

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2025
Том 5. Выпуск 10

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 (Нижний Новгород) –
главный редактор
М. А. Александрова (Нижний Новгород) –
зам. главного редактора
Д. В. Максимущкина (Нижний Новгород) –
отв. секретарь
С. Н. Аверкина (Нижний Новгород)
Л. Ю. Большухин (Нижний Новгород)
Г. Л. Гуменная (Нижний Новгород)
С. Г. Павлов (Нижний Новгород)
Ю. М. Матвеева (Екатеринбург)
О. М. Валова (Киров)
И. А. Матвеев (Томск)
Т. А. Полуэктова (Красноярск)
Т. Г. Теличко (Донецк)
К. Ю. Кашлявик (Москва)
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. Alexandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson
Diana V. Maksimushkina (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor
Svetlana N. Averkina (Nizhny Novgorod)
Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)
Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)
Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)
Yuliya V. Matveeva (Ekaterinburg)
Olga M. Valova (Kirov)
Irina A. Matveenko (Tomsk)
Tatiana A. Poluektova (Krasnoyarsk)
Tatiana G. Telichko (Donetsk)
Kira Yu. Kaschliavik (Moscow)
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. Минаева, д. 31а.

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика русской литературы. *Вокруг Пушкина*

Елепова М. Ю. Два пушкинских перевода из Андре Шенье: литературные реминисценции и автобиографический подтекст	7
Павельева Ю. Е. Пушкинские образы в лирике Дм. Кленовского	17
Чэнь Сянмин Пушкин как культурный символ в романе «Кысь» Т. Н. Толстой	35
Батулина А. В. Русская сетевая микропоэзия о Пушкине	41

Классическая литература в современной культуре. *«Игровой» Пушкин*

Прокофьева В. Ю. Пушкин – персонаж в российской анимации	59
Тихонова О. В. Неканонический Пушкин: комикс-версия	70
Ступина Е. С. Риторические коды иронической направленности в литературных анекдотах о Пушкине	78

Художественный перевод. *Пушкинское в мировой литературе*

Разумных Е. В., Максимова Г. А. Переводческие стратегии и приемы в немецкоязычной версии «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях»	89
Бескова Ю. В. Итальянские переводы стихотворения А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...»: анализ переводческих стратегий	103
Ду Шун Проблемы перевода поэзии Пушкина в Китае (на примере стихотворения «Роза»)	109

Сообщения

Борина Е. А. Мотив преображения в пасхальных рассказах А. П. Чехова «На страстной неделе», «Святою ночью», «Студент»	119
Сведения об авторах	127



Поэтика русской литературы.
Вокруг Пушкина



УДК 821.161.1: 81.25

ДВА ПУШКИНСКИХ ПЕРЕВОДА ИЗ АНДРЕ ШЕНЬЕ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ

М. Ю. ЕлеповаСеверный (Арктический) федеральный
университет им. М. В. Ломоносова
m.elepova@yandex.ru

Статья посвящена двум вольным переводам А. С. Пушкина лирических произведений французского поэта XVIII в. Андре Шенье: буколики *Près des bords ou Venise est reine de la mer...* и элегии *Partons, la voile est prête....* В стихотворении «Близ мест, где царствует Венеция златая...» – переводе буколики Шенье – Пушкин вводит образ Готфрида Бульонского, усиливая эпико-героическое начало. Поэт опускает пасторальные мотивы оригинала, подчеркивая значимость образа певца-поэта, погруженного в стихию поэзии. В свободном переложении элегии Шенье «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...» нашли отражение личные переживания поэта, связанные, как и у Шенье, с трагедией неразделенной любви. Лирический герой Шенье погружается в мир мечты о древней Византии. В стихотворении Пушкина звучат названия реально существующих стран; сам автор, теряя надежду обрести личное счастье, готов был отправиться в Италию, Францию, в далекий Китай; герой его элегии мечтает о странствии в чужие края. В элегии Шенье захваченный страстью герой подавлен страданием. В стихотворении Пушкина герой обретает равновесие души, разделяя свою скорбь в беседе с друзьями. В своих вольных переводах Пушкин избегает устаревшей пасторальности, укрупняя образ поэта-певца, изящество художественной формы претворяет внутренний разлад героя в гармонический строй.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, А. Шенье, буколика, Торквато Тассо, элегия, вольный перевод, автобиографизм.

Two Pushkin Translations from Andre Chenier: Literary Reminiscences and Autobiographical Subtext

Marina Y. ElepovaNorthern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov
m.elepova@yandex.ru

The article is devoted to two free translations by A.S. Pushkin of the late 1820s of the lyrical works of the 18th-century French poet André Chénier: the bucolic poem *Près des bords ou Venise est reine de la mer...* and the elegy *Partons, la voile est prête....* In the poem *Near the Places Where the Golden Venice Reigns...* a translation of Chénier's bucolic poem, Pushkin introduces the charac-

ter of Godfrey of Bouillon, emphasizing the epic and heroic elements. The poet omits the pastoral motifs of the original source, emphasizing the significance of the image of the singer-poet immersed in the element of poetry. The translation of Chénier's elegy *Let's go, I'm ready; wherever you are, my friends...* reflects the poet's personal experiences, which, like Chénier's, were related to the tragedy of unrequited love. The lyrical hero of Chenier is immersed in a dream world of ancient Byzantium. Pushkin's poem contains the names of real countries, and the author himself, having no hope of finding personal happiness, was ready to travel to Italy, France, and distant China to escape his love longing. Thus, the hero of his elegy dreams of traveling to foreign lands. In Chenier's elegy, the passion-ridden hero is overwhelmed by suffering. In Pushkin's poem, the hero finds a harmonious balance of the soul by sharing his sorrow with his friends in a question-based conversation. Pushkin avoids outdated pastoralism by enlarging the image of the poet-singer, and the elegance of the poet's artistic form transforms the hero's inner discord into a system.

Keywords: A. S. Pushkin, A. Chenier, bucolic, Torquato Tasso, elegy, free translation, autobiography.

В 1820-е гг. на поэтическом горизонте Пушкина засияло имя французского поэта Андре Шенье. Андре Мари де Шенье (André Marie de Chénier, 1762–1794) – тонкий поэт-элегик, публицист, политический деятель времен Великой французской революции, человек трагической судьбы.

Е. П. Гречаная отмечает значительную роль Пушкина как переводчика произведений Шенье среди поэтов его круга: «Среди современников Пушкина по количеству переводов из Шенье лидируют Авр. Норов (выявлено 10, считая короткие наброски) и И. Козлов (7). У Пушкина их 5, но если судить по общей массе переводов, подражаний и заимствований, то, быть может, именно Пушкину должна быть отдана пальма первенства» [1, с. 453]. Если суммировать переводы, подражания и стихотворения, в которые вошли некоторые мотивы лирики Шенье, то таких произведений Пушкина оказывается 9, к ним следует добавить еще и историческую элегию «Андрей Шенье» (1825), посвященную памяти французского поэта. Стихотворения «Муза» (1821), «Нереида» (1824) – подражания; «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...» (1823) – перевод начальных строк идиллии «Слепец» (*L'Aveugle*); «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...» (1824) – перевод элегии V; «О боги мирные полей, дубров и гор...» (1824) – перевод нескольких строф элегии X; «Покров, упитанный язвительною кровью...» (первый вариант – 1825, окончательный – 1835) – перевод фрагмента идиллии *Oeta, mont annobli par cette nuit ardente...*; «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (1827) – перевод стихотворения Шенье *Près des bords où Venise est reine de la mer...*; «Каков я прежде был, таков и ныне я...» (1828) в автографе имеет подзаголовок «Отрывок из Андрея Шенье»,

но стихотворение самостоятельное, в нем есть лишь некоторые мотивы элегий Шенье; стихотворение «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...» (1829) – перевод элегии *Partons, la voile est prête....*

Из вышеперечисленных рассмотрим два пушкинских перевода конца 1820-х гг. Стихотворение Шенье LIII буколика *Près des bords ou Venise est reine de la mer...* было впервые опубликовано в 1826 г. Источником для Шенье стал сонет итальянского поэта Дж. Б. Ф. Цаппи (1664–1719), вошедший в состав сборника «Стихотворений» Цаппи, изданного в Венеции в 1752 г. Пушкинский перевод датируется 1827 г. Стихотворение «Близ мест, где царствует Венеция златая...» точно воспроизводит лирический сюжет и общий пафос основной части избранного отрывка стихотворения Шенье, в отличие от его финала. По водам у берегов Венеции при свете Веспера плывет одинокий гондольер. Он воспекает прославленных героев поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Он поет для себя, для своей души, не ищет славы и услаждает пением свой путь по водным безднам. Так и поэт в море житейских бурь, преследующих его одинокий парус, поет, не ожидая отклика, и тайно предается стихии поэзии. Таковы звенья лирического сюжета стихотворений Шенье и Пушкина.

Есть значимый штрих, намеренно включенный Пушкиным в его произведение. Он связан с выбором воспеваемых гондольером персонажей поэмы Тассо. У Шенье это славный рыцарь-крестоносец Ринальдо, совершивший немало подвигов, рыцарь Танкред и прекрасная Эрминия. В «Освобожденном Иерусалиме» изображается любовный треугольник: Танкред полюбил сарацинскую деву-воительницу Клоринду, а Эрминия, дочь антиохийского царя, с которым сражаются крестоносцы, страстно увлечена Танкредом. Пушкин, не акцентируя внимание на сюжетной линии Танкреда и Эрминии, вводит имя главного героя поэмы Тассо – Готфрида Бульонского, стоявшего во главе войска крестоносцев. Готфрид предстает у Тассо идеалом рыцаря – олицетворением благородства, доблести, мудрости, человеком, исполненным глубокой христианской веры. Изображенный в стихотворении итальянец-гондольер, конечно, должен преклоняться перед возвышенным образом Готфрида Бульонского. Как и в стихотворении Шенье, на один из любовных сюжетов поэмы Тассо указывает имя Эрминии, на славных воителей Первого крестового похода – имя Ринальдо.

Примечательно, что и в пушкинском переводе, точнее, вариации на тему Шенье «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...», образ современной Италии также включает фигуру гондольера, правда, уже забывшего поэму Тассо: *Где Тасса не поет уже ночной гребец* [13]. Имя Тассо, тема распевания его октав

в благословенной Италии стало общим местом русской романтической лирики первой трети XIX в.; ср. пушкинское «Кто знает край...» (1828):

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись;
Где пел Торквато величавый;
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы... [10]

В незаконченном стихотворении Пушкина «Когда порой воспомина-
нье...» (1830) вновь появляется как устойчивый эквивалент Италии, как
культурно-исторический код упоминание о Торквато и его поэме, написанной
октавой:

Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Далече звонкою скалой
Повторены пловца октавы [9].

Подобный мотив звучит, например, и в известном стихотворении
И. И. Козлова «Венецианская ночь»:

Упоенья аромата
И цветов и свежих трав,
И вдали напев Торквата
Гармонических октав... [3]

Как отмечает Е. М. Таборисская, «Торкватовы октавы в семантике образа
Италии – знак хранимого в веках поэтического слова, вышедшего за пределы
авторской принадлежности, но передающего все новым поколениям имя своего
творца» [5, с. 42].

Изучение биографии и творчества Тассо входило в классическое образование XVIII в. В. В. Кирюшкина отмечает: «Тассо был частью классицистского мира, лежащего в основе образования любого европейского аристократа» [2, с. 50]. Интересно, что поэма «Освобожденный Иерусалим» Тассо – предмет поклонения классика Шенье – получает в конце XVIII – начале XIX в. новое сентименталистское и романтическое преломление. Его судьба и творчество привлекают Шелли, Гете, Байрона и др. Мода на Тассо пришла в это время и в Россию. Многие русские писатели создают его образ в своих произведениях, и на произведения о Тассо есть большой читательский спрос. Так, вышедшая в 1833 г. драматическая фантазия Нестора Кукольника «Торквато Тассо» имела ошеломляющий успех у читающей публики. Ранее К. Н. Батюшков пишет элегию «Умиравший Тасс», делает переводы из Тассо, собирается переводить «Освобожденный Иерусалим». К русской тассиане причастны многие русские поэты и писатели.

Сложились разные вариации тассовского мифа: Тассо – рыцарь, страдающий от неразделенной любви и поклоняющийся прекрасной даме; Тассо – романтический герой, находящийся в конфликте с обществом, гонимый им; Тассо – романтический поэт-безумец и т. п. Однако эта мифологизация не захватила Пушкина. В. В. Кирюшкина справедливо указывает: «Пушкина, не принявшего сентиментального и романтического культа Тассо, глубоко затронул в этом образе миф о гондольерах, распеваящих строки из “Освобожденного Иерасулима”. О “торкватовых октавах” Пушкин пишет как о высшей форме поэзии, где соединяется искусство и природа. Абсолютное выражение этого единства представлено в пушкинском стихотворении от 1828 г. “Кто знает край, где небо блещет...”, где звуки “торкватовых октав” повторяются уже не гондольерами, но самими волнами Адриатики. Не только для Пушкина, но и для всякого русского литератора Тассо – это сама Италия, ее символ, в основе которого уникальный сплав итальянской природы и итальянского искусства» [2, с. 50].

Именно такое понимание значения поэмы Тассо, которого Пушкин настойчиво называет «величавым», и отличает его от Шенье. Пушкинский эпитет «величавый» выявляет главное в творчестве итальянского поэта – эпико-героическое начало, отражающее дух всего народа Италии, поэтому его классические октавы и распевают простые гондольеры. В известной мере Тассо для Пушкина – выразитель национального духа своего народа. Мысль для русского поэта чрезвычайно значимая во второй половине 1820-х гг., когда Пушкин размышляет и о своем творчестве как выражении русской национальной стихии.

Впрочем, свою позицию поэт сформулировал еще в 1818 г. в стихотворении «К Плюсковой»: «И неподкупный голос мой // Был эхо русского народа» [8].

Буколика Шенье близка Пушкину в понимании предназначения певца-поэта, творящего не из прагматических целей, не ради славы, не в угождение кому-либо, а ради наслаждения самим творчеством, поющего свободно; сравним: *Il aime les chansons, il chante. Sans désir / Sans gloire, sans projets, sans craindre l'avenir* [17, р. 89] (Он любит песни, любит петь, он поет без страсти, без дум, без страха перед будущим); он тихой музы полн [6]. Поэт и у Шенье и у Пушкина уподобляет себя поющему гондольеру. Буколический поэт Шенье, как и гондольер, *sans écho je me plais à chanter* [17, р. 89] (любит петь без эха, без отклика), пушкинский поэт исповедуется: *Как он, без отзыва утешно я пою* [6]. В чем же утеха? В сокровенном наслаждении творчеством: *И тайные стихи обдумывать люблю* [6]. Мотив пения без отзыва звучит и в стихотворении Пушкина «Эхо» (1831): «Тебе ж нет отзыва... Таков // И ты, поэт» [15]. Эта тема получает развитие в программном стихотворении последнего года жизни Пушкина «Не дорого ценю я громкие права... (Из Пиндемонти)»: «Никому // Отчета не давать, себе лишь самому служить и угождать» [7], что созвучно строкам из пушкинского стихотворения «Поэту» (1830): «Ты сам свой высший суд» [14].

Вместе с тем в финале пушкинского стихотворения есть ноты, отличающие его от соответствующих строк Шенье. По наблюдениям Е. М. Таборисской, пушкинский финал отличается большим драматизмом: «Картина, созданная французским поэтом, более благостна, более элегична, чем яркий романтический образ Пушкина: одинокий парус, вынужденный противостоять тройному натиску бури, мглы и грозной морской пучины» [5, с. 46]. Однако исследователь, на наш взгляд, несколько преувеличивает контрастность финалов, усматривая особый трагизм в последних строках Пушкина по сравнению с Шенье. Возможно, напряжение несколько сильнее, чем у Шенье, но всё умиряется в общем гармоническом тоне. Финальным аккордом стихотворения становится мотив сокровенного наслаждения героя пением – поэзией, что возвышает его над штормами житейского моря. Е. М. Таборисская полагает, что Пушкин перевел только 12 стихов Шенье для усиления драматизма, поскольку далее у Шенье идут пасторальные мотивы, появляются буколические герои Алексис и Дафна. По нашему мнению, Пушкин ограничился переводом 12 строк по иной причине: в силу ёмкости, лаконизма и сжатости бездонного по смыслу пушкинского стиха он в переводе фрагмента выразил все важные для него мысли. Кроме того, во второй половине 1820-х гг. Пушкин не склонен был возвращаться

к буколике, актуальной для минувшей эпохи. Пасторальные мотивы не соответствовали и пушкинскому пониманию автора поэмы «Освобожденный Иерусалим» как выразителя героического народного духа.

В 1829 г. Пушкин создает поэтическую вариацию на тему любовной элегии Шенье *Partons, la voile est prête...*, впервые опубликованной в 1819 г. Лирический герой Шенье, страдающий от неразделенной любви, готов, ища забвения, отправиться в далекие странствия, но любовный огонь продолжает сжигать его душу. Герой стихотворения Пушкина «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...» с помощью риторических по сути вопросов выражает уверенность, что скитания не смогут умалить его страсть.

Оба стихотворения автобиографичны, но именно в этом отношении несходны. Герой Шенье, родившегося в Константинополе, воспитанного матерью в любви к Греции, изучавшего культуру Востока, мечтавшего о путешествиях по Востоку, называвшего себя «византийским французом», мечтает плыть в древнюю страну, уже не существовавшую на карте. Такая цель путешествия подчеркивает его условность: речь идет, скорее, не о реальной поездке по морю, а о духовном странствии в пространстве древнегреческой культуры, об уходе в свой внутренний мир в борьбе со страстью.

У Пушкина упоминания о Китае, Франции и Италии – отнюдь не литературная условность. Стихотворение создавалось в то время, когда поэт находился в неопределенном положении относительно его возможной женитьбы. В 1828 г. он увидел 16-летнюю Натали Гончарову на балу: «Когда я увидел её в первый раз, красоту её едва начали замечать в свете. Я полюбил её. Голова у меня закружилась...» [12, с. 278]. 1 мая 1829 г. он просит руки Н. Н. Гончаровой, но получает уклончивый ответ ее матери (она откладывает решение, ссылаясь на юный возраст дочери). Пушкин не воспринимает ответ Н. И. Гончаровой как решительный отказ и остается при своих надеждах, однако будущее туманно. В смятенных чувствах он уезжает на Кавказ. По возвращении посещает Гончаровых, но встречает холодный прием, надежды тают. Он вновь порывается искать спасения в бегстве. 7 января 1830 г. Пушкин обращается с прошением к А. Х. Бенкендорфу: «...покамест я ещё не женат и не зачислен в службу, я бы хотел совершить путешествие во Францию или Италию» [11, с. 266]. В отчаянии он готов ехать буквально на край света, о чем пишет Бенкендорфу: «Если же на это <европейское путешествие> не будет согласия, я просил бы соизволения посетить Китай с миссией, которая собирается туда отправиться» [11, с. 266]. В «Летописи жизни и творчества Александра Пушкина» читаем: «В записной книжке Н. В. Пютяты отмечено, что Пушкин “собирался

с бароном Шиллингом в Сибирь на границу Китая». Речь идет об экспедиции Шиллинга и Бичурина в Восточную Сибирь и Китай, куда очень хотел поехать Пушкин» [4, с. 125]. На прошение Пушкина о присоединении к посольской миссии Бенкендорф отвечает от имени Николая I: «Это слишком расстроит Ваши денежные дела, а кроме того слишком отвлечет Вас от Ваших занятий», кроме того, все входящие в посольство «лица уже назначены и не могут быть заменены другими без уведомления о том Пекинского двора» [4, с. 140].

Итак, мечта о путешествиях в Китай, Францию, Италию связана с вполне реальными планами Пушкина. Лирический герой его стихотворения устремлен в будущее, в то время как герой элегии Шенье обращен в почти мифическое прошлое. У Шенье странствие предстает как мысленное, как уход в свой придуманный мир, тогда как стремление пушкинского героя может быть облечено в реальные формы.

