.ru.

Ковалева Марина Юрьевна, магистр филологии, лаборант-исследователь Международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: kovalevamarina.yu@yandex.ru.

Королева Светлана Борисовна, доктор филологических наук, доцент, начальник Международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: svetlakor0808@gmail.com.

Коробейникова Алина Александровна, студент Высшей школы лингвистики, педагогики и психологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: korobejnikovaa00@yandex.ru.

Кузьмина Маргарита Игоревна, кандидат филологических наук, доцент кафедры преподавания русского языка как родного и иностранного Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: kuzmina-margarita.2015@yandex.ru.

Мелик-Саргсян Арусяк Арташесовна, студент Высшей школы лингвистики, педагогики и психологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: arusya.meliksa@bk.ru.

Павлов Сергей Геннадьевич, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и культуры речи Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина, доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, доцент кафедры истории, филологии и церковно-практических дисциплин Нижегородской духовной семинарии. E-mail: sergeypavlov70@mail.ru.

Савельева Полина Александровна, студент Высшей школы лингвистики, педагогики и психологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: paulinesavelevaa@gmail.com.

Садовников Аркадий Германович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры международной журналистики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: agsad@yandex.ru.

Садовникова Елена Евгеньевна, учитель начальных классов высшей категории, средней школы № 187 г. Нижнего Новгорода. E-mail: agsad@yandex.ru.

Смирнова Татьяна Петровна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики немецкого языка Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: tp_smirnova@mail.ru.

Сухомлин Станислав Николаевич, кандидат богословия, преподаватель кафедры библеистики, богословия и философии Нижегородской духовной семинарии. E-mail: anastasijsu@mail.ru.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

Эпистола

Филологический журнал

2023. Том 3. Выпуск 5

Редакторы:

Н. С. Чистякова

В. М. Цымбалова

Компьютерная верстка:

Л. В. Медведева

Дата выхода в свет 30.03.2023. Формат 60×90 1/16

Печ. л. 7,31. Тираж 100 экз.

Цена договорная. Заказ 10578

Адрес издателя, редакции и типографии:

603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а.

Отпечатано в издательском центре НГЛУ