Образ морских просторов в произведении Шенье условен, расстояние предстает как метафора разлуки с возлюбленной. При этом важна идея невозможности забвения, мотив живого огня любви, томящего в разлуке. Эта идея довлеющей над непослушным сердцем страсти привлекла Пушкина. Объединяет поэтов и романтическое восприятие мест их предполагаемых путешествий. В сказочном ореоле предстаёт Византия. Париж Пушкин называет *кипящим*, подчеркивая его статус центра европейской культуры. Италия изображается перифрастически: звучит имя Торквато Тассо. Символом Италии предстают в пушкинском стихотворении и руины древнеримских городов Геркуланума и Помпеи (*Где древних городов под пеплом дремлют мощи* [13]), а также кипарис – традиционный образ русской романтической лирики первой трети XIX в., наряду с тисом, лавром, лимоном, миртом, померанцем, маркирующий экзотическую природу Италии.

Шенье ограничивается упоминанием Византии в первом стихе, все последующие строки посвящены изображению напряженной внутренней борьбы героя с любовной страстью: образ возлюбленной, воспоминания о тех местах, где лирический герой ее видел, вседневно преследуют его. Бесплодная борьба завершается признанием своего полного поражения: душа героя пожираема огнем страсти (*Au feu qui me consume un funeste aliment*) [16].

Стихотворение Пушкина завершается не горестно-утвердительной интонацией Шенье, чей лирический герой беседует с некой абстрактной свободой (*Ma chère liberté, mon unique héritage, // Résor qu'on méconnaît tant qu'on en a l'usage, // I doux à perdre, hélas ! et sitôt regretté, // M'attends-tu sur ces bords,*

ma chère liberté? [16]), а рядом изящно-печальных вопросов, подразумевающих утвердительные ответы:

...Поедем... но, друзья,
Скажите: в странствиях умрет ли страсть моя?
Забуду ль гордую, мучительную деву,
Или к её ногам, её младому гневу,
Как дань привычную, любовь я принесу? [13]

Пушкин избегает тяжелого напряжения Шенье при изображении любовного чувства, не умаляя при этом его силу. Произведение Пушкина построено как диалог с друзьями. И это также имеет связь с биографической реальностью. Именно друзья, видя тяжелое душевное состояние поэта, советовали ему отправиться в далекое путешествие.

Вопросная композиция финала, повторяя обращение к друзьям в начале стихотворения, позволяет говорить о незримом сочувствии, которое облегчает страдания героя. Собираясь в совместное путешествие, изливая друзьям душу, пушкинский лирический герой как бы разделяет свое горе не только с читателем, но и с преданными товарищами. Ровное горение его страсти неизменно, но страдание героя лишено нот отчаяния, он называет свою любовь *данью привычной*, он как будто сжился со своим глубоким чувством и предстает как гармоничный, искренний, светлый человек, способный искать утешение в дружбе.

Свободная вариация Пушкина на тему элегии Шенье глубоко отражает личность русского поэта, не терпящего разлада с самим собой и самые страдания претворяющего в гармонической строй. Русский поэт оригинально соединяет две темы русской романтической лирики – любви и дружбы, придавая стихотворению задушевный тон исповеди героя близким людям. Финальные вопросы не оставляют ощущения безысходности, у Пушкина исчезает мотив пожирающего душу огня страсти, вместо него звучит мягкая интонация печальной беседы с товарищами, открывающая силу и верность героя своему чувству.

Блистательные пушкинские переводы и вольные переложения буколик, идиллий, элегий, ямбов Шенье открывают необъятные возможности Пушкина-переводчика, способного воссоздать содержание и стилистические особенности оригинала; в то же время очевидна творческая свобода интерпретатора: художественные произведения другого автора становятся импульсом для их пересоздания в контексте пушкинской этико-эстетической системы.

Список литературы

1. *Гречаная Е. П.* Андре Шенье в России // Андре Шенье. Сочинения. 1819. М.: Наука, 1995. С. 448–471.
2. *Кирюшкина В. В.* Торквато Тассо: образ безумного поэта в интерпретации романтиков // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия История. Международные отношения. 2016. № 1. Т. 16. С. 49–54.
3. *Козлов И. И.* Стихотворения. М.: Советская Россия, 1978. С. 112.
4. *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: в 4 т. Т. 3. 1829–1832.* М.: Слово/Slovo, 1999. 622 с.
5. *Таборисская Е. М.* Италия в поэзии Пушкина // Русская литература. 2004. № 2. С. 30–50.
6. *Пушкин А. С.* Близ мест, где царствует Венеция златая... // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. III. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 22.
7. *Пушкин А. С.* Из Пиндемонти // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 372.
8. *Пушкин А. С.* К Плюсковой // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. I. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 333.
9. *Пушкин А. С.* Когда порой воспоминанье... // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 215.
10. *Пушкин А. С.* Кто знает край... // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 54.
11. *Пушкин А. С.* Письмо к А. Х. Бенкендорфу от 7 января 1830 года // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., Л.: АН СССР, 1951. С. 265–266.
12. *Пушкин А. С.* Письмо к Н. И. Гончаровой от 5 апреля 1830 г. // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., Л.: АН СССР, 1951. С. 278–280.
13. *Пушкин А. С.* Поедем, я готов... // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 132.
14. *Пушкин А. С.* Поэту // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 175.
15. *Пушкин А. С.* Эхо // *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., Л.: АН СССР, 1950. С. 227.
16. *Chénier A.M. de.* Partons, la voile est prête... // *Poesies de Andre Chenier.* Paris, 1819. P. 190.
17. *Chénier A.M. de.* Prés des bords ou Venise est reine de la mer... // *Poesies de Andre Chenier.* Paris, 1819. P. 88–89.

УДК 821.161.1

ПУШКИНСКИЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИКЕ ДМ. КЛЕНОВСКОГО**Ю. Е. Павельева**

Дом русского зарубежья
имени Александра Солженицына
up1469@yandex.ru

Статья посвящена анализу лирики Д. И. Кленовского, одной из характерных черт которой является осмысление пушкинских образов и мотивов. Представители разных поколений русской эмиграции, добровольно или вынужденно покинувшие родину, подчеркивали важность литературного наследия А. С. Пушкина, формировавшего «культурный код» России. Дипиец Кленовский, эмигрант послевоенного периода, творчество Пушкина признавал безусловной ценностью. Кленовский включал Пушкина в ряд самых значимых для себя поэтов, объединенных одним локусом – Царским Селом. «Царскосельский текст» Кленовского обращен к творчеству авторов, оказавших серьезное воздействие на становление его творчества: Пушкину, Ин. Анненскому, Н. Гумилеву, А. Ахматовой. Но в творчестве Кленовского пушкинская образность не ограничивается пространственными координатами. Довольно часто лирика поэта XX в. содержит упоминания о различных произведениях Пушкина; в этом ряду особенно выделяется «Евгений Онегин». Пушкинские приметы широко представлены в стихах Кленовского: это и название произведений Пушкина, и упоминание его героев или отдельных знаковых строк, это и образ самого Пушкина. Рецепция пушкинских образов в творчестве Кленовского формирует ряд функциональных особенностей: сопровождая лирического героя Кленовского, эти образы являются своеобразным свидетельством сохранившейся связи лирики Кленовского с литературой «потерянной Отчизны».

Ключевые слова: А. С. Пушкин, русское зарубежье, Дм. Кленовский, пушкинские образы, Царское село, литературные традиции.

Images of Pushkin's Works in the Lyrics of Dmitry Klenovsky**Julia E. Pavelyeva**

Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad
up1469@yandex.ru

The article is devoted to the analysis of the lyrics of Dmitry Klenovsky. One of the characteristic features of his poetry is the comprehension of Pushkin's images and motives. Representatives of different generations of Russian emigration, who voluntarily or forcedly left their homeland, emphasized the importance of the literary heritage of A. S. Pushkin. Pushkin's work formed the "cultural code" of Russia. Klenovsky is an emigrant of the post-war period, the era of DP. He recognized Pushkin's work as an absolute value. Klenovsky names Pushkin among his closest

poets. These poets are united by such a locus as Tsarskoye Selo. Pushkin, Innokenty Annensky, Nikolai Gumilev, Anna Akhmatova are poets who had a serious influence on the development of Klenovsky's lyrics. Klenovsky mentions them in his literary texts dedicated to Tsarskoye Selo. But Pushkin's imagery in Klenovsky's work is not limited to spatial coordinates. Quite often the 20th century poet's lyrics contain references to various works by Pushkin; in this series, the novel in verse *Eugene Onegin* stands out in particular. Pushkin's signs are widely represented in Klenovsky's poems: these are the titles of Pushkin's works, and the mention of his heroes or individual iconic lines, and this is the image of Pushkin himself. The reception of Pushkin's images in Klenovsky's work forms a number of functional features: these images accompany Klenovsky's lyrical hero. This is a kind of evidence that Klenovsky's lyrics retained a connection with the literature of the abandoned Fatherland.

Keywords: Alexander Pushkin, Russian diaspora, Dmitry Klenovsky, Pushkin images, Tsarskoe Selo, literary traditions.

Имя А. С. Пушкина давно и прочно вошло в аксиологический фундамент русской литературы. Его творчество признается безусловной ценностью. Для русской эмиграции образ Пушкина имеет особое значение, что продемонстрировали пушкинские юбилеи различных лет. В 1924 г. в Эстонии был проведен День русского просвещения, приуроченный к 125-летию со дня рождения Пушкина. Основываясь на этом опыте, в 1925 г. было учреждено празднование Дня русской культуры, которое проходило «под знаком Пушкина» и было непосредственно связано с днем его рождения. Историограф русского зарубежья, церковный и общественный деятель П. Е. Ковалевский назвал этот День «единственным торжеством, объединяющим все рассеяние, всю Зарубежную Россию и олицетворяющим его культурное единство непреложным свидетельством единой России» [13, с. 118].

Вместе с традицией празднования дня рождения поэта формируется традиция «юбилея смерти». Так, трагическая дата 1937 г. – столетие гибели поэта – определила деятельность 119 комитетов в разных странах Европы, Китая, Южной Америки. В исследованиях по истории русской эмиграции отмечается, что пушкинский юбилей 1937 г. «явился в чем-то поводом для авторефлексии и самоопределения эмиграции после двадцати лет изгнания. При этом пушкинская тема, как и День русской культуры, стала самостоятельным направлением в музейно-архивном строительстве российского зарубежья» [16, с. 107].

Пушкинские юбилеи и в последующие годы имели огромное значение для культуры русского рассеяния, несмотря на серьезные изменения в жизни эмигрантов, произошедшие после Второй мировой войны: «Во второй половине XX в. информационная среда зарубежной России становится более разреженной,

но на протяжении периода 1950–1970-х гг. в целом сохраняются основные типологические черты и формы ее историко-культурной деятельности, сформировавшиеся в довоенный период в системе эмиграции “первой волны” <...> традиция празднования юбилеев и различных памятных дат в российском зарубежье была продолжена, и в 1950–1960-е гг. составляла неотъемлемую часть культурной жизни диаспоры. В частности, по всему русскому зарубежью отмечалось 150-летие со дня рождения А. С. Пушкина» [16, с. 112].

Обращение к образу Пушкина для многих русских эмигрантов было актуальным не только в годы его юбилеев. Среди тех, кто хранил благодарную память о «первом поэте-художнике России», был Д. И. Кленовский¹. Он принадлежал к поколению Ди-Пи, то есть к послевоенной эмиграции; тем, кто сознательно покинул родину, но не отрекся от ее культуры, а хранил с ней духовное родство.

Поэтический путь Кленовского начался еще в дореволюционной России, о чем он писал историку русского модернизма, поэту и публицисту В. Ф. Маркову: «Моя первая (детская еще) книга стихов вышла в 1917, вторая была принята (но не смогла быть издана) изд<ательст>вом “Петрополис” в 1923, а после этого я молчал 20 лет, но это отразилось на мне скорее благоприятно» [30, с. 592].

Поэтический авторитет Кленовского был весьма высоким. Об этом свидетельствуют его современники. Архиепископ Иоанн Шаховской, известный в литературном мире под псевдонимом Странник, в своем «Предисловии» к переписке с Кленовским отмечал: «Он не только стал, но и твердо признан одним из лучших поэтов Русского Зарубежья. Думаю, что он и один из лучших лириков России середины нашего века. Печать большой поэтической личности лежит на нем» [26, с. 8]. Авторитет Кленовского признавали не только его союзники по литературному цеху, но и те, кто придерживался противоположных взглядов на искусство. В одном из писем к В. Ф. Маркову Кленовский с удивлением сообщает о благожелательном отзыве Г. В. Адамовича: «Для меня лично отзыв обо мне в статье “Новые голоса” явился большой неожиданностью. Дело в том, что мои литературные друзья меня всегда против Адамовича предостерегали. – Если А<дамович> о Вас когда-нибудь напишет, – предупреждал меня один из них, – он Вас не пощадит, ибо самый характер Ваших стихов ему глубоко чужд и даже враждебен. Получилось, однако, совсем иначе. <...> Повторяю: столь благожелательного отзыва я от А<дамовича> не ожидал

¹ Настоящая фамилия – Крачковский – изменена в связи с появлением писателя-однофамильца и связанными с этим недоумениями в литературной среде.

и был им приятно удивлен» [30, с. 603]. В упомянутом отзыве Г. В. Адамович пишет и о том, что высокую оценку поэзии Кленовского дала знаменитая Н. А. Тэффи, «печальная королева смеха», которая и сама была не обделена поэтическим талантом. Кленовский подтверждает: «Насчет Тэффи А<дамович> вспоминает правильно. Она чрезвычайно любила мои стихи, и на этой почве и произошло наше знакомство. На своей, подаренной мне книге она написала: “Самому любимому поэту моих последних лет”» [30, с. 603].

В культурной среде русского зарубежья Кленовского называли «последним акмеистом»: так озаглавлена статья Л. Д. Ржевского, опубликованная в газете «Новое русское слово» 7 апреля 1974 г. [23]. Но и гораздо ранее (почти на четверть века), в предисловии к первому сборнику стихов Кленовского, изданному в эмиграции в 1950 г., Н. Н. Берберова охарактеризовала его поэтическую стезю: «Кто он? С кем предстоит нам встреча? Откуда пришел он, где выносил эти стихи? Ответ о Кленовском может быть дан в двух словах: он – последний царскосел. И этого короткого определения достаточно, чтобы читатель немедленно был втянут в стихию поэта. Последний царскосел – таким нам открывается его лицо» [3]. В том же 1950 г. в очерке «Поэзия и поэты» Г. В. Иванов писал: «Каждая строчка Кленовского – доказательство его “благородного происхождения”. Его генеалогическое древо то же, что у Гумилева, Анненского, Ахматовой и О. Мандельштама» [5, с. 179].

Определение «последний царскосел» оправдано биографией Кленовского, который «...учился в Царскосельской гимназии, этом детище Иннокентия Анненского, сам воздух которой, казалось, воспитывал поэтов» [15]. Поэт неоднократно подчеркивал свое «царскосельское» происхождение. Неслучайно сборник стихов Кленовского «След жизни» – первый изданный за границей после длительного молчания на родине – открывается стихотворением «Долг моего детства» (1949) с ясно читаемыми приметами «Города Муз»:

Двоился лебедь ангелом в пруду.
Цвела сирень. Цвела неповторимо!
И вековыми липами хранима
Играла муза девочкой в саду [8, с. 5].

Об образах, формирующих «царскосельский текст», рассуждают исследователи творчества И. Ф. Анненского, выделяя античные мифологемы, как, например, при анализе стихотворения «Ореанда»: «Царское село соотносится с античным мифологическим Парнасом (“Гора Муз”, “Город Муз”). Вершина

Парнаса часто увенчивалась одиноко растущим деревом – чаще дубом. Был такой дуб и на Парнасе Нового сада в Царском селе:

И что поделимся мы ветхою скамьею
Близ корня дерева, что поднялся змеею» [17, с. 211].

Важное место отводится образу лебедя: «Лебеди – неотъемлемый атрибут царскосельских парков, красота этих птиц гармонировала с красотой царско-сельского комплекса, что, видимо, и послужило оформлению мифа о них как местных духах-покровителях. В речи “Пушкин и Царское Село” он (Анненский – Ю. П.) говорит о влиянии красоты этого пространства на развитие поэтического дара Пушкина и заключает свою речь лицейским преданием о Пушкине как гении-хранителе Царского Села и Лицея» [17, с. 216].

В стихотворении Кленовского – в традициях акмеизма – можно увидеть отклики на творчество разных поэтов, формировавших «царскосельский текст». Так, Кленовский рисует образ Пушкина, как и А. А. Ахматова, не называя его прямо:

И Лицейст на бронзовой скамье,
Фуражку сняв, в расстегнутом мундире,
Ей улыбался, и казалось: в мире
Уютно, как в аксаковской семье [8, с. 5].

Самый известный царскосельский лицейст Кленовского соотносится с ахматовским «смуглым отроком» [2, с. 24], что было отмечено исследователями: «Ахматовский текст о смуглом отроке (*“Смуглый отрок бродил по аллеям, у озерных грустил берегов...”*) – своеобразное продолжение пушкинского. Усвоив от акмеизма принцип цитатности, Ахматова создает поэтический мир, в который органично входит Пушкин» [14, с. 121]. Принцип цитатности характерен и для Кленовского, стихи которого полны аллюзий и реминисценций, что нисколько не умаляет оригинальности и свежести его поэзии (неслучайно сравнение *уютно, как в аксаковской семье* Адамович отнес к одной из тех «находок» Кленовского, которые характеризовал «прелестными, обманчиво-простыми» [1]).

Уже в творчестве эмигрантов первой волны формируется мифологема «потерянной Отчизны», где образ пушкинской России представлялся абсолютным идеалом, «потерянным раем». Кленовский в стихотворении «Долг моего

детства» усиливает этот мотив потери, подчеркивая картину разрушения «рая». Лирический герой Кленовского – свидетель утраты прежнего, некогда наполненного счастьем мира:

Все это позади. Заветный дом
Чернеет грудой кирпича и сажу,
И Город Муз навек обезображен
Артиллерийским залпом и стыдом [8, с. 5].

Трагическая потеря произошла не потому, что случился побег или изгнание из рая, а потому, что рай уничтожен изнутри, что, по сути, и становится причиной новой волны эмиграции, в творческом сознании которой формируется двойственный и парадоксальный образ Отчизны. В двучастном стихотворении «Родине» (1952) Кленовский рисует этот парадокс: *Странно, в ненависти иной / Больше близости, чем в любви* [7, с. 9], – и при этом утверждает, что *...в моей скитальческой судьбе / Я служу тебе высоким словом, / На чужбине я служу – тебе* [7, с. 8].

Привязанность к родной земле настолько сильна и ценность ее настолько высока, что призыв отдать *долг свой запоздалый* представляется вполне закономерным и ожидаемым:

Была пора: в преддверьи нищеты
Тебя земля улыбкою встречала.
Верни же нынче долг свой запоздалый
И, хоть и трудно, улыбнись ей – ты [8, с. 5].

В сборнике «След жизни» представлено еще несколько «пушкинских» стихотворений, развивающих мотивы стихотворения, открывающего сборник. Стихотворение «Царскосельский сон» (1947) рисует картины и разрушенного мира, и трагических судеб прежних царскоселов: не названные поименно, но легко определяемые представлены гении поэзии, которые так дороги были Кленовскому:

В пустынных парках Царского Села
Бредет, стена, осеннее ненастье...
Мне страшно здесь! Здесь юность солгала,
Растаяв первым и последним счастьем;

Здесь призраки свиданья длят свои,
Здесь мертвецы выходят из могилы,
Здесь ночью гимназиста лицеист
Целует в окровавленный затылок;

И гимназистка, в узком ремешке
Пенал и книги на бегу роняя,
Спешит в изнеможеньи и тоске
И двух, вперед ушедших, догоняет.

И почему-то вдруг опять весна
И белой ночи вещее молчанье...
Но призраками бредит тишина,
О них тоскуют дремлющие зданья.

О если б кто проснулся наконец,
Упал бы стул, заплакали бы дети!
И горько кипарисовый ларец
Благоухает в строгом кабинете.

Лишь отрок, у окна встречая день
(Ему не нынче было бы родиться!),
Не спит, и царскосельская сирень
К нему слетает песней на страницу.

О, призраки! О, царскосельский сон,
Пронизанный и радостью и мукой!
Кто зрит его, того связует он
Безмолвной и торжественной порукой!

Не та же ли судьба повторена
В трагическом содружестве поэтов?
Не та же ль казнь? И нету в мире сна
Страшнее и прекраснее, чем этот! [8, с. 28]

Для определения противоречивого сознания эпохи Ди-Пи поэт находит яркий образ – *царскосельский сон*, / *Пронизанный и радостью и мукой*,

а в последней строфе возникает очень важное для Кленовского слово *казнь*, позже отраженное в его концептуальной статье «Казненные молчанием (О судьбе некоторых русских поэтов)» [10], опубликованной в номере 23 журнала «Грани» за 1954 г. (подробнее об этом см.: [19, с. 189 и далее]). Кленовский обращается к трагическим моментам истории русской поэзии. Он приводит скорбный список поэтов, отмеченных ранней кончиной, рассказывает об «обильной и ранней жатве», и начинает – с Пушкина. При этом «последний царскосел» отмечает, что «горький» список погибших российских поэтов «длиннее, чем в какой-либо иной стране. Или в какой-либо иной области искусства в России» [10, с. 105].

Соединение в стихотворении «Царскосельский сон» воспоминаний о трагических судьбах поэтов и об их творчестве, того страшного и прекрасного, что составляет его главную характеристику, отзывается в стихотворении «Болдинская Осень» (1945): написанное ранее «Царскосельского сна», в сборнике оно расположено гораздо позже ², что позволяет видеть в этом тексте поэтические переключки. В «Болдинской Осени» – в традициях «царскосельского текста», его лебединых образов (символах воскрешения-преображения) – обращение к истории пушкинского творчества выражает идею поэтического возрождения, которая так занимала Кленовского:

Я мертвым был. На тройке окаянной
Меня в село безвестное свезли,
И я лежал в могиле безымянной,
В чужом плену моей родной земли.

Я мертвым был. Года сменяли годы.
Я тщился встать и знал – я не могу.
И вдруг сейчас под легким небосводом
Очнулся я на голубом снегу.

Ужели спала с глаз моих завеса,
И я могу с сухого снега встать,
И выпал пистолет из рук Дантеса,
И бег мгновений обратился вспять?

² Вопрос о структурных особенностях поэтического сборника не рассматривается в рамках данной статьи.

И вот иду я узкою тропею,
 Лицо свежит неторопливый дождь,
 И Болдинская Осень надо мною
 Златит листву у придунайских рощ! [8, с. 41]

Лирическая картина творческого возрождения отразилась и в критическом, и в эпистолярном наследии Кленовского. В статье «Казненные молчанием...» он рассказывал о некоем поэте, творческая жизнь которого, казалось бы, была прекращена, поскольку «не хватало дыхания. Казалось: духовная атмосфера во всей стране выжжена, выхолощена до предела. Дышать для творчества, для стихов стало нечем. И поэт замолчал» [10, с. 111]. Но оказавшись в эмиграции, в беженском лагере, в самом неподходящем месте для творчества, он вдруг чувствует, что это дыхание возвратилось: «Приехал поэт в лагерь вечером и в первое же утро, еще на рассвете, вышел оглядеться. Кругом было тихо и просторно. Оснеженные холмы, медленно понижаясь, мягко спускались к далекому, едва угадываемому на горизонте Дунаю. Между сосульчатыми кромками льда звенел студеный ручей. Заячьи следы бежали во все концы по нетронутому снегу. Воздух был упоительно чист и словно какой-то голубой. Поэт жадно его вдыхал. И вдруг настойчиво зазвенели в душе слова. Он вынул карандаш, блокнот и записал <...> С этого дня, глотнув этого голубого, чистого воздуха творческой свободы, поэт начал снова писать. Впервые после двадцатилетнего молчания» [10, с. 112].

В письме к Маркову Кленовский уже не прячет свое имя за формулой «некий поэт», а описывает личный опыт многолетнего молчания и творческого возрождения: он пишет, что в его «подсоветской» жизни «ощущалось куда отчетливее и беспощаднее, чем сейчас здесь, отсутствие всякого “воздуха” для того рода творчества, какое, духовно, представлялось для себя единственно возможным. Ощущение это было почти адекватно физическому удушью. Именно в результате этого ощущения я замолчал почти на 30 лет, хотя в отроческие и юные годы писал много <...> Только географически покинув СССР, я избавился от этого ощущения творческого удушья, и притом избавился молниеносно: несмотря на то что я попал в самые неблагоприятные для литературной работы условия (лагерь, да какой!), я буквально с первых же дней взялся за стихи, хотя о самой возможности возобновления какой-либо литературной работы я к тому времени и думать позабыл, не чувствовал даже больше никакого к ней влечения! Возвращение к стихам явилось совершенно произвольным — они просто внезапно зазвучали в душе» [30, с. 602].

Осознание творческого возрождения соединяется в лирике Кленовского с отменой трагедии пушкинской дуэли с Дантесом и с утверждением Болдинской Осени (в стихотворении оба слова пишутся с заглавной буквы) как вполне определенного литературного символа. Возможно, поэтому и образ Пушкина, и пушкинские строки так часто появляются в стихотворениях Кленовского, как будто идет непрерываемый диалог с Пушкиным, и в памяти лирического героя пушкинская строка откликается чуть ли не на каждый его шаг, каждый вздох.

Со времен И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского в пушкинистике выделяют две традиции. Одна из них развивает образ «живого Пушкина» – наделенного талантами земного человека со всеми его недостатками и пороками; такой подход направлен на разрушение формального отношения к «солнцу русской поэзии», он существует ради развенчания того пресловутого «хрестоматийного глянца», против которого восставал В. В. Маяковский. Другой подход к Пушкину – как к пророку, путеводной звезде, непререкаемому авторитету. Характеризуя культуру русского зарубежья, Е. А. Осьминина, составитель восьмитомного собрания сочинений И. С. Шмелева и автор предисловий ко всем томам, отмечала сохранение двух тенденций: «Наиболее ярким выражением первой была книга Милюкова “Живой Пушкин”; большинство же, в том числе и Шмелев, шло за Достоевским с его темами: “пророческое” явление Пушкина; смирение как единственный путь к подлинной свободе; “всечеловечность” и “всемирность” Пушкина и русского человека вообще; Пушкин – русский национальный поэт; назначение русской души – “изречь окончательное слово великой общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону” и т. д.» [18, с. 14].

Период второй волны русской эмиграции развивает противостояние двух тенденций, о чем свидетельствует появление ярких публикаций, поддерживающих как «тургеньевскую», так и «достоевскую» линии. В 1975 г. были изданы «Прогулки с Пушкиным» [27], написанные А. Д. Синявским в 1966–1968 гг. в Дубровлаге. Эта – не очень объемная – книга оказалась способной всколыхнуть всю культурную Россию: и метрополию, и диаспору.

Обсуждение издания, порой весьма эмоциональное, можно найти в переписке А. И. Солженицына с Л. К. Чуковской (архивный материал впервые был опубликован в пятом выпуске альманаха «Солженицынские тетради» [29, с. 22–102]). И Солженицын, и Чуковская – сторонники позиции Достоевского. В интервью, которое Солженицын дал Н. А. Струве в марте 1976 г., писатель подчеркнул: «Я думаю, для всех нас уже второе столетие путеводная звезда – Пушкин...» [25, с. 445]. В изданной в апреле 1984 г. статье «...Колеблет твой

треножник» Солженицын выступил с критикой публикаций о Пушкине из журнала «Синтаксис». Статья завершается утверждением: «Для России Пушкин – непререкаемый духовный авторитет, в нынешнем одичании так способный помочь нам уберечь наше насущное, противостоять фальшивому» [24, с. 250].

Эта позиция была характерна и для Кленовского. «Последний царскосел» никоим образом не входил в круг тех, кто мог бы вдохновиться мыслью о возможности «поколебать треножник» «солнца русской поэзии», напротив, он был готов ревностно хранить «алтарь, где твой огонь горит» [22]. При этом Пушкин для Кленовского не некий умозрительный, а потому отстраненный и недостижимый идеал, а человек близкий, живой, состоящий «из плоти и крови», до которого можно «дотянуться рукой» – тот, кто когда-то казался ему *шумным одноклассником* [7, с. 12].

В трехчастных «Царскосельских стихах» (1953–1955), вошедших в сборник «Неуловимый спутник. Четвертая книга стихов» (1956) – третью изданную в эмиграции книгу Кленовского, можно видеть поэтическое воплощение формулы, которой Берберова охарактеризовала поэзию Кленовского: «Он – философ больших дорог, на которые его закинула страшная судьба русского человека. Вдоль и поперек Европы ходит он, этот поэт, выросший в тени Пушкина и Анненского, видевший в детстве Гумилева; он ходит, овеянный тяжелым, сумрачным вдохновением» [3].

Когда я, мальчиком, с тобой дружил,
Прекрасный город одиноких статуй,
Густой сирени и пустых дворцов,
Тебя еще не посетили беды:
Твой Гумилев был юношей веселым,
Ахматова – влюбленной гимназисткой,
А Иннокентий Анненский еще
Не задохнулся на твоём вокзале,
И даже Пушкин твой казался мне
Еще не мертвым и не взрослым даже,
А шумным одноклассником моим [7, с. 12].

В этом произведении Кленовского, как и во многих других его стихотворениях, звучит неизживаемая травма потерянной родины, углубленная осознанным выбором такой потери. Возможно, поэтому из всех формул эмигрантского «мифа об утраченной России» творчество Кленовского наиболее

соответствует высказыванию Р. Б. Гуля: «Мы не покинули Россию, мы унесли ее с собой» (ср.: «И я унес Россию. Так же, как и многие мои соотечественники, у кого Россия жила в памяти души и сердца» [4, с. 5]). Само собой разумеется, что Кленовский «унес» не ту «подсоветскую» Россию, в которой жил и из которой бежал, а Россию прежнюю, близкую «белой эмиграции». Утверждение верности Царскому Селу и в своем изгнании, обращение к знаменитой пушкинской строке: «Друзья мои! Прекрасен наш союз!» – и далее к определению родных корней: «нам целый мир чужбина; / Отечество нам Царское Село» [20, с. 425] – свидетельствует о глубокой ценности для Кленовского сохранения изначальных традиций:

Казненных муз умолкший городок!
Ты сам отрекся от своей же славы,
Ты грязной тряпкой вытер след кровавый
И притаился... Или изнемог?

И странно: в нашей нищенской судьбе,
Не чающей ни милости, ни срока,
В чужой ночлежке нашего далека
К тебе мы ближе, чем ты сам к себе.

Для нас одних звучат твои сады,
И шевелятся статуи, и зданья
Хранят неизгладимые названья
И даты несмываемой беды.

И обезглавленных тобою муз
Еще садятся тени рядом с нами
И говорят стихами и слезами,
И знаем мы: «прекрасен наш союз!» [7, с. 13]

Так называемый «царскосельский текст», весьма определенно представленный в русской литературе, и в творчестве «последнего царскосела» оставил глубокий след, очевидно, связанный с образами поэтов-предшественников Кленовского с Пушкиным во главе.

В творчестве Анненского, по мнению некоторых исследователей, «царскосельский текст» является аналогом «текста петербургского» [17, с. 211]. В этой же парадигме можно рассматривать и лирику Кленовского. В последнем

квинтете «Стихов о Петербурге» (1960), вошедших в сборник «Уходящие паруса» (1962), Кленовский вновь воссоздает культурный код, который можно назвать вполне оформившимся. Его Петербург – это:

Тот Петербург, куда возврата нет,
Где в мае ночь бледнее, чем Татьяна,
Где Гумилева затерялся след,
Где пушкинский упавший пистолет
Еще не поднят для ответной раны [9, с. 26].

Кленовский часто обращается и к пушкинским произведениям, среди которых самое для него, по-видимому, дорогое – «Евгений Онегин». В лирике Кленовского могут возникать отсылки к героям этого произведения (как в цитированном выше отрывке); не менее часто образ самой книги, ее строк, ее художественного мира как мира едва ли не более реального, чем непосредственно соотнесенная с автором-лирическим героем реальность, сопровождает лирические сюжеты поэта:

Вот она идет со мною рядом,
Девушка с «Онегиным» в руке.
Мы заброшенным спустились садом,
Мы выходим к дремлющей реке,
Растянулись на ковре весеннем,
Оба в золоте и синеве,
И пока презрительный Евгений
Возле нас скучает на траве,
А вокруг крылатым аллилуйя
Тополя и яблони звучат –
Родинку лукавую целую,
Ту, что возле правого плеча.
Миновалось все, переменилось,
Дразнит лишь порой издалека,
И одна бессмертной сохранилась
Пушкинская легкая строка.
Та, что в то сияющее утро,
Той неповторимою весной,
Не нужна была совсем как будто,
А теперь – одна еще со мной [7, с. 24].

«Вечный диалог» с Пушкиным, отраженный в лирике Кленовского, подтверждается различными формами интертекстуальности: аллюзиями, реминисценциями и прямыми цитатами:

Хорошо наверно писать
Было Пушкину «Сон Татьяны»!
Фантазировать, подбирать
Персонажей, таких нежданных! [12, с. 36]

или:

Я вспомнил, нет, не «чудное мгновенье»,
Хотя, конечно, было и оно,
А наше терпеливое сближенье,
Слиянье двух, еще чужих, в одно [11, с. 18].

Пушкинское творчество Кленовский относит к тем *сокровищам неба и земли*, которые дарят его лирическому герою радость жизни; он называет свои *высокие мгновенья*: это *дольные подруги, тосканские колокольни, онегинские строки, Все сады, все звезды, все прибои* [8, с. 26]. Это то, что ему будет жаль оставить перед лицом грядущей смерти. Об этом Кленовский пишет в стихотворении «Просьба» (1946), вошедшим в его первый эмигрантский сборник «След жизни» (1950).

Свой последний сборник – так и названный: «Последнее» (1977) – Кленовский создавал уже ослепшим, стихи записывала его жена: «Этот сборник вышел в свет после смерти автора, но, в предчувствии ее, был подготовлен им самим. В сборник вошли стихи, написанные Дмитрием Кленовским в 1975 и 1976 гг., когда он был тяжело болен и поражен слепотой» – сказано в Примечании [11, с. 43]. В стихотворении «Нагрянет, все и навсегда...» (1975) в предчувствии неизбежного финала прозвучала еще одна просьба – о русской сиделке как о милосердном призыве прощания с родиной:

Нагрянет, все и навсегда
Решающая переделка –
Пошли мне, Господи, тогда
Посимпатичнее сиделку.

Нет, мне конечно не нужна
Красавица! К чему? Но все же
Нельзя ли, чтоб была она
И постройней и помоложе!

Вот если б русской! Чтобы ей
Не обернулось криптограммой
То, что в одну из злых ночей
В бреду наговорю стихами.

Не так уж важно может быть,
Когда, Онегину подобна,
Она хоря отличить
От ямба будет неспособна.

Зато, когда наедине
Останусь я с самим собою,
Она глаза закроет мне
Своею русскою рукою –

Как будто родина со мною
Прощается в чужой стране! [11, с. 8–9]

Эта измененная цитата «Не мог он ямба от хоря, / Как мы ни бились, отличить...» [21, с. 10] – отсылка не столько к пушкинскому роману и его главному герою, сколько к образу Татьяны Лариной, с ее авторской характеристикой – «русская душою...» [21, с. 87].

Образ Татьяны неоднократно возникал в творчестве разных представителей русской эмиграции. С особым трепетом пушкинская Татьяна упоминается Шмелевым, причем не только в художественных произведениях, но и в публицистике, и в эпистолярном наследии (см., например, письмо к Ильину от 29 ноября 1946 г. [6, с. 517, 519]). В статье «Слово о “Татьяне”» (1924) Шмелев писал, что память о втч. Татьяне он связывает «с пушкинской, – с милой и чистой девушкой русской, с женственностью России, – с самой Россией» [28, с. 31]. У Кленовского этот образ представлен трогательно и торжественно: *Как будто родина со мною / Прощается в чужой стране!* – словно подводя

итог не отдельно взятому произведению, а творческому и жизненному пути поэта, его создавшего.

Пушкинские приметы, щедро рассыпанные в стихах Кленовского, свидетельствуют о глубокой ценности пушкинских традиций для «последнего царскосела», выделявшего в своем поэтическом происхождении Гумилева, Ахматову, Анненского и, конечно, Пушкина, который был для него ...залогом / *Грядущей правды*:

И только имя Пушкина одно
Еще, как встарь, сияет над тобою
Прекрасным обещанием, залогом
Грядущей правды [7, с. 12].

– обращение к Пушкину среди всех потерь, представленных в горьких «Царскосельских стихах», звучит как надежда на возрождение. Пронесенная сквозь все испытания и беды, выпавшие на долю дипийца, представителя послевоенной эмиграции, «культурная память» не позволяет взять верх отчаянию даже в самые мрачные времена. Кроме того, многоплановая семантика пушкинского образа как *обещание грядущей правды* включает в себя утверждение нравственно-религиозного ориентира: *ведь имя Пушкина сияет над тобою*, как может сиять (почти только) Божья благодать. Такое отношение к образу Пушкина неоднократно встречается в творчестве разных писателей и поэтов, развивавших культурные и мировоззренческие традиции, характерные как для литературы метрополии, так и русского зарубежья. Лирика Кленовского при всей своей художественной индивидуальности откликается на характерные тенденции пушкинианы, творчески обогащая ее и сохраняя верность пушкинским традициям.

Список литературы

1. Адамович Г. Новые голоса // Новое русское слово. 1954. № 15380. 6 июня. С. 8.
2. Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Вст. ст. М. Дудина. М.: Художественная литература, 1986. 511 с.
3. Берберова Н. Поэт Д. Кленовский // Д. Кленовский. След жизни. Б./м. [Мюнхен]: Сполохи, 1950. С. 3.
4. Гуль Р. Б. Я унес Россию. Апология русской эмиграции: в 3 т. Т. I. Россия в Германии. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. 414 с.
5. Иванов Г. Поэзия и поэты // Возрождение. 1950. № 10. С. 179–182.

6. Ильин И. А. Переписка двух Иванов: в 3 т. Т. 2: 1935–1946. // И. А. Ильин. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4 / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 576 с.
7. Кленовский Д. Неуловимый спутник. Б./ м. [Мюнхен]: Сполохи, 1956. 52 с.
8. Кленовский Д. След жизни. Б./ м. [Мюнхен]: Сполохи, 1950. 64 с.
9. Кленовский Д. Уходящие паруса. Мюнхен: Б/ и., 1962. 52 с.
10. Кленовский Дм. Казненные молчанием (О судьбе некоторых русских поэтов) // Грани. 1954. № 23. С. 105–112.
11. Кленовский Дм. Последнее. Мюнхен: Б/и., 1977. 44 с.
12. Кленовский Дм. Теплый вечер. Мюнхен: Б/и., 1975. 68 с.
13. Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия: История и культурно-просветительная работа Русского Зарубежья за полвека (1920–1970). Paris: Librairie des cinq Continents, 1971. 347 с.
14. Козубовская Г. П. «Царскосельский текст» русской культуры: А. А. Ахматова и А. С. Пушкин // Вестник Алтайской государственной педагогической академии: Гуманитарные науки. 2009. № 9. С. 119–128.
15. Леонидов В. Дмитрий Кленовский // Новая Юность. 1996. № 13. [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/1996/13/stihi-81.html# (дата обращения: 29.01.2025).
16. Муромцева Л. П. Праздники и памятные даты в жизни российской эмиграции // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2013. № 6. С. 92–115.
17. Никулина А. В. Сад и лебедь как мифологемы «Царскосельского текста» И. Ф. Анненского // Культура и текст. 2011. № 12. С. 211–218.
18. Осьминина Е. А. Как это было... // Шмелев И. С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 7 (доп.). Это было: Рассказы. Публицистика / Сост. и авт. предисловия Е. А. Осьминина. М.: Русская книга, 1999. С. 3–16.
19. Павельева Ю. Е. «Казненные молчанием»: поэты оставленной родины в оценке поэта ДР // Другие берега русской литературы и культуры: идеи, поэтика, контексты / Под ред. Э. Тышковской-Каспшак, И. В. Мотеюнайте, А. И. Смирновой при участии М. Гей. Вроцлав – Краков, 2021. С. 185–196.
20. Пушкин А. С. 19 октября: («Роняет лес багряный свой убор...») // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 2, кн. 1. Стихотворения 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. С. 424–428.
21. Пушкин А. С. Евгений Онегин: Роман в стихах // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. С. 5–184.
22. Пушкин А. С. Поэту («Поэт! не дорожи любовью народной...») // А. С. Пушкин. Стихотворения / (Лит. памятники). Рос. АН. СПб.: Наука, 1997. С. 237.
23. Ржевский Л. Д. Последний акмеист. О творчестве Дмитрия Кленовского // Л. Д. Ржевский. К вершинам творческого слова: Литературоведческие статьи и отклики / Предисловие Е. Г. Эткинды. Б. м.: Norwich University Press, 1990. С. 231–237.

24. *Солженицын А. И.* ...Колеблет твой треножник // *А. И. Солженицын*. Публицистика: В 3 т. Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. С. 226–250.

25. *Солженицын А. И.* Телеинтервью на литературные темы с Н. А. Струве. Париж, март 1976 // *А. И. Солженицын*. Публицистика: в 3-х т. Т. 2. Общественные заявления, письма, интервью. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1996. С. 417–448.

26. *Странник (архиеп. Иоанн Шаховской)*. Переписка с Кленовским // *Странник (архиеп. Иоанн Шаховской)* Собрание трудов. VI том / Редакция Р. Герра. Париж, 1981. 317 с.

27. *Терц А.* <*Синяевский А. Д.*>. Прогулки с Пушкиным. London: Overseas publ. interchange, cop. 1975. 178 с.

28. *Шмелев Ив.* Слово о «Татьяне» // *Шмелев Ив.* Душа Родины. Париж: Издание русского научного института при Русской Академической группе в Париже, 1967. С. 30–38.

29. «Тяжёл искус такой разлуки»: Из переписки Александра Солженицына и Лидии Чуковской (1980–1993) / Публ., подг. текстов и коммент. Е. Ц. Чуковской и Н. Д. Солженицыной, вст. заметка Н. Д. Солженицыной // *Солженицынские тетради: Материалы и исследования*. Вып. 5 / Гл. ред. А. С. Немзер. М.: Русский путь, 2016. С. 22–102.

30. «...Я молчал 20 лет, но это отразилось на мне скорее благоприятно»: Письма Д. И. Кленовского В. Ф. Маркову (1952–1962). Публикация Олега Коростелева и Жоржа Шерона // *Дiaspora: новые материалы*. Вып. 2. СПб.: Феникс, 2001. С. 585–693.

УДК 821.161.1

ПУШКИН КАК КУЛЬТУРНЫЙ СИМВОЛ В РОМАНЕ «КЫСЬ» Т. Н. ТОЛСТОЙ

Чэнь Сянмин

Нанкинский университет

cxm817@qq.com

Роман Т. Толстой «Кысь» характеризуется поэтикой и согласуется с философией постмодернизма, при этом роман во многом сфокусирован на проблеме коллективной памяти, традиций русской литературы. Отсылки к пушкинскому творчеству и пушкинскому мифу тесно переплетены с сюжетом, образами и конфликтом поколений в романе, образ же самого поэта превращается в нем в культурный символ. Прослеженное в статье функционирование отсылок к Пушкину и предложенная общая их типология позволяют утверждать, что пушкинское творчество и личность поэта для концептированного автора является в романе безусловной величиной, ключевым экзистенциальным, культурным, ценностным ориентиром. Незнание и непонимание Пушкина новым поколением означает незнание русской традиции, что вызывает у автора тревогу. В этом контексте то, что Толстая не указывает источник цитаты и не дает читателю подсказок, может быть понято как способ интенсификации интереса читателя к Пушкину и традициям русской литературы.

Ключевые слова: Т. Толстая, роман «Кысь», Пушкин, культурный символ, литературная традиция, отсылки к пушкинскому творчеству и пушкинскому мифу.

Pushkin as a Cultural Symbol in the Novel “The Slynx” by T. N. Tolstaya

Chen Xiangming

Nanjing University

cxm817@qq.com

T. Tolstoy's novel *The Slynx* is characterized by poetics and is consistent with the philosophy of postmodernism. The novel, however, focuses largely on the problem of collective memory and the traditions of Russian literature. References to Pushkin's work and the Pushkin myth are closely intertwined with the novel's plot, imagery, and generational conflict, while the poet himself is transformed into a cultural symbol. The article's analysis of the Pushkin references and their proposed general typology suggest that Pushkin's work and personality are an absolute value for the author, a key existential, cultural, and value-based reference point. The new generation's ignorance and misunderstanding of Pushkin signifies ignorance of the Russian tradition, which alarms the author. In this context, Tolstaya's deliberate silence about the source of the quotation and absence of any clues to it can be understood as a means of intensifying the reader's interest in Pushkin and traditions of Russian literature.

Keywords: T. Tolstaya, novel *The Slynx*, Pushkin, cultural symbol, literature tradition, allusions to Pushkin's work and the Pushkin myth.

С точки зрения семиотики, как указывает Ю. М. Лотман, «культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, то есть надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, то есть пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы» [3, с. 673]. Тексты и образ Пушкина стал неотъемлемой частью русской культуры именно в этом семиотическом понимании культуры как коллективной памяти, и пушкинские тексты в их мотивах, образах, сюжетах, характерах не только сохраняются в культурном пространстве, но и актуализуются, развиваются в поле интерпретативного восприятия.

Стереотипное восприятие пушкинского творчества, закрепленное в коллективном сознании современных носителей русской лингвокультуры, было своеобразно осмыслено в первом романе Татьяны Никитичны Толстой «Кысь» (2000). Как известно, в нем изображена Россия после неизвестного катаклизма, именуемого в романе «взрывом», а также страшные изменения в психологии и поведении людей после катастрофы.

Роман «Кысь» ярко отражает творческую манеру писательницы: будучи написан в соответствии с поэтикой и философией постмодернизма, он во многом связан с классической русской литературой. Среди культурно обремененных элементов выделяются образы пушкинского творчества. В целом об их функционировании О. И. Фалина говорит следующее: «Татьяна Толстая пародирует <...> образ [Пушкина], каким он сложился в национальном сознании. В своем романе Т. Толстая изображает две крайности: коленопреклонение перед гением и обытовление и одновременно мифологизацию классика. Имя Пушкина переходит в разряд нарицательных имен со значением “универсальный помощник и универсальный щит” и становится в один ряд с ивановым, петровым, сидоровым и васейпупкиным» [6, с. 273].

Более того, исследовательница утверждает, что в романе «Т. Толстая доводит образ А. С. Пушкина, и так символический в сознании русского народа, до обыгранного, деструктивного символа, характерного для текстов постмодернистской литературы. Причем данный символ в поствзрывном обществе воспринимается в сознании жителей по-разному – для основной массы населения он является ничего не значащим, безликим лицом, для “Прежних”, бывших диссидентов, а впоследствии и Бенедикта, он представляется неким эталоном, чистым, незапятнанным образом, кумиром» [6, с. 275–276].

Однако главный герой Бенедикт – представитель молодого поколения, который в действительности не понимает творчества поэта, – не просто считает Пушкина «универсальным помощником». Вначале «Бенедикт искренне не понимает важности Пушкина как поэта и воспринимает его исключительно как простого человека с простыми человеческими “проблемами”» [2, с. 38], часто так шутит о Пушкине, словно бы поэт – его современник, живущий в пост-взрывном мире и сталкивающийся с похожими бытовыми трудностями.

Под влиянием Никиты Ивановича и других прежних он приобщается к коллективной памяти старшего поколения, и в атмосфере культа поэта начинает воспринимать его как духовную опору. Однако, «желая походить на старика, Бенедикт далек от того, чтобы наследовать его нравственные ориентиры» [1, с. 23]. В глубине души он внутренне отвергает идеалы старика, постепенно сближаясь с носителями власти и используя культуру как прикрытие для насилия с целью получения личной выгоды. Именно поэтому деревянный памятник Пушкину, созданный главным героем, сгорает в огне: он всего лишь пустая эмблема, а не способ понимания Пушкина и традиций русской культуры.

В то же время финал романа (в соответствии с пушкинской традицией) открыт, и читателю остается лишь гадать, прозрел ли Бенедикт. Так или иначе, несмотря на незнание и непонимание творчества Пушкина молодым поколением, они запомнили его имя и признают его значение для самих себя. Пушкин стал символом единства поколений, как и людей нового поколения, символом нетленного, вечного, высшего в человеке.

Для более точного описания точек зрения на Пушкина, выраженных в тексте, необходимо проанализировать разнообразные отсылки к пушкинскому творчеству и пушкинскому мифу. Их в целом можно разделить на четыре типа. Во-первых, это цитаты из пушкинских произведений и аллюзии на пушкинские тексты. Элементы такого типа встречаются наиболее часто. В романе цитируются известные произведения поэта: например, стихотворения «Я помню чудное мгновенье», «Если жизнь тебя обманет...», «Вольность», «Стансы», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», а также «Сказка о рыбаке и рыбке» и так далее. К аллюзиям на пушкинские тексты можно, в частности, отнести образ жены главного героя Оленьки. Представляется, что выбор имени неслучаен и аллюзивно указывает на Ольгу в поэме «Евгений Онегин»: гротескно утрируя сочетание внешней красоты и внутренней ненаполненности, прозаичности пушкинской героини, Толстая создает образ необразованной, неодоухотворенной красавицы с грубыми, даже вульгарными манерами. Схожим образом метель – образ, часто используемый в романе «Кысь», – аллюзивно связана

с пушкинским мотивом. Подобно тому, как в рассказе «Метель» и в повести «Капитанская дочка» метель становится мотивом, символизирующим стихийное начало в исторической и частной жизни, предвещающим грядущие изменения в судьбе героев, в романе «Кысь» метель предвещает изменения внутреннего мира и повороты судьбы Бенедикта.

Во-вторых, к пушкинским элементам можно отнести многозначное обыгрывание фразы «Пушкин – наше все» и стоящее за ним представление о творчестве поэта как высшем достижении всей русской культуры. Как известно, авторство этой фразы принадлежит писателю Аполлону Григорьеву, и с 1859 г. она получила широкое распространение и закрепились как общая, всенародная оценка творчества поэта. В романе Толстой Никита Иванович, представитель старшего поколения, претендующий на знание традиции, соединяет эту фразу с известным философским высказыванием И. Канта: «Пушкин – наше все: и звездное небо, и закон в груди!» [5, с. 195]. На первый взгляд, кажется, что герой случайно смешивает, как обрывки, остатки знаний о теряемой культуре и культурной традиции, однако результат смешения не бессмыслен, но указывает на экзистенциальное значение пушкинского творчества на обломках культуры. Иначе говоря, его произведения в ситуации забвения накопленного культурой духовного богатства могут оказаться таким «всем», которое задает основные духовные ориентиры. Примечательно, что главный герой романа Бенедикт, живущий материальными заботами, первоначально противопоставляет этой аксиоме свою: поскольку люди едят мышей, делают одежду из их шкур, обменивают мышей на нужные вещи, то «мышь – это все» [5, с. 205]. Однако позже, когда Бенедикт начинает читать книги и считать Никиту Иваныча своим наставником, он принимает его точку зрения и повторяет эту фразу снова и снова, как магическое заклинание. В символическом плане это изменение внутреннего состояния и оценок главного героя прочитывается как неизбежность постепенного восстановления духовного начала в человеке – в том случае, разумеется, если он хотя бы краем сознания приобщается к поэзии Пушкина.

В-третьих, к пушкинским элементам можно отнести экфрасис, воссоздающий узнаваемые черты Пушкина (такого, каким он изображен, в частности, на знаменитом портрете Кипренского). Так, знакомая Бенедикта Варвара Лукинишна, родившаяся, как и он, после взрыва, сохраняет интерес к книгам и, стремясь к истине, продолжает задавать вопросы. После ее смерти герой пишет на бересте ее портрет. Толстая так описывает этот портрет: «Головку вывел ссутуленную. Вокруг головки – кудерьки: ляп, ляп, ляп. Вроде буквы “С”, а по-научному: “слово”. Так... Нос долгий. Прямой. Личико. С боков – бакенбарды.

Позакалякать, чтобы потолще. Точка, точка, – глазыньки. Сюда локоть. Шесть пальчиков. Вокруг: фур, фур, фур, – это будто кафтан. Похож» [5, с. 300]. Созданный экфрасис – примитивный, комический в своем косноязычном способе описания словесный портрет, в котором вполне угадываются черты пушкинского облика.

В-четвертых, к группе пушкинских элементов в романе Толстой могут быть отнесены отсылки к эпизодам из жизни Пушкина. Так, в романе после смерти Анны Петровны – старухи-прежней – Никита Иванович вспоминает о другой, пушкинской Анне Петровне – Керн, о связанном с ней пушкинском шедевре «Я помню чудное мгновенье...», о самом поэте. Внезапно у старика возникает идея установить памятник Пушкину, и в этом его начинании ему помогает Бенедикт. Когда же речь заходит о том, какое дерево использовать для создания памятника, между героями происходит многозначительный диалог: «Бенедикт постучал валенком по бревну. Звенит; древесина хорошая, легкая. Но плотная. И сухая. Хороший матерьял. – Дубельт? – спросил Бенедикт. – Кто?!?! Старик заругался, заплевался брызгами, глазенки засверкали; чего взбеленился – не пояснил. Красный стал, надулся как свеклец: – Пушкин это! Пушкин! Будущий!..» [5, с. 171–172]. В этом комическом эпизоде невежественный Бенедикт путает слова «дуб» и «Дубельт», однако Никита (а вместе с ним автор) проявляет глубокое знание пушкинской биографии: он знает, кто такой Леонтий Васильевич Дубельт – глава тайной полиции, по чьему приказу было установлено наблюдение за Пушкиным и некоторыми другими писателями. Его фамилия вызывает гнев старика, а Бенедикт не может понять, почему сердится наставник.

Таким образом, широкое использование отсылок к пушкинскому творчеству и мифу, вписываясь в такой признак постмодернизма, как интертекстуальность романа, не вполне соответствует постмодернистской поэтике деконструкции. Прослеженный в первой части статьи способ вплетения отсылок к Пушкину в сюжет и основу конфликта поколения, также как общая типология отсылок (во второй части статьи), является твердой опорой для вывода о том, что пушкинское творчество и личность Пушкина для концептированного автора в романе является безусловной величиной, ключевым экзистенциальным, культурным, ценностным ориентиром. Незнание и непонимание Пушкина новым поколением означает незнание русской традиции, что вызывает у автора тревогу.

В этом контексте то, что Толстая не указывает источник цитаты и не дает читателю подсказок, а напротив, «мешает» читателю (Никита Иванович читает стихи Пушкина наизусть в обыденном разговоре, а представитель власти

Федор Кузьмич выдает строчки из произведений поэта за собственное творчество), воспринимается как способ пробуждения интеллектуально-эмоциональной включенности читателя, как некий вызов, целью которого является однако не игра с читателем «в узнавание» [4, с. 280] сама по себе, но интенсификация его интереса к Пушкину, углубление его понимания значимости поэта для русской культуры.

Список литературы

1. Богданова О. В., Ли Ц. Образная система романа Т. Толстой «Кысь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 4-3 (58). С. 22–26.
2. Вайкум Л. А. Роль пушкинского дискурса в прозе Т. Н. Толстой (на материале романа «Кысь» и сборника рассказов «Не кысь») // Вестник СВФУ. 2020. № 4 (78). С. 31–41.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2000. 704 с.
4. Мишина Г. В. Интертекстуальные элементы и их художественное значение в романе Татьяны Толстой «Кысь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 9–2 (87). С. 279–282.
5. Толстая Т. Н. Кысь. М.: Подкова, 2001. 384 с.
6. Фалина О. И. Закрепление когнитивной установки на забвение в постмодернистском романе Т. Н. Толстой «Кысь» // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2014. № 3. С. 266–277.

УДК 821.161.1

РУССКАЯ СЕТЕВАЯ МИКРОПОЭЗИЯ О ПУШКИНЕ

А. В. Батулина

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого,

b.av@bk.ru

Статья посвящена рецепции творчества А. С. Пушкина в популярном жанре сетевой микропоэзии, сочетающем в себе типологические признаки постфольклора и литературы. На материале различных субжанровых разновидностей анонимной интернет-поэзии («стишков-пирожков», «порошков», «депрессяшек» и др.) описываются разнообразные формы креативной рецепции пушкинского текста: от семантически не нагруженного упоминания имени А. С. Пушкина, названий пушкинских текстов и имен персонажей до пересказа поэтического подлинника, оценочных суждений о творчестве Пушкина и создания продолжений классических текстов. Показано, что в иронических стихах цитаты и аллюзии на произведения А. С. Пушкина используются для построения нового сюжета, выражения эмоционально-оценочных реакций, травестирования прецедентных ситуаций и актуальных общественно-политических событий. Отмечается, что чаще всего в фокусе внимания сетевой микропоэзии оказывается «роман без конца» «Евгений Онегин». Излюбленным предметом «пирожковой» рефлексии так же, как и в академической пушкинистике, становится проблема открытого финала романа, образы главных героев и сюжетные линии. Обосновывается вывод о том, что использование пушкинских аллюзий и цитат в сетевой микропоэзии подчиняется присущей жанру поэтике абсурда, гротеска, тенденции к совмещению низкого и высокого в одном тексте.

Ключевые слова: сетевая микропоэзия, рецепция Пушкина, интернет-фольклор, «пирожки», «порошки», однострочные иронические стихи, поэтика абсурда.

Russian Online Micropoems about Pushkin

Anna V. Batulina

Novgorod State University

b.av@bk.ru

The article focuses on the works of Alexander Pushkin in the popular genre of online micropoetry, which combines post-folklore and literary typological features. The article describes various forms of creative reception of Pushkin's text based on the material of different subgenres of anonymous Internet poetry ("stishki-pirozhki", "poroshki", "depressyashki", etc.). It is shown that in ironic poems, quotations and allusions to A. S. Pushkin's works are used to construct a new plot, express emotional and evaluative reactions, and travesty precedent situations and current socio-political events. It is noted that the "endless novel" *Evgeny Onegin* is often the focus of attention in online micropoetry. The problem of the open ending of the novel, the images of the main characters, and the plotlines become the favorite subject of reflection in network micropoetry, as well as

in academic Pushkin studies. The conclusion is substantiated that the use of Pushkin allusions and quotations in network micropoetry is subject to the inherent poetics of absurdity, grotesque, and the tendency to combine the low and the high in one text.

Keywords: internet micropoetry, reception of Pushkin, internet folklore, “pirozhki”, “poroshki”, online ironic poems, the poetics of absurdity.

Читательское восприятие произведений А. С. Пушкина изучается преимущественно на материале «внутрицеховой» рецепции: писатель – произведение – другой писатель. Небезынтересным, на наш взгляд, является обращение к осмыслению личности и творчества А. С. Пушкина в популярном в рунете жанре сетевой микропоэзии.

Русская сетевая микропоэзия представляет собой короткие (2–4 строки) стишки иронического содержания, в которых обычно не соблюдаются нормы пунктуации и не используются прописные буквы. На базе «стишков-пирожков», появившихся в начале 2000-х, возникли различные новые субжанры: «порошки», «две девятки», «депрессяшки», «артишоки» и др., отличающиеся друг от друга количеством строк, слогов по строкам, наличием или отсутствием рифмы. Так, «пирожок» – это нерифмованное четверостишие, в котором количество слогов по строкам составляет 9-8-9-8:

вот пушкин александр сергеич
писал красиво о любви
попробовал бы он без няни
без кружки это написать

В «порошках» количество слогов по строкам 9-8-9-2, вторая и четвертая строки рифмуются:

в багрец и золото одетый
петруччо едет на кавказ
красив и скрытен наш осенний
спецназ

Для темы настоящей статьи жанровая природа стишка является несущественной, поэтому при цитировании она не указывается. Все примеры приводятся со ссылкой на сайт «Поэторий» – наиболее полное интернет-собрание иронических стишков всех субжанров [12].

Сетевая микропоэзия определяется исследователями как жанр постфольклора [7, с. 144] или жанр, переходный между сетературой и фольклором [5, с. 300; 11, с. 129; 4, с. 46]. Надындивидуальность новой интернет-поэзии проявляется в ее чрезвычайно широком тематическом диапазоне: от актуальных политических, социальных, культурных событий до прецедентных феноменов, в ряду которых совершенно особое место занимает апелляция к имени величайшего национального поэта А. С. Пушкина. Как уже отмечалось нами в другой работе [3, с. 174], частотность использования имени *Пушкин* и аллюзий на его тексты в сетевой микропоэзии значительно выше, чем число упоминаний имен других деятелей отечественной и зарубежной культуры. В то же время следует отметить наличие в общем корпусе стишков пушкинской тематики определенной доли контекстов типа *а кто работать (отвечать / убирать) будет – пушкин*, в которых прецедентное имя *Пушкин* десемантизировано, например:

покадрю пожалуй
в депрах поэтесс
а работать будет
пушкин пусть аэс

Объектом нашего внимания стали иронические стишки различных субжанров (свыше 300 единиц), авторы которых обращаются к теме творчества Пушкина. В сетевой микропоэзии отсылкой к прецедентному тексту может служить цитата, название произведения, имя персонажа или имя автора. Самым частотным из перечисленного является включение неатрибутированных цитат и аллюзий на пушкинские произведения в текст стишков для построения нового сюжета:

скажи мне зеркальце хоть слово
неважно правды или лжи
всё что угодно только молча
не ржи;

а я ль на свете всех
и шёпот вдруг перешёл в зловеший смех
вздохнуло зеркальце печально
ты. всех.

В сетевой микропоэзии цитаты, так же, как и в поэзии XX–XXI вв., используются иначе, нежели в классической: «традиционно цитата обозначала преемственность идей и культур, сейчас во многих случаях указывает на разрыв между ними» [6, с. 147].

В соответствии с ориентацией сетевой микропоэзии на абсурд, гротеск переключение из текста-донора в текст-реципиент часто носит игровой характер, который создается смешением временных и событийных планов, реальных и вымышленных ситуаций, участниками которых становятся авторы и персонажи «пирожков», современные медиаличности, сам Пушкин:

за окнами кружит
и спорят увидев эту канитель
свиридов с пушкиным
чья лучше метель;

я к вам пишу чего же боле
так саша начал репортаж
и тем поднял у комсомолки
тираж

Степень близости текста-реципиента к тексту-донору может быть различной, поэтому не всегда можно однозначно установить, имело ли место цитирование поэтического подлинника. Так, следующий пример демонстрирует скрытое цитирование XL строфы из четвертой главы «Евгения Онегина»:

уже октябрь зимою дышит
и липнет к солнцу горизонт
и ночь длинней и в дверь балкона
стучит замерзшее бельё

При лексико-композиционной узнаваемости пушкинского текста, включенного в стишок, мы видим, насколько он далек от оригинала: «частицы текста перестраиваются в соответствии с <...> установкой автора, а читатель должен её (установку) разгадать, чтобы сложить цельную конструкцию» [10, с. 156].

В рассматриваемом стихе используется тот же принцип трансформации пушкинского текста, что и в постфольклорном жанре антизагадки: «нужно взять любое крылатое выражение, заменить в нем все слова на противоположные

по смыслу и согласовать их так, чтобы получилась относительно осмысленная фраза <...> *Пятьдесят четыре – мужик огурец впервые (Сорок пять – баба ягодка опять), Мужик на лыжах – оленю тяжело! (Баба с возу – кобыле легче)*» [2]. В обоих постфольклорных жанрах происходит замена компонентов исходной синтаксической конструкции компонентами с той же архисемой. Узнавание реципиентом текста-первоисточника обеспечивается благодаря сходству или совпадению грамматической организации текста.

Следует отметить также трудности разграничения прямой и семантически опустошенной апелляции к пушкинскому наследию. Так, контекст употребления выражения *добрый малый* в следующем стихе допускает прочтение, соответствующее семантике оборота в «Евгении Онегине»:

мой бро не просто добрый малый
он квинтэссенция добра
мне далеко ещё размером
до бра

Ср.: *доброй малой* «<...> О Евгении Онегине. Но постепенно Онегин пробивается сквозь толщу заемных представлений к подлинной жизни. Все же он оказывается не позером, не *ПАРОДИЕЙ (чего автор вместе с Татьяной опасался в седьмой главе), а живым, развивающимся человеком <...> (В. Новиков. Книга о пародии)» [8, с. 173]. В то же время буквализация выражения, употребляющегося в составе конструкции с градационным значением с явно избыточным вторым компонентом *квинтэссенция добра*, приводит к стилистическому снижению выражения-прототипа.

Как не раз отмечалось исследователями, многие устойчивые выражения из произведений Пушкина восходят к народной речи [8, с. 9]. Такие обороты (*сказка ложь, да в ней намек, добрый малый, разбитое корыто, у лукоморья* и пр.), наряду с пушкинизмами, вербализованными в интернет-мемах (*в баgreц одетые* (мем *Все! Баgreц...*), *ай да пушкин, ай да сукин сын* (мем *ай да пушкин ай да сукин сын культурный классик* и др.), *Выьем с горя; где же кружка?* (мем *нет! тока кружку* и др.)), имеют высокие показатели цитируемости в сетевой микропоэзии:

в баgreц и золото одеты
танцуем мы и наконец
ты так согрелась что снимаешь
баgreц;

жаловался в письмах
пушкину толстой
что ходила няня
с кружкой пустой

Как показывает анализ материала, чем более популярен тот или иной пушкинский микроконтекст в различных типах дискурса, тем больше вероятность его включения в текст стишков в семантически выхолощенном виде. Многочисленные примеры травестийного использования «школьных цитат» *я помню чудное мгновение, мороз и солнце, не зарастет народная тропа, у лукоморья дуб зеленый* и др.:

я помню чудное мгновенье
как в выходной проспал весь день я;

у лукоморья все как раньше
златая цепь ученый кот
и к сундуку никто не помнит
пин код

Примеры другого типа пародийной гиперболы – бурлеска, то есть передачи средствами «высокого» стиля низкого сюжета [10, с. 170], – встречаются реже:

я помню чудное мгновенье
поймал летящий в пол пельмень я;

ушли тревоги сожаленья
вокруг природы ренессанс
какое чудное мгновенье
аванс

Имена героев пушкинских произведений упоминаются в стишках значительно чаще, чем названия произведений или их композиционных частей. Названия произведений обычно даются в сокращенном виде или через упоминание сигнального фрагмента, например: *онегин, я памятник себе, на холмах Грузии, про вьюгу стих*. Полностью приводятся *евгений онегин, гаврилиада*

(так!), *метель, письмо татьяны*. Примеры присутствия и названия, и жанра произведения единичны:

поэму пушкина цыганы
решил онегин написать
и написал а тот в отместку
роман онегин сочинил

Для авторов и персонажей «пирожков» идейное содержание произведения, заложенные в нем нормы, ценности и установки, как правило, не являются релевантными, тем более – образцом норм, с которыми следует сверять собственные мысли и действия:

отцы пустынноики и жены
так пушкин саня написал
про непростую жизнь пустыни
и я ему поставлю пять;

олегу вещей сон приснился
что вещим стал теперь олег
в окно он каждый день вещает
погоду вести курс валют

Если такое сопоставление и происходит, то оно описывается иронически:

нас с детства пушкин приучает
что сказка ложь хотя клади;

с романом пушкина сверяясь
оксана поняла любовь
а также что ее избранник
повеса денди и мудака

Таким образом, «Пушкин превращается в совокупность принципиально “чужих” текстов, назначение которых – быть “объектами” для мастеров “дискурса”» [9, с. 214].

Имена пушкинских персонажей оказываются полиреферентными. Так, *Онегин* – это и заглавный герой пушкинского романа, и герой театральной постановки или оперы, и современник авторов стишков:

онегин добрый мой приятель
был интроверт веган и сноб
он приходил в кафе и молча
ел сноп;

глаза евгения раскрылись
он сделал резкий шаг вперёд
и ленский понял щас онегин
споёт

Оним *Татьяна* в серии иронических стишков отсылает одновременно и к пушкинскому роману, и к детскому стихотворению Агнии Барто:

итак она звалась татьяна
ей сразу бог на день рождень
вручил и пушкина и мячик
и день;

и сердце из груди поэта
онегин вырвал хохоча
не плачьте тая вот вам вместо
мяча

Референтом имени *Олег* в контексте одного стишка могут быть и исторические личности XX в., и заглавный герой пушкинского стихотворения, и типизированный персонаж «пирожков»:

олегов знаю я не мало
к примеру есть олег попов
митяев даль газманов лундстрем
и вещей есть олег один

Заметим, что *Олег* – одно из самых употребительных в сетевой микропоэзии мужских имен, в сюжетной канве стишков *Олег* – персонаж «туповатый,

но верный» [7, с. 153], часто выступает в паре с другим типизированным образом – *Оксаной*:

судьба олегов незавидна
то пушкин умертвит змеей
то ненаглядная оксана
вдруг подкольной предстаёт

Наличие ряда подобных контекстов позволяет сделать вывод о том, что совмещение в тексте стиха прецедентных ситуаций, объединённых одноимённостью персонажей, – одна из жанровых особенностей сетевой микропоэзии.

«Осовременивание» героев пушкинских произведений, которые в сетевой микропоэзии, с одной стороны, сохраняют закрепившиеся в массовом сознании поведенческие стереотипы, связанные с текстом-источником, а с другой – помещаются в современный исторический контекст, имеет следствием «эффект комического остранения образов» [11, с. 133]. Ср.:

у лизы германн отнимает
колоду из дисконтных карт
чем пресекает неуместный
азарт;

уж отпуск кончился а герман
ещё на пляже жжот крестясь
винясь бубнясь троясь семёрясь
тузясь

Иным функциональным типом освоения массовым сознанием пушкинских текстов является наивная рефлексия по поводу пушкинского наследия, которая может принимать самые разнообразные формы.

Ряд стихов представляет собой пересказ поэтического подлинника, включённый в новое произведение:

любили авторы цыганок
кармен зарезал мериме
земфиру пушкин горький раду
а эсмеральду сжог гюго;

слагал бы о тебе некрасов
в избу б полезла за конем
а с пушкиным другое дело
сиди онегину пиши

В сетевой микропоэзии высказываются оценочные суждения о творчестве Пушкина в целом и об отдельных произведениях. Как известно, своё отношение к пушкинской традиции было у поэтов «золотого» и «серебряного» века, представителей традиционных и авангардных (концептуализм, постмодернизм) течений. Сетевая микропоэзия не стала исключением в этом отношении.

В интернет-фольклоре творчество Пушкина остается недостижимым идеалом, мерой таланта и вкуса для произведений различных художественных достоинств:

нет милый автор вы не пушкин
ваш ямб не тот не та стопа
и слишком быстро зарастает
тропа;

не пушкин текст писал для песни
останусь пеплом на губах
да и аккорды если честно
не бах

Коллективный автор иронических стишков показывает осведомленность в метрике пушкинского стиха. Так, в целой серии стишков упоминается любовь поэта к четырехстопному ямбу:

срываюсь както на допросе
в четырёхстопный русский ямб
чекисты переполошились
вколоть велят антипушкин;

когда свое стихотворение
а эс хореем написал
все восхитились ай да пушкин
вот неямбический поэт

В отдельных случаях при этом эксплицируются специальные знания, например о нежелательности глагольных рифм, синкопы:

на спиритическом сеансе
я гениальный выдал ямб
глагольная отрезал пушкин
баян б;

надменным вызовом синкопа
зияет строчки посреди
как фак общественному вкусу
как взрыв на пушкинской а эс

Авторы стишков в пародийном ключе рефлексиируют по поводу общефилософских, содержательных аспектов пушкинской поэзии, прежде всего – темы любви, поэта и поэзии, поэтической традиции:

лермонтов писал нам
пушкин фет и блок
скучен мир без женщин
блекл и одинок;

онегин добрый мой приятель
а ленский жалкий рифмоплет
вот догадайтесь кто в романе
умрет;

роман в стихах? нет нам не нужен
ни про любовь ни про дуэль
иван пишите про ворону
про ель

В ряде текстов упоминается пушкинская любовь к осени:

я мог бы как пушкин про осень
писать
и как белокурый есенин
а я всё ленюсь я ну как вам сказать
ленин;

как пушкин воспеваю осень
ее стриптиз мне душу сносит

Предметом «пирожковой» рефлексии являются и стилистические особенности пушкинских текстов, в частности их лаконизм, полистилистика:

отлично пушкин сорок строчек
война и мир во всей красе
ну что толстой
а где же ваше
эссе;

в контакт заходит кюхельбекер
а там опять похабный стих
забанил пушкина
так пишет какой-то ядров изумруд

В то же время коллективный автор стишков «полемизирует» с Пушкиным, сюжеты пушкинских произведений, образы персонажей и особенности поэтики абсурдизируются:

не знаю чем там думал пушкин
но лично я считаю так
подруга дней моих суровых
мой враг;

илья сомненьям подвергает
основы пушкинских основ
что гроб был вовсе не хрустален
соснов

Возможно, в данном случае сетевая микропоэзия солидаризуется с поэзией постмодернизма, для которой «пушкинская поэтика ассоциируется с “тоталитарными ценностями”» [13, с. 81].

Нередко подвергается критике хрестоматийное представление о Пушкине как о столпе русской поэзии, авторы иронизируют по поводу одного из самых

популярных пушкинских мифов, порожденных высказыванием Аполлона Григорьева:

не любишь пушкина сучара
три в огород тебе анчара;

спросил у русского японец
для нас вот идеал басё
а что для вас такое пушкин
ой всё

Комический эффект основан на совмещении прецедентной фразы с выражением *ой всё* (*ой, всё, ойвсё*), сигналом резкого прекращения диалога, ассоциирующимся в интернет-общении с конфликтными ситуациями.

Что касается восприятия отдельных текстов, то чаще всего в фокусе внимания сетевой микропоэзии оказывается «роман без конца» «Евгений Онегин». Интересно отметить, что излюбленным предметом «пирожковой» рефлексии так же, как и в академической пушкинистике, становится проблема открытого финала романа:

глядит онегин на татьяну
татьяна смотрит на нево
а ни обняться ни раздеться
товарищ пушкин ни даёт;

у тани вредные поэты
всё отбирают вновь и вновь
то мячик агния
то пушкин любовь

Активность обращения коллективного автора стишков к «Евгению Онегину», возможно, объясняется тем, что это роман с подчеркнуто открытым финалом. Отсюда неиссякающий интерес сетевой микропоэзии к сюжетным линиям и образам главных героев:

твоя трактовка неуместна
онегин пушкину твердит
я весь кабуттобы из ваты
а в жизни твёрдый и простой;

татьяна жалуется пушкин
онегин жить мне не дает
ну и отдал бы меня замуж
в главе четвертой за него

Наконец, особым типом рецепции пушкинской традиции являются разного рода «надстройки» сюжетных линий поэтических текстов, например:

а если б я была царица
то я б для батюшки царя
царь не дослушал и женился
а зря;

салтан съел лебедя в котором
лягушка испустила дух
в которой князь гвидон скончался
как мух

Такого рода стишки могут быть пародией, содержать предысторию или продолжение сюжета, его альтернативное развитие, быть откликом на актуальные для времени их создания темы:

а как тебе такое чудо
визгливо вскрикнул царь гвидон
утрамбовав царя салтана
в бидон;

у лукоморья кот учёный
в аптечной маске и пенсне
идёт покорно на прививку
чтоб не уволили с цепи

Подобные опыты сближаются с популярным в интернет-коммуникации жанром фанфиков: фанфик – «непрофессиональное литературное произведение, создаваемое его поклонниками на основе сюжета популярного оригинала» [14, с. 329–330]. Разумеется, о жанре фанфиков можно говорить с большой долей условности – существенные ограничения на возможности его реализации накладывает однострофная поэтическая форма.

Так же, как в городском советском фольклоре и в современных интернет-фольклорных жанрах, в сетевой микропоэзии особенно популярным стало дописывание сюжета, связанного с персонажной группой из Посвящения к поэме «Руслан и Людмила»:

идёт налево песнь заводит
о красоте любви весне
ну а потом идёт направо
к жене;

котэ у пушкина забавен
ходил направо запевал
решил пойти вперёд и хопа
упал

Несмотря на жесткие рамки жанра, стишки-фанфики могут обращаться и к экзистенциальным темам, акцентируя внимание на различных референтных характеристиках внешне совпадающих объектов пушкинского текста и текста-реципиента:

у неразбитого корыта
сидят принцесса и принцесс
вокруг отравленное море
и лес;

с дуба лукоморья
бах русалка вниз
потому что надо
жить где родились

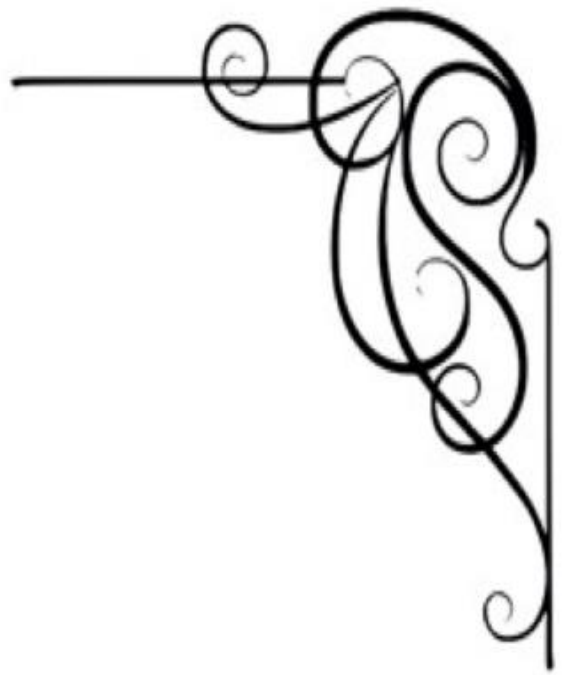
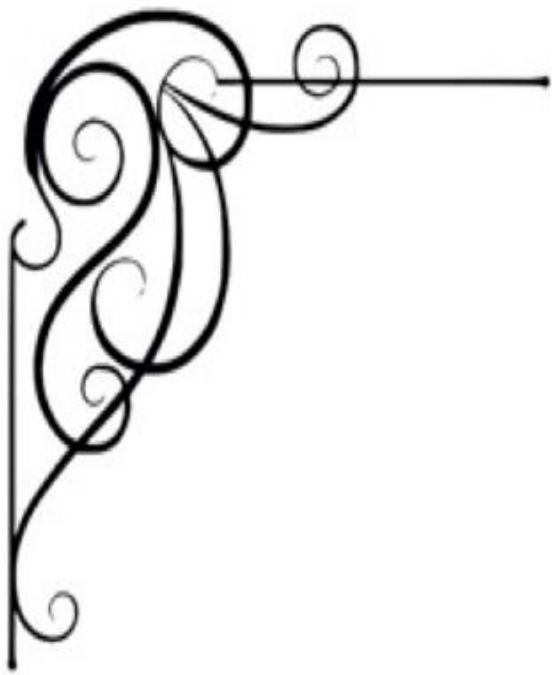
В стремлении по-своему выстроить сюжетную линию оригинального текста авторы э-стишков также следуют за традицией «большой» литературы, поскольку «в истории русской литературы нет иных текстов, которые дописываются столь часто, как пушкинские» [1, с. 57]. При этом создатели стишков-фанфиков не ставят своей целью приблизиться к авторскому замыслу: их творческая задача намного скромнее – вступить в диалог с каноническим текстом, творчески его осмыслить.

Итак, использование пушкинских аллюзий и цитат в сетевой микропоэзии подчиняется присущей жанру поэтике абсурда, гротеска, тенденции к совмещению

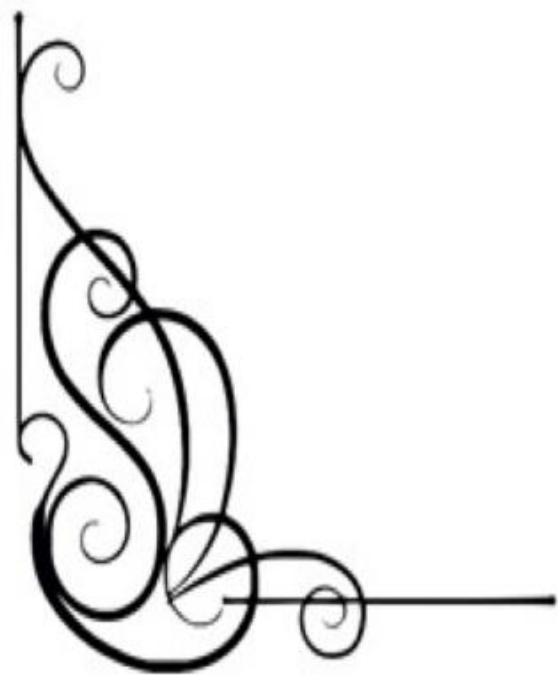
низкого и высокого в одном тексте. Цитаты и аллюзии к пушкинскому поэтическому наследию усиливают элемент игры, позволяют экономно обозначить прецедентные ситуации и придают весомость постфольклорным опусам разного качества. Ассоциативный потенциал имен персонажей и названий текста-донора открывает богатые сюжетообразующие возможности, позволяет выражать эмоционально-оценочные реакции, является средством травестирования прецедентных ситуаций и актуальных общественно-политических событий. Обращение к пушкинскому наследию как важной части русского культурного кода, с одной стороны, сближает сетевую микропоэзию с «большой» поэзией XX–XXI вв., а с другой – с интернет-коммуникацией и сетературой.

Список литературы

1. *Абрамовских Е. В.* Типология креативной рецепции незаконченного текста на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина // Вестник ОГУ. 2007. № 5. С. 57–64.
2. Антифразы [Электронный ресурс]. URL: <https://livelib.ru>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 28.06.2025).
3. *Батулина А. В.* Образ Пушкина в русской сетевой микропоэзии // Пушкин в культуре: к 225-летию со дня рождения / Сост. И. В. Мотеюнайте. Псков: Псковский государственный университет, 2025. С. 172–184.
4. *Вардиц В. В.* «Пирожки» и «порошки»: анонимная интернет-поэзия как новый речевой жанр // Русский язык сегодня. Речевые жанры современного общения: Сб. докл. Вып. 6. М.: ФЛИНТА; Наука, 2015. С. 44–54.
5. *Джалилова Н. А.* Виртуально-фольклорные формы презентации идентичности в Интернете // Интернет и фольклор: Сб. ст. М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2009. С. 294–301.
6. *Зубова Л. В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 431 с.
7. *Ковшова М. Л.* Язык и комизм э-стишков в русской сетевой микропоэзии // Проблемы лингвистической семантики и прагматики языковых единиц разных уровней. Калуга: КГУ им. К. Э. Циолковского, 2023. С. 142–163.
8. *Мокиенко В. М., Сидоренко К. П.* Словарь крылатых выражений Пушкина. СПб.: Изд-во СПбГУ; Фолио-Пресс, 1999. 752 с.
9. *Непомнящий В.* Феномен Пушкина в свете очевидностей // Новый мир. 1998. № 6. С. 190–215.
10. *Новиков В. И.* О пародии. М.: Советский писатель, 1989. 540 с.
11. *Петренко С. Н.* Пирожки и порошки: сетевая микропоэзия между фольклором и литературой // Известия Волгоградского гос. педагогического университета. 2014. № 7 (92). С. 129–135.
12. Поэторий [Электронный ресурс]. URL: <https://poetory.ru> (дата обращения: 20.07.2025).
13. *Северская О. И.* «Ай да Пушкин? Пушкин – это айда»: о пушкинском слове в поэзии перестройки // Слово.ру: балтийский акцент. 2020. Т. 11, № 2. С. 80–95.
14. *Шагалова Е. Н.* Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века: ок. 1500 слов. М.: АСТ: Астрель, 2011. 413 с.



Классическая литература
в современной культуре.
«Игровой» Пушкин



УДК 791.43

ПУШКИН – ПЕРСОНАЖ В РОССИЙСКОЙ АНИМАЦИИ**В. Ю. Прокофьева**Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения (СПбГИКиТ)
vicproc1999@gmail.com

Статья исследует образ А. С. Пушкина в российской анимации. Универсализм в представлении А. С. Пушкина, превалировавший в экранной культуре XX в., не дал мультипликационных образов поэта, хотя анимационных экранизаций его произведений было много. Первым появлением Пушкина в анимации можно считать часть фильма «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977) «Воображаемый разговор с Александром I», в котором оживают пушкинские автопортреты из рукописей. Автор статьи показывает, что развитие пушкинского мифа в конце XX в. в сторону феноменологического представления поэта приводит к всплеску его анимационных образов в XXI в., каждое десятилетие приносит не один мультфильм, в котором Пушкин становится главным персонажем. Визуализация поэта повторяется: его атрибутами становятся бакенбарды, цилиндр, перо. Осмысление личности Пушкина происходит по нескольким смысловым векторам, включающим и традиционную мифологизацию поэта, и «пушкиноборчество»: 1) реконструкция творческого процесса с опорой на биографию, 2) восстановление отдельных эпизодов биографии, 3) помещение поэта в другие времена и пространства с целью доказать его универсальность / человечность; 4) восприятие поэта детским / школьным сознанием.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, российская анимация, персонаж, образ.

Pushkin as a Character in Russian Animation**Viktoria Yu. Prokofeva**St. Petersburg State Institute of Film and Television
vicproc1999@gmail.com

The article is devoted to the study of the image of A. S. Pushkin in Russian animation. Universalism in the view of A.S. Pushkin, which prevailed in the screen culture of the twentieth century, did not give animated images of the first poet, although there were many animated screen adaptations of his works. The first appearance of Pushkin in animation can be considered the part *Imaginary conversation with Alexander I* from the film *I am flying to you as a memory...* (1977), in which Pushkin's self-portraits from manuscripts come to life. The author shows that the development of the Pushkin myth at the end of the twentieth century towards the phenomenological representation of the poet leads to a surge in his animated images in the twenty-first century. Each decade brings more than one cartoon in which Pushkin becomes the main character. The article presents cartoons about

Pushkin with a brief description. The visualization of the poet is repeated: his attributes are sideburns, a top hat, a feather. The understanding of Pushkin's personality occurs along several semantic vectors, including both the traditional mythologization of the poet and "Pushkin-fighting": 1) reconstruction of the creative process based on the biography, 2) restoration of individual episodes of the biography, 3) placing the poet in other times and spaces in order to prove his universality / humanity; 4) perception of the poet by the child's / school consciousness.

Keywords: A. S. Pushkin, Russian animation, character, image.

С приходом кинематографа «пушкинизация» России, начавшаяся в XIX в., стала продуцировать кинообразы первого русского поэта. Почти весь XX в. создатели экранного Пушкина старались соответствовать концепциям академической пушкинистики и традиционному пушкинскому мифу; лишь в 1980-х появились феноменологические и постмодернистские вариации образа поэта. К 200-летнему его юбилею Госфильмофонд России подготовил «Пушкинский кинословарь» – полный список отечественных киноработ, в которых затронуто наследие А. С. Пушкина [11]. Игровые, документальные, мультипликационные фильмы представлены в хронологическом порядке. Раздел «Мультипликационные фильмы» самый краткий – в нем нет и десяти страниц, из него мы можем узнать, что анимация обращается к творчеству Пушкина в 1933 г., с тех пор экранизация сказок становится основой мультипликационной пушкинианы. Сам же поэт появился в анимационных фильмах не сразу, его образ вводился очень осторожно; первым опытом было «оживление» пушкинских рукописей в короткометражном документальном фильме (так обозначен жанр) «Рукописи Пушкина» (1937) С. Владимирского, где показана работа С. М. Бонди по восстановлению пушкинской стихотворной мысли – по сути, киноиллюстрация текстологического труда пушкиниста. Характерно, что в описании нет обозначения вида киноискусства, поскольку мультипликация предполагала произведения для детей, а здесь был *серьезный* фильм. Периферийное положение мультипликации в кинематографе отметили Ю. М. Лотман и Ю. Г. Цивьян [5, с. 26]. Видимо, по этой причине довольно долго образ самого Пушкина не появлялся в мультипликации, язык которой оперирует *знаками знаков* (Ю. М. Лотман) и предполагает большую по сравнению с игровым кино условность.

Представление анимационного Пушкина состоялось в 1970-х: режиссер Андрей Хржановский создает мультфильм «День чудесный» (1975) и биографическую трилогию «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977), «И с вами снова я...» (1980) и «Осень» (1982). Очень осторожно подходя к рисованному образу

Пушкина, режиссер в «Дне чудесном» оживляет детские рисунки под высказывания маленьких авторов о Пушкине. Детские голоса и картины демонстрируют начало «пушкинизации» нашего сознания и формирования пушкинского мифа в дошкольные годы, предельная условность в изображении Пушкина маленькими слушателями его произведений оказывается уместной и гармоничной. Следующим шагом режиссера становится оживление пушкинских рисунков и появление поэта на экране в виде рукописных автопортретов, коих выявлено пушкинистами около ста. В первой части трилогии воспроизводится текст Пушкина «Воображаемый разговор с Александром I», который читает С. Юрский, а на экране оживает пушкинский рисунок со страницы рукописи «Евгения Онегина», атрибутируемый пушкинистами как «Автопортрет в рост, в образе дворцового скорохода» [2, с. 44]. Самоирония поэта в этом изображении позволила снять «зажимы» в анимационном подходе к Пушкину и выпустить на экран его рисованный образ в необычной одежде, тюрбане на голове и обуви, похожей на домашние тапки. Особую роль в трилогии играет музыка А. Шнитке, придающая фильмам поэтический ритм, который словно материализует вдохновение и дает ощутить процесс рождения строк. Анализируя музыкальную составляющую трилогии, Е. М. Шабшаевич отмечает особенность мультипликационного времени, когда «секунда <...> может очень много вместить, <...> в отличие от секунды в игровом кино, которая тяготеет к тому, чтобы сделать краткой не то что секунду, а даже сделать час кратким» [12, с. 61]. Эта особенность в дальнейшем станет основой трактовок образа Пушкина в игровом кино и мультипликации: первое будет стремиться уложить биографию поэта полностью или частично в полтора часа экранного времени, а вторая – развернуть моменты поэтического вдохновения в несколько минут анимации. И в этом проявится более сложная знаковая система аниматографа, который «имеет несколько уровней интерпретации, что позволяет рассматривать его как в виде целостного объекта, так и в форме отдельных символов и образов, содержащихся в нем» [8, с. 69].

Говоря о периферийном положении мультипликации в кинематографе, авторы работы «Диалог с экраном» отмечают, что «такое положение <...> может легко измениться на другом этапе культуры» [5, с. 26]; этот этап и начался в 1990-е. Сначала перемены в социокультурной сфере страны, а затем – в технологической области, связанной с наступающей и нарастающей цифровизацией, привели к расцвету российской анимационной индустрии в XXI в. Скучная глава о Пушкине в мультипликации «Пушкинского кинословаря» заканчивается

упоминаем нескольких фильмов, находящихся в производстве к 200-летию поэта. Именно с них можно начать отсчет анимационных образов Пушкина. И вектор этих изображений сопрягается с пониманием Пушкина через комиксы о поэте [10], которые появились чуть раньше; последние же десятилетия доказывают актуальность для русской культуры рисованного Пушкина, будь он представлен в статичных рисунках или ожившим на экране.

В своей книге о российской мультипликации девяностых и нулевых «СВЕРХкино. Современная российская анимация» [6] Лариса Малюкова говорит о создании независимых анимационных студий и упоминает в качестве ярких указанные в «Пушкинском кинословаре» как находящиеся в производстве работы Екатерины Соколовой «Наступила осень» (1999), Леонида Носырева «Пинежский Пушкин» (2003) и в целом творчество Оксаны Черкасовой, автора фильма «Ваш Пушкин» (1999), а также фильм Сергея Серегина «Лукоморье. Няня» (2000). Именно в это время создаются, по мнению Л. Малюковой, «уникальные поэтические авторские эссе» о поэте: в фильме «Наступила осень», «созданном по мотивам книги “Трудолюбивый Пушкин” Андрея Битова и Резо Габриадзе, заточенное перо стремится догнать неуловимую, быструю, как течение, пушкинскую строку» [6, с. 109]; «Лукоморье. Няня» – «исполненная тонкости и юмора поэма о взаимоотношениях Поэта с его музой-няней» [6, с. 314]; экспериментальный «Пинежский Пушкин» по сказу Б. Шергина, где игровые сцены вкраплены в анимацию и «три крестьянки на далеком севере из села Сура пересказывают, перепевают на свой лад биографию Александра Сергеевича: тут и его детские проделки, и рассказы мальчишкам в “ночном” у прибрежного костра, и ухаживания за местными красавицами, и жизнь в Петербурге» [6, с. 120].

Работа над этими фильмами началась почти одновременно, но деньги пришли не сразу, производство затянулось, поэтому фильмы вышли после 200-летнего юбилея, уже в новом веке, который дал новые технические возможности авторам и снял барьер предубежденности по отношению к образу рисованного Пушкина. Отныне этот предельно условный Пушкин начинает свою анимационную жизнь и очень быстро умножает количество своих мультизобразий.

Упомянутые фильмы определили и подходы к мультфильмам о Пушкине. «Ваш Пушкин» своим названием дал понять, что феноменологическое осмысление личности и творчества поэта может не ограничиваться каким-то одним «моим Пушкиным», их может быть так же много, как и людей, размышляющих

и рассказывающих о нем. Первая фраза *Слух обо мне пройдет по всей Руси великой...* задает последующее действо: перед зрителем пролетают люди, знавшие Пушкина, они разных сословий, их впечатления подобны мазкам, штрихам и пятнам, брошенные ими фразы и даже слова так же, как легкий рисунок фильма, собирают массовый образ поэта. Слух о нем поддерживается анекдотами, хохмами, обсуждениями нарядов, поступков, отношений, строками из произведений, музыкой из опер по ним, словами простого люда (*– Дед, а что Пушкин делал? – Ничего не делал, писал что-то*), и мифическими предположениями: *Точно знаю, Пушкина не убили, это вранье....*

Гений в этих фильмах предстает живым человеком, который может быть разным, как и любой другой, – обычным и обыденным, необычным и фриковатым, наши чувства к нему – это не только восхищение, но и грусть, радость, сожаление, юмор. Мультипликация старается визуализировать и творческий процесс, и творческий кризис. В последнем случае мы также наблюдаем отход от каноничного изображения Пушкина в постоянных писательских трудах. В фильме «Наступила осень» ожившие рисунки Р. Габриадзе показывают нам один день из жизни Пушкина, когда у него ничего не сочиняется: поэт весь день бьет баклуши, и это ничегонеделание оказывается очень плодотворным для зрителя. Именно в повседневной шелухе, в обыденных действиях пустого времяпрепровождения рождается понимание творческой личности, а графическая условность происходящего дает возможность для наполнения нарратива собственными смыслами. Черно-белая графика представляет фигуру поэта общим и дальним планами, из деталей лишь две, давно закрепившиеся за визуальным образом Пушкина, – цилиндр и бакенбарды. В 2021 г. вышел фильм Аси Гусевой «Пушкин – Битов – Габриадзе. Побег», последний разговор с художником и писателем, в котором вставные анимационные кадры рисованного Пушкина раскрывают не столько понимание поэта, сколько гениальность авторов этих мини-историй.

«Лукоморье. Няня» – пожалуй, первый мультфильм, в котором Пушкин дан крупным планом, и он вызывает улыбку. Молодой Пушкин приезжает к Арине Родионовне, бродит по Михайловскому – и образы известного всем с детства «Лукоморья» рождаются перед нами с участием поэта: вот Пушкин оказывается среди тридцати трех богатырей, чуть не уходит с ними в воду под песню «Буря мглою...» вместо одного из них, засидевшегося на дубе с русалкой; вот он становится участником сцены с отравленным яблоком, видит спящую царевну; чарами колдуньи становится медведем и возвращает свой облик

стараниями няни; учит няню писать, а его тетрадь с «лукоморьем» читает нянин кот, идя на задних лапах по цепи на дубе. В этом коротком фильме возникло то, что потом будет использоваться сначала в рисунках современных художников – А. Джерих, Е. Двоскиной, И. Шаймарданова и прочих, их «Пушкин среди нас» начинал формироваться как раз в нулевые годы. Отметим еще один прием: над поэтом реют строчки его произведений, словно вылетевшие из его воображения. И это не ожившие рукописи Пушкина, это фразы, летящие в вечность, оседающие в памяти каждого читателя его произведений.

«Пинежский Пушкин» уникален не только тем, что это первый компьютерный мультфильм. Л. Носырев воплощал его несколько лет из-за сложности материала, в первую очередь из-за языка; по его словам, «одно дело – литература, другое – кино, где нужны сюжет, история, форма. Нужно какое-то действие, чтобы интересно было смотреть» [4]. И режиссер нашел ход благодаря персонажам-сказительницам: «Они сидят в комнате, поют песню “Буря мглою небо кроет” и начинают свой сказ. Постепенно возникают картинки из жизни сначала маленького Пушкина, затем взрослого, и так – вплоть до дуэли, которая тоже представлена в их своеобразном видении. Ведь о нем уже столько сказано хрестоматийного, что теперь, мне кажется, более интересен народный взгляд на Пушкина. Тем более, что само видение его личности у каждого разное» [4]. У зрителя этого фильма сначала возникает некоторое ошеломление, поскольку общеизвестная биография Пушкина излагается на поморском наречии. Но постепенно перестаешь замечать северный говорок и следишь за историей, вроде бы знакомой, но очень оригинальной, трагический финал Поэта высок и всеобъемлющ, эмоциональный накал в последних кадрах достигает невероятной силы. А философские обобщения совсем не похожи на формулы официальной пушкинистики:

Он многих людей в грамоту завел. В каждом доме Пушкин сердце всем веселит речью своей и письмом.

Егово письмо как вешна вода. Его стихам нет конца. Сотворена река, она все течет – как Пушкин. Землю он посетил да напоил. Что на свете есть – у него все поется.

Пушкин с ласковым словом приходил. Он как летний ветер, хоть и бухат, да теплой.

Сын дню, дитя свету, Пушкин малыми днями велико море перешел. Ему уж не будет перемены.

Открыв вслед за игровым кино возможность перемещать Пушкина в различные времена и пространства, мультипликация идет даже на опасный эксперимент, встраивая поэта в когорту властителей дум современного телевидения. Такова 13-я серия телепередачи «Мульт личности», которая в 2009–2013 гг. отражала «злобу дня»; в выпуске от 26 сентября 2010 г. «злободневным» неожиданно оказался Пушкин, приглашенный в передачу «Познер» и... проваливший выпуск. Известный ведущий пытается вывести известного поэта на разговор о богатейших смыслах его произведений, но Пушкин оказывается разбитным Хлестаковым и, вполуха слушая умные вопросы, говорит, что «Анчар» – это стихотворение всего лишь про дерево. Этот мульт-Пушкин вызвал дискуссию в СМИ, причем мнения разделились на «за» и «против». По мнению одних, такие шутки на грани фола оправдываются форматом программы, сам Пушкин не обиделся бы; другие настаивали, что нельзя Пушкина ставить в один ряд с телеперсонами, он выше этой медиапены [1].

С начала столетия развивается еще одна линия анимационной пушкинианы, продолжающая традицию фильма А. Хржановского «День чудесный»: это мультфильмы детско-школьной тематики, в которых происходит знакомство *племени младого* с русской классикой. Как правило, личное открытие Пушкина не совпадает с принятой «взрослой» интерпретацией.

В фильме «Буревестник» (2004, режиссер А. Туркус) на уроке литературы соединяются «золотой» и «серебряный» век русской литературы, авторы «демонстрируют синтез искусства и не искусства, накладывают литературно-художественную условность на мультипликационную гиперреальность» [9, с. 173]. Вначале крупным планом дан плакат на стене «С книгой на ты!», что и задает дальнейший вполне постмодернистский сюжет. Чтение произведения Максима Горького «Песня о Буревестнике» сопровождается, как сказали бы сейчас, дополненной реальностью бури, постепенно захватывающей класс и выносящей учеников за его пределы. Произносящая текст ученица в финале неожиданно соединяет двух классиков фразой *Пусть сильнее грянет буря! Та, что мглою небо кроет!*. В опустевшем помещении, где остается учительница, появляются Горький с Пушкиным, которых она, не узнав без очков, выгоняет из класса – ведь своим поведением они очень напоминают школьников. А мимолетный образ Пушкина еще и напоминает персонажа из серии «Мульт личности», о котором мы писали выше.

В лирическом мульт-эссе по мотивам автобиографической прозы Марины Цветаевой «Мать и музыка» (2006, режиссер Ю. Аронова) маленькая девочка убегает от уроков музыки к памятнику Пушкину, и поэт сходит к ней с постамента,

берет за руку, гуляет и играет с ней, а в финале протягивает свой цилиндр. Впервые этот пушкинский атрибут выступает в качестве классической лиры, передаваемой от поэта к поэту.

Постмодернистская интерпретация позволяет посмотреть по-новому на привычные культурные тексты и образы прошлого, предложить новые смыслы, и мультипликация начинает ее развивать, встраивая в школьную тему. В мультфильме «Ай да Пушкин!» (2018, режиссер Р. Шарафутдинов), снятом по сказке Кристины Стрельниковой «Как Веня Венчиков познакомился с Пушкиным», мальчику не нравится учить стихи Пушкина – и он решает лично разобраться с поэтом. Пушкин обижается, перестает писать стихи, и вместо уроков литературы (да и всех остальных) теперь только физкультура. Пришлось опять искать Пушкина и убеждать его в нужности стихов для потомков. Пушкин в мультфильме дан как кристаллизация школьных представлений о поэте со всеми атрибутами – цилиндр, кудри, перо, из-под которого разлетаются листы бумаги, и стремительность сочинения.

Личная коммуникация персонажа с Пушкиным не раз будет использована авторами мультфильмов. Сразу два фильма на тему школьного Пушкина появились в 2023 г. и были отмечены наградами на фестивалях – «Мой Пушкин» Юрия Томилова и «Дубровский: за кадром» Даниила Штейна. Первый – детская фантазия, нарисованная шариковой ручкой разных цветов в школьной тетради во время урока литературы: здесь присутствуют и злая училка из мема, и актуальное в этот год квадерберство, и контраст учительского пафоса с возникающими в тетрадке сценками из жизни Пушкина. Во втором, созданном 15-летним школьником, мальчик пишет домашнее сочинение по «Дубровскому» и засыпает. Повседневные предметы и звуки сливаются в фантаσμαгорию с асом Пушкиным – персонажем советского мема. В результате этого ирреального соприкосновения с поэтом сочинение вызывает учительский восторг. В обоих фильмах возникают и кафкианские мотивы: насекомые в помещении, становящиеся триггерами в ментальных школьных метаморфозах.

Кроме постмодернистской интерпретации личности Пушкина, анимация обращается к восстановлению отдельных эпизодов его биографии. Как правило, это последняя дуэль поэта или эпизод, связанный с конкретным местом многочисленных путешествий Пушкина.

К 180-летию дуэли 8 февраля 2017 г. Яндекс предложил публике анимационное видео «Мороз и Солнце. Последняя дуэль Пушкина»¹, в котором дана метеорологическая модель дня дуэли. Точные цифры температуры и толщины

¹ Просмотр доступен по ссылке: <https://yandex.ru/video/preview/10875326232695036717>.

снежного покрова сопровождаются анализом влияния погодных условий на физические показатели участников на всех этапах дуэли, особенно на события сразу после выстрелов.

В 2022 г. дуэль Пушкина и Дантеса воспроизведена в лего-анимации на ютуб-канале *The brik poet*² блогером, судя по голосу, юного возраста. Этот сложный в производстве ролик сумел показать на лего-фигурках основные моменты дуэли и даже детализацию – протаптывание тропинки дуэлянтами и растекающуюся под раненым поэтом кровь.

В 2021 г. анимационный проект к 800-летию Нижнего Новгорода «Пластилиновый Нижний» подготовил несколько мультфильмов о жизни города, среди них «Ай да Пушкин! Ай да ревизор!» (режиссер С. Шамрай, автор и продюсер Ж. Цыбрюева). Фильм рассказывает одну из версий появления сюжета «Ревизора» – нижегородскую, или «бутурлинскую», когда за ревизора был принят сам Пушкин в сентябре 1833 г., во время остановки поэта в Нижнем Новгороде по пути в Оренбург. Пластилиновый Пушкин предстает в каноничном облике – цилиндр, трость, бакенбарды, он заходит в реальные здания и встречается с реальными людьми.

К 225-летию со дня рождения Пушкина вышел анимационный фильм «Хандра / Холера» (2024, режиссер Е. Стрелков), посвященный пребыванию поэта в Болдине осенью 1830 г. Это развитие идеи А. Хржановского: режиссер использовал рисунки Пушкина и его современников, письма поэта Наталье Гончаровой и Петру Плетневу, в которых он рассказывал о деревне, своем времяпрепровождении, холере и хандре, творчестве, друзьях, размышлял о свадьбе и семейной жизни. Получилась живая зарисовка об одном из значимых периодов жизни Пушкина.

Востребованность обращения к отдельным периодам жизни и творчества Пушкина привела к появлению мультипликационного сериала о поэте. В 2022–2023 гг. вышли два сезона сериала «Пушкин и... Михайловское» (режиссер Е. Гаврюшкина) о Михайловской ссылке Пушкина, 26 четырехминутных серий. Художник-постановщик сезонов – Игорь Шаймарданов, чьи «пушкинские» рисунки публикуются с 2001 г. Его серии «Ситцевый Пушкин», «Веселый Пушкин», «Деревенский Пушкин», «Новый старый Пушкин», «Александру Сергеевичу хорошо!» и др., по сути, представляют собой раскадровки мультфильмов, вписывающихся в пушкинский миф: поэт выступает и сказочным героем,

² Просмотр доступен по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=Hao2HqZDSss>. Иностранец владеет ресурсом YouTube (www.youtube.com) нарушает закон РФ, доступ к видеохостингу ограничен.

и обычным, простым человеком, живущим где-то «среди нас». Так что рождение мультфильмов по этим рисункам было логично. В официальной информации о сериале говорится, что это сказка о Пушкине, а не иллюстрация к учебнику и Пушкин не был ни памятником, ни портретом³. Подробный анализ сериала дан в статье И. В. Мотеюнайте, которая, говоря о мультипликационных фильмах о Пушкине, замечает: «все эти произведения доказывают, что пушкинский миф генерирует не только разнообразные сюжеты, но и трансформации визуальных традиций, их превращение в формулы, выполняющие функцию культурных кодов, доказывая освоенность этого феномена популярной культурой» [7, с. 61].

Этот подход оказался очень продуктивным. Те же Е. Гаврюшкина и И. Шаймарданов подготовили и выпустили в кинопрокат в апреле 2025 г. полнометражный анимационный фильм «Ай да Пушкин!»; продюсер на стадии производства увидел в фильме прокатный потенциал и, поскольку целевая аудитория – учащиеся младших и средних классов, предложил сделать хронометраж в 60 минут: протяженность чуть больше урока, но не длиннее часа – идеальный киносеанс для школьников. Фильм привлекателен и для семейного просмотра. Стихи Пушкина читает Сергей Безруков. Продюсер Игорь Шибанов отметил, что после представления фильма на Международном кинорынке и форуме Российского кинобизнеса более сотни площадок заказали его для проката, оценив уникальность проекта в представлении образа Пушкина для юного читателя: «Александр Сергеевич был обычным человеком – со своими увлечениями и проблемами, в фильме он не только пишет стихи с утра до ночи, но и живет простой деревенской жизнью. Даже гениальный человек в первую очередь – Человек» [3]. Команда проекта «Пушкин и...» не останавливается на достигнутом: одноименный телеграм-канал сообщил, что идет работа над новым сериалом «Пушкин и... Кавказ».

Подводя итоги, отметим, что пушкинский миф благодаря ресурсам анимационного искусства вышел на новый уровень, соединив универсализм, феноменализм и постмодернизм в осмыслении личности и творчества поэта. В результате взаимодействия и взаимопроникновения традиционной мифологизации поэта и «пушкиноборчества» сформировались следующие типы мультфильмов: 1) реконструкция творческого процесса с опорой на биографию, 2) восстановление отдельных эпизодов биографии, 3) помещение поэта в другие времена и пространства с целью доказать его универсальность / человечность;

³ Информация доступна по ссылке: <https://пушкин-и-михайловское.рф>.

4) восприятие поэта детским / школьным сознанием. Язык мультипликации с ее высоким уровнем условности оказался подходящим для символизации объектов культурной памяти и метафоризации пребывания их в нашей действительности.

Список литературы

1. Гусятинский А., Садков П. За что брат Пушкин взят на мушку? // Комсомольская правда. 28.09.2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kp.ru/daily/24565/738549/> (дата обращения: 20.04.2025).
2. Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1996. 430 с.
3. Игорь Шибанов: «Каждый наш новый проект или релиз – вызов для нас и всего рынка» // ПрофиСинема. 18.04.2025 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=421928> (дата обращения: 20.07.2025).
4. Капков С. О том, как Пушкин малыми днями велико море перешел... // УТРО.RU. 30.09.1999 [Электронный ресурс]. URL: <https://animator.ru/articles/article.phtml?id=72> (дата обращения: 20.04.2025).
5. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 116 с.
6. Малукова Л. СВЕРХкино. Современная российская анимация. СПб.: Умная Машина, 2013. 368 с.
7. Мотеюнайте И. В. Пушкин в анимации и пушкинский миф // Вестник Московского государственного университета. Серия 9. Филология. 2025. № 1. С. 58–69.
8. Одегова К. И. Анимационный кинематограф как объект комплексного гуманитарного исследования: философский аспект // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. № 2 (26). С. 65–74.
9. Плешкова О. И. Постмодернистское пародирование творчества М. Горького в современной мультипликации: «Буревестник» А. Туркуса // Культура и текст. 2008. № 11. С. 171–176.
10. Прокофьева В. Ю. Комиксы о Пушкине и по его произведениям // Эпистола. Филологический журнал. 2024. Т. 4. Вып. 7. С. 93–100.
11. Пушкинский кинословарь. Госфильмофонд России. М.: Современные тетради, 1999. 448 с. (2025).
12. Шабшаевич Е. М. Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. № 18. С. 56–63.

УДК 74.01/09: 82.09

НЕКАНОНИЧЕСКИЙ ПУШКИН: КОМИКС-ВЕРСИЯ

О. В. Тихонова

Воронежский государственный университет

olnem@yandex.ru

Рассматриваются примеры визуализации образа А. С. Пушкина в комиксах – в контексте пушкинского мифа, а также стереотипов, зафиксированных массовой культурой. Объектами анализа выбраны книги А. Никитина, И. Шаймарданова, Е. Двоскиной. Выделяется проблема десакрализации образа поэта, затрагивается вопрос о соотношении классического и массового, высокого и низового в визуальной культуре. Последний аспект исследуется в связи с попыткой сегодняшних художников внедрить Пушкина как персонаж в современную реальность.

Ключевые слова: комикс, Пушкин, массовая культура, полимодальный / поликодовый текст, комикс, литературно-исторический комикс.

Non-canonical Pushkin: Comic Version

Olga V. Tikhonova

Voronezh State University

olnem@yandex.ru

This paper considers visualized examples of Alexander S. Pushkin's image in comics in the context of Pushkin myth and stereotypes in mass culture. It is focused on works by A. Nikitin, I. Shaimardanov, and E. Dvoskina. The paper also highlights the issues of desacralization of poet's image, and touches upon correlation between the classical and mass, the high and low in visual culture. The latter is emphasized by modern artists' attempt to introduce Pushkin as a character into modern reality.

Keywords: comics, Pushkin, mass culture, polymodal / polycode text, fiction comics, historical comics.

В эпоху «визуального взрыва» интермедийные модели (в том числе комикс) приобретают особое значение и даже могут играть роль ориентиров в культурном пространстве. Они так или иначе объединены ведущим принципом визуализации стереотипов массового сознания и обыгрывания сюжетов и образов массового искусства.

В поле визуальной культуры в последние десятилетия наблюдается тенденция к синтезу различных форм и расширению возможностей уже устоявшихся жанров. Проблема полимодального (поликодового) текста, к которой часто обращаются сегодня исследователи разных направлений, заостряет аспекты не только структурно-идейного единства разного, но и восприятия явлений синтетической природы.

Такой «полиаспектностью» и «трансмедийным потенциалом», «характеризующимся высоким уровнем коммуникативности и значительным адаптивным ресурсом» [2, с. 221], обладает комикс. Эволюция и трансформации комикса неразрывно связаны с общими особенностями современного культурного процесса – например, с изменениями в структуре и качестве чтения современного человека и в отдельных читательских практиках, с «межкультурной диффузией» – следствием глобальных процессов, и, наконец, с требованиями рынка и издательскими стратегиями. Таким образом, «комикс-мировоззрение» [11, с. 102] абсолютно созвучен современному мышлению в целом и соразмерен эстетическим тенденциям эпохи массовой культуры.

Среди всего многообразия сегодняшней комиксистики можно выделить «литературный комикс», который строится на адаптации литературного материала в форме рисованных историй. Подобные изотексты выбирают объектами тиражирования фигуры не просто известных, но знаковых писателей и произведений, формируя своеобразный «омассовленный» вариант литературного «канона», «образца» литературно-культурного продукта или национальной традиции. При этом значимыми элементами визуальной культуры (в том числе комиксной её части) становятся прежде всего факты биографии писателей, представления об особенностях их личности, характера и даже внешности. В круг тиражирования вписывается также набор наиболее известных широкой публике и зафиксированных в стереотипах массового сознания произведений и персонажей.

При этом совершенно особую нишу в комикс-дискурсе занимают произведения, которые иронически, юмористически или пародийно представляют образы литераторов и даже литературную традицию в целом.

Особого внимания в этом отношении достойна знаменитая «Хармсинада» («Комиксы из жизни писателей») художника Алексея Никитина (впервые вышедшая в 1978 г. и затем многократно дополнявшаяся и переиздававшаяся) [8].

Своеобразие книги Никитина обусловлено прежде всего литературными источниками, на которых он основывался. Это не только абсурдистские тексты самого Даниила Хармса, но и «псевдо-Хармс» («хармсинки») – специфические

произведения художников Владимира Пятницкого и Натальи Доброхотовой-Майковой («Веселые ребята» – 1971–72, 1978, 1998) [4], изначально соединявшие слово и рисунок. Все названные источники отсылают к традиции литературной мистификации и выбирают основой метода *игру* с известным материалом.

Художники Пятницкий и Доброхотова не просто шутили ради воспроизвели стиль Хармса, но надстроили свой словесно-графический вариант многоуровневого абсурдистского, пародийно-иронического текста – с огромной ролью аллюзий, цитат и подтекста. К этой многослойности восходит и сложность жанровой идентификации такой формы: часто её обозначают как апокрифический текст, «подражания», литературный анекдот, байки. При всей неоднозначности, противоречивости оценок оригинального литературного произведения несомненны его базовые особенности: фольклорные корни (влияние устной городской традиции), субкультурный контекст и абсурдистская стилистика.

Именно этот подход и перенял художник Алексей Никитин, создавая свою версию рисованных анекдотов про классиков русской литературы. Причём он пошел своим путем – в его варианте слово и рисунок практически равноправны, в отличие от версии Пятницкого, где слово – ведущий элемент, рисунок же его сопровождает или может существовать вообще отдельно.

У Никитина логика рисунка очевидна: в оригинальной хармсинаде речевой ритм, фразировка, интонационные акценты были заданы изначально, а затем и стилизованы в пародийных текстах Доброхотова – Майковой. Этому ритму и принципам фразировки логично следует покадровая структура комикса Никитина, в которой он идет за интонационно-текстовым членением. Например: «Гоголь только под конец жизни о душе задумался, а смолodu у него вовсе совести не было. Однажды невесту в карты проиграл и не отдал» [8, с. 79]; «Лев Толстой очень любил детей, и всё ему было мало. Приведет полную комнату, шагу ступить негде, а он всё кричит: “Еще! Еще!”» [8, с. 52].

На страницах серии буквально оживает принцип, озвученный А. Павловским, – «комикс – это литература» [9, с. 97], а стиль рисунков – небрежный, «наивный» – логично соотносится с псевдохармсовским текстом.

Важно также то, что комиксовое правило «проекции времени на пространство», сформулированное ещё Айснером [6, с. 38], абсолютно определяет изотекст Никитина. В его мире происходит совмещение, «сжатие» времени, а единым пространством для историй с известными персонажами (Пушкиным, Гоголем, Толстым и проч.) становится *весь* XIX в. Это пространство сакральной версии русской литературы, растиражированной на всех уровнях – и прежде всего в школьном формульном варианте.

Символическое единение в синхронном времени всех «богов» русского литературного Олимпа задает особый тон комиксовому повествованию. Они все друзья, но и соперники; современники, но располагающиеся в определенной иерархии, иллюстрирующей особую типологию эпохи (разные социальные, возрастные, характерологические типы и т. д.).

Канон русской литературы включает мифологизированные образы главных писателей, причем мифологема «Пушкин» образует ядро, эпицентр данного персонализированного канона, в котором остальные элементы представлены фигурами славной пятерки «Лермонтов – Гоголь – Тургенев – Достоевский – Толстой». У Никитина все названные писательские мифологемы постоянно подменяются стереотипными конструкциями, ироническими переигрываниями моделей, связанных с устоявшимися образами. Великие писатели здесь – это культурные герои, но и шаржированные персонажи.

В результате канон предстаёт как своего рода «иконостас» русской литературы, но в «перевернутом» виде. Ещё более важно, что писатели-«олимпийцы» здесь представлены и как обычные люди, которым ничто человеческое не чуждо, хотя Никитин всё время напоминает об их «звездном статусе».

Основа метода Никитина – опора на характер. Странности, нелепость поведения, недомолвки или курьезы друзей-литераторов в комиксах Никитина становятся не только характерологическими маркерами, но и дают возможность «низового» прочтения их биографических историй в целом. Такими отличительными приметами конструкций характеров являются, например, привычка Пушкина постоянно сидеть у Вяземского в квартире на подоконнике или его внезапные падения дома и на публике, «любовь» Толстого к детям, гоголевские шутки-розыгрыши и своеобразная дружба с Александром Сергеевичем, лермонтовский комплекс «младшего брата» рядом с Пушкиным, агрессия Толстого против соперника Достоевского, мнительность Тургенева.

Форма анекдота заостряет эту тенденцию, а также заставляет читателя взглянуть на канонические фигуры не только через призму пафоса величия или – наоборот – школьных стереотипов: персонажи предстают по-человечески понятными. В комиксах Никитина мир русской литературы строится парадоксально на стыке обеих концепций – высокой и низкой. Границы этого условного пространства смещены, иногда даже размыты, а параметры перевернуты, приоритеты пересмеяны.

Пример реализации этих тенденций сегодня представлен в изосериях Игоря Шаймарданова и Евгении Двоскиной. Оба – художники-графики, иллюстраторы, оба долгое время увлечены пушкинской темой, ставшей их своеобразной

визитной карточкой. Оба выставляются в престижных галереях и музеях с пушкинскими сериями (например, Е. Двоскина – в Государственном музее им. Пушкина в Москве в 2019 г. с серией «Пушкин с нами»). Сходство можно заметить и в их стиле – нарочито простом, интуитивно понятном зрителям разных возрастов. Объединяет их и общий подход к пушкинской теме, но реализация его всё же различна.

И. Шаймарданов тесно связан с Михайловским и всеми пушкинскими местами. У него есть самые разные рисованные серии и сюжеты о поэте, но контекст Пушкинских Гор доминирует, определяя особенности индивидуального взгляда Шаймарданова на фигуру поэта и его окружение. Здесь иные сквозные герои (кроме самого поэта) – это не главные персоны русской литературы, а няня, крестьяне Пушкиногорья, персонажи произведений Александра Сергеевича и даже черный кот (который в рисунках Шаймарданова сопровождает поэта в Михайловском повсюду).

Исповедуя тот же принцип «наивности» в своих изображениях, Шаймарданов расцветчивает, детализирует и «обывотворяет» фактографические и вымышленные подробности пушкинской жизни, используя разные техники. Критики часто называют его Пушкина «крестьянским», ведь художник воссоздает в особой – понятной сегодняшнему зрителю – стилистике условный «деревенский» мир Пушкина, додумывая его в современном ключе.

Если Пушкин Никитина – это не просто горожанин, но столичный житель, предводитель компании литераторов, светский проказник и возмутитель спокойствия, при этом авторитет и даже судия, то Пушкин Шаймарданова – обычный сельский житель, наслаждающийся жизнью в поместье и сельскими радостями на природе. Он ухаживает за огородом и цветником, проводит время с Ариной Родионовной в домашних хлопотах, вяжет, катается на санках и на коньках, играет с детьми, гуляет по лесу.

Близкий подход продемонстрировал Шаймарданов и в иллюстрациях к новому изданию «Евгения Онегина» (2025) [10], обращенному прежде всего к школьникам. Оно имеет особый ракурс, так как построено по принципу «книги в книге». Текст романа вписан в рисованные страницы, заостряющие или уточняющие, а иногда и иронически переигрывающие его. Кроме того, текст «Онегина» буквально обрамляется комментариями Леонида Рожникова и рисунками Шаймарданова. В результате возникает удивительный эффект «остранения», позволяющий воспринимать сюжет, героев, детали романа многогранно; через визуальные коды читатель может выстраивать реальность и «изнутри», и «вокруг» текста.

В том же направлении – осовременивания и очеловечивания образа поэта – движется Евгения Двоскина, выпустившая в 2023 г. книгу «Пушкин с нами» [3], жанр которой критики определяли и как скетч, и как комикс. Не вдаваясь в подробности жанровых классификаций, заметим, что в данных определениях нет противоречия, так как различия этих жанровых форм – лишь в степени проработки идеи и в точности детализации.

Проблема определения жанра и метода также роднит пушкинианы Шаймарданова и Двоскиной. Это не комиксы в классическом понимании. Фрагментарный нарратив здесь обладает рядом особенностей. Каждый рисунок – это цельное, законченное высказывание, концентрированно, лаконично подающее идею, ситуацию, факт (в этом смысле они действительно ближе к скетчам или даже мемам). Но серии этих фрагментов («кадров») образуют всё же единство, именно в системе они достраивают смыслы до целого, в ней варьируются одни идеи и темы, она «сцеплена» персонажами и общими сюжетными конструкциями. В конечном итоге это не классическая комиксовая «последовательность», характерная для рассказывания истории графически-визуальными средствами: индивидуально-авторский подход, программируемая автором логика играют здесь решающую роль.

Пушкин Двоскиной – наш современник, который не просто вписан в реалии сегодняшнего дня: он существует в них гармонично, хотя его освоение современной жизни и искусства порой сопряжено с некоторым недоумением по поводу последнего или сложностями принятия нынешних реалий.

К созданию отдельных фрагментов-скетчей Двоскина подошла, следуя нескольким принципам: одни серии рисуют Пушкина в гуще современной повседневной жизни, где детали этой повседневности заострены для получения эффекта неожиданности (например, он не выпускает из рук телефона, читает в метро, делает селфи, работает за компьютером, участвует в тусовках, практикует ЗОЖ и фитнес и т. д.); другие связаны с его творчеством, но представлены иронически, часто даже в анекдотичной форме (здесь Двоскина как раз наиболее близка позициям и Никитина, и Шаймарданова); третьи – реализуют аллюзивную игру с произведениями поэта, соединяют предельно короткие фрагменты пушкинского текста с рисунком.

Как пояснила сама художница, она принципиально выстраивала «игру в Пушкина», «представив его в сегодняшних обстоятельствах», но именно последнее доказывает не только то, что «Пушкин жив», но и то, что можно сделать «живым» наше представление о нём. Художница пояснила: «Пушкин всегда рядом с нами. И всюду. Выйдешь из квартиры на улицу – а там “мороз

и солнце, день чудесный”. Войдешь обратно – и “а посуду кто мыть будет? Пушкин?”. Я всего лишь продолжила эту “игру в Пушкина” и представила его в сегодняшних обстоятельствах. В толпе. В метро. Читающего с планшета или пишущего в телефоне» [5].

Заметим, что в последнее время подобный подход стал своего рода трендом. Например, в 2020 г. журнал «Сноб» запустил спецпроект комикс-сюжетов «С нами Пушкин», в которой иллюстратор Анна Знаменская представила, «каким же мог бы быть Пушкин в 2020 году». И поместила поэта не просто в современные реалии (с гаджетами, соцсетями, мессенджерами и проч.), но в условия пандемии, сопоставимой с ситуацией Болдинской осени.

Или можно привести в пример комикс-марафон Саратовской областной библиотеки для детей и юношества им. А. С. Пушкина под характерным названием «Пушкин. LIFE». Тезис о том, что Пушкина можно считать комиксистом, поскольку он сопровождал свои произведения рисунками, выстраивая единые контексты для восприятия текста, был использован для построения модернизированной концепции образа поэта. Были собраны рисованные истории детей, представляющих сегодняшнее видение образа Пушкина.

Отдельно стоит говорить о превращении фигур Пушкина и других классиков отечественной литературы в мемы, что наиболее ярко и остро иллюстрирует процессы развития современного массового сознания и тенденцию к безоговорочному превалированию массовой культуры. В свою очередь, такие подходы, демонстрирующие «оживление», модернизацию образа и подчеркнуто будничное восприятие великого поэта, являются частью этого процесса, но представляют и закономерный результат попытки обновить устоявшиеся, утвержденные как «классические» модели и смыслы.

Таким образом, все три автора, несмотря на различия, исходят из того, что Пушкин, а также компания его знаменитых соратников-писателей, прочно утвердились в коллективном культурном сознании как своеобразные символы национальной литературы. Они предстают не только как культурные символы, но и как культурные бренды, при этом в процессе десакрализации, снижения пафосно-официального имиджа, их фигуры выступают также и как формульные конструкции и даже мемы.

Приведенные примеры демонстрируют не только ставшее сегодня привычным стремление предельно «сжать» информацию, представить её в основных, знаковых моделях – для быстрого и простого восприятия. Предпринятая названными художниками попытка внедрения Пушкина как персонажа в современную реальность, дающая возможность трактовать образ Александра Сергеевича

в неофициальном ключе, а значит – сделать его ближе современному массовому восприятию, парадоксально создает новый, «сниженный», вариант мифа, опирающийся на принцип «очеловечивания» гения, а в некоторых случаях – на пародийный подход. Этот процесс разворачивается не только в комиксистике, но и в других медиа и соответствующих современных визуальных формах (скетчах, шортсах, рилсах, рекламе, кино, анимации и др.). При этом трансмедийный и полимодальный характер комикса, тесная связь со всеми формами массовой культуры, жанровая многоплановость и многозначность ставят его в центр процесса и открывают возможности для различных исследовательских подходов.

Список литературы

1. Булдакова Ю. В., Шишкин Д. А. Комикс в России: трансмедийный нарратив и издательские стратегии // Текст. Книга. Книгоиздание. 2020. № 23. С. 115–130.
2. Гулова И. А., Ерофеева Е. А. Комикс в открытом образовательном пространстве: гибридизация жанра // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 4 (107). С. 221–223.
3. Двоскина Е. Пушкин с нами / Сост. Е. Г. Двоскина, К. И. Шарафадина; иллюстрации автора. СПб.; М.: Речь, 2023. 160 с.
4. Доброхотова-Майкова Н., Пятницкий В. «Лев Толстой очень любил детей»: анекдоты о писателях, приписываемые Хармсу. Москва: Бомбора: Эксмо, 2020. 228 с.
5. Евгения Двоскина. Пушкин с нами. Персональная выставка художника-иллюстратора // Cultobzor. 19.03.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://cultobzor.ru/2019/03/evgeniya-dvoskina-pushkin-s-nami/> (дата обращения: 9.08.2025).
6. Макклауд С. Переосмысление комикса. М.: Белое яблоко, 2020. 252 с.
7. Махашвили Г. Д. Иллюстрированная книга и комикс // Вестник Московского государственного университета печати. 2012. № 6. С. 205–210.
8. Никитин А. Хармсиниада: комиксы из жизни писателей: [по текстам анекдотов Д. Хармса]. Изд. 4-е. СПб.: Бумкнига, 2022. 112 с.
9. Павловский А. «Хармсиниада». Послесловие // Хармсиниада: комиксы из жизни писателей: [по текстам анекдотов Д. Хармса]. Худ. А. Никитин. Изд. 4-е. СПб.: Бумкнига, 2022. С. 95–99.
10. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Краткий комментарий Л. Рожникова. С иллюстрациями И. Шаймарданова. М.: Проспект, 2025. 520 с.
11. Сычев И. Ю. Герой комикса и герой комикс-культуры // Челябинский гуманитарий: Философия, социология и культурология. 2011. № 4 (17). С. 99–103.

УДК 81'33

РИТОРИЧЕСКИЕ КОДЫ ИРОНИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ АНЕКДОТАХ О ПУШКИНЕ

Е. С. Ступина

Нижегородский государственный
лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова
stupina.ek@mail.ru

Статья посвящена проблеме реализации риторических кодов в анекдотах об А. С. Пушкине. Анекдот как жанр имеет специфические черты, ведущей из которых является выражение иронии. При этом анекдоты о «солнце русской поэзии» имеют свою специфику: они полны эстетизма, в них насмешка не переходит в глумление. Анализ риторических кодов, заложенных в подобных анекдотах, позволяет не только расшифровать информационный фон для понимания прагматики текста, но и приблизиться к пониманию констант русской культуры, равно как ценностей современной российского общества. В литературных анекдотах Пушкин аттестован как веселый и язвительный насмешник, который не боится сказать правду, который всегда держит удар и демонстрирует высокий уровень самообладания.

Прослеживается функционирование в анекдотах иронической традиции, иронической аксиомы, парирующего сарказма. Доказано, что важными элементами риторического кода в этих текстах являются фигуры речи и тропы, особенности грамматической организации предложений, специфика некоторых морфологических категорий. Немаловажная роль принадлежит в этом коде воссозданию культурно-исторического фона.

Ключевые слова: риторический код, анекдот, ирония, катахреза, контраст, фразеологизм, традиция.

Rhetorical Codes of Ironic Orientation in Literary Anecdotes about Pushkin

Ekaterina S. Stupina

Linguistics University of Nizhny Novgorod
stupina.ek@mail.ru

The article is devoted to the problem of implementation of rhetorical codes in anecdotes about A. S. Pushkin. The anecdote as a genre has particular features, the leading of which is the expression of irony. Anecdotes about “the sun of Russian poetry” are colored by the poet’s individuality, therefore they are full of aestheticism, jokes do not turn into mockery in them. The analysis of rhetorical codes embedded in such anecdotes allows us to decipher not only the information background for understanding the pragmatics of the text, but also to judge about constant elements of Russian culture, as well as the axiological system of contemporary Russian society. In literature

anecdotes, Pushkin is depicted as a cheerful and caustic mocker who is not afraid to speak the truth, who always takes a punch and has a high level of self-control.

The research analyzes codes of ironic traduction, ironic axiom, and parrying sarcasm. Various figures of speech and tropes, grammatical features of sentence organization, and the specificity of morphological categories are studied as elements of the rhetorical code. It is argued that the image of cultural and historical background plays an important role in the code in anecdotes about Pushkin.

Keywords: rhetorical code, anecdote, irony, catachresis, contrast, phraseological unit, traduction.

Имя Пушкина значимо для каждого русского человека. Творчество поэта считается частью национального культурного кода. О Пушкине сказано столько слов, что с воцарением настроений критицизма и повсеместного стеба в рамках культуры метамодернизма наблюдаются попытки не только развенчать представления о величии его творчества, но и доказать «обыкновенность» его как человека. Нужно отметить, что подобная практика характерна для современного состояния общества, менталитета в разных странах. Амбивалентность оценок творчества и личности известного автора может быть отражением потребности в соотнесении себя с достижениями и гениями мировой культуры, в самоутверждении, в ощущении собственной значимости и неповторимости.

Забавные жизненные истории, невероятные приключения, сплетни мемуарного характера, сомнения в ценности художественного материала – все это сопровождает бытование имени Александра Сергеевича Пушкина в русской (особенно современной) культуре. Основным объектом нашего исследования являются литературные анекдоты о нем.

Определяющей чертой анекдота является, как известно, осмеяние. Специфика жанра обусловлена его включенностью в речевую ситуацию. Анекдот определяется как «устный короткий юмористический рассказ, который может оживить неофициальное общение» [12], «короткий рассказ об историческом лице, происшествии» [2]. В научной традиции существует жанровая дифференциация анекдотов: фольклорные анекдоты, художественные, публицистические, авторские, литературно-исторические (см. работы В. М. Мокиенко, М. А. Кронгауза, А. Д. Шмелева).

Нас будет интересовать литературный анекдот. Генетически он восходит к забавным рассказам о знаменитых людях прошлого, которые создавали истории. По замечанию А. П. Пельтцера, «желая щегольнуть друг перед другом начитанностью, историки разукрашивали свои сочинения разными подробностями,

не только не имевшими никакого отношения к истории, но и отходившими часто в область фантазии. Наравне с историческими подробностями под этим термином (литературный анекдот. – Прим. автора статьи) стали подразумеваться вообще более или менее интересные отдельные факты, главным образом остроумные рассказы, поражавшие своей неожиданностью и легкостью» [11, с. 60]. В широком понимании литературный анекдот – это устная новелла об известных литераторах, отличающаяся забавным содержанием. Е. Я. Курганов считает, что в таких анекдотах комизм является необязательным элементом [8]. Например, известен такой вариант анекдота о Пушкине:

Кажется, за год до кончины своей он <А. С. Пушкин> говорил одному из друзей своих: «Меня упрекают в изменчивости мнений. Может быть: ведь одни глупцы не переменяются» [1, с. 159]. Этот анекдот, содержащий интересную сентенцию-афоризм и, видимо, восходящий к ней, можно найти в работе П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина». Философская мысль, которая заключена во фразе Пушкина, отражает горькую иронию, связанную с переосмыслением бытия, пониманием изменчивости и текучести природы человека. Гармония заключена в неумолимом движении времени. Подобные мысли найдут свою реализацию в духовных исканиях толстовских персонажей.

Для жанра литературного анекдота важен историко-литературный контекст. Это необходимо учитывать в комплексном подходе к оценке риторических кодов, заложенных в тексте. Основная направленность таких кодов связана с иронией. Ирония как следствие негативной установки говорящего, его критического отношения к объекту действительности [9] формируется с помощью пародии, гротеска, контраста, двусмысленности и может быть рассмотрена как вариант риторического кода.

Риторический код следует трактовать как «систему знаков, воздействующих на чувственное восприятие речи, отраженную в текстах, которые имеют жанровую и дискурсивную специфику» [15, с. 104]. Речевая презентация объекта связана со множеством факторов: от культурных установок общества до актуальных проблем, от фольклорно-мифологических основ до прагматических. Риторический код позволяет расшифровать информационный фон для понимания прагматики текста, то есть осмыслить, кто является объектом внимания в анекдоте и почему. Риторическое определение кода закрепляется на основе эмоциональной оценки речевой формулы, включающей показатели лексико-семантического и грамматического характера. В качестве знаков риторического

кода выступают различные фигуры речи и тропы: антифразис, антанаклаза, антитеза, реминисценция, параномазия и др. Также код организуют лексические и грамматические средства: употребление семантически опустошенных слов, слов с выраженной стилистической окраской, с пейоративной оценочностью, а также реализация неполных предложений, указывающих на определенную недосказанность, нетипичная морфологическая выраженность синтаксических категорий и другое.

В настоящее время литературные анекдоты, как правило, не воспроизводятся в той первичной жанровой форме, как ее определяет «Большая российская энциклопедия», но преобразуются в мем, стендап зарисовку и прочее. Л. П. Гроссман, анализируя искусство анекдота, еще в начале XX в. обращал внимание на трансформацию жанра: «Всматриваясь в особенности его былой жизни, полной блеска, веселости, скептической иронии, ума и остроты, испытываешь невольную потребность реабилитировать этот литературный вид, выродившийся ныне в куплет, фельетон, сатирическую юмореску или устную безделку» [4, с. 45]. Юмористические миниатюры в меньшей степени требуют погружения в атмосферу пушкинской поры, мемы же обращены к актуальному моменту, современным проблемам. И все же литературные анекдоты о Пушкине принадлежат не только истории чтения, но и современному интеллектуальному читателю.

В современной читательской среде получили распространение анекдоты, придуманные художниками Натальей Доброхотовой-Майковой и Владимиром Пятницким [5]. Известны анекдоты, оставленные в воспоминаниях В. В. Вересаева, П. В. Анненкова, которые отражают характер Пушкина, его жизненные приоритеты, интересы. Для многих литературных анекдотов особое значение имеет историко-литературный и ценностно-смысловой контекст. Например:

Однажды она <Е. К. Воронцова> прошла мимо Пушкина, не говоря ни слова, и тут же обратилась к кому-то с вопросом: «Что нынче дают в театре?». Не успел спрошенный раскрыть рот для ответа, как подскочил Пушкин и, положив руку на сердце (что он делал особливо, когда отпускал свои остроты), с улыбкою сказал: «“Верную супругу”, графиня» [14, с. 188].

Для понимания сути анекдота нужно вспомнить, что во время южной ссылки между Е. К. Воронцовой и А. С. Пушкиным возникли особые, близкие отношения. Влюбленность молодого поэта была известна свету, поэтому такой анекдот включал в себя не только отсылку к характеру Пушкина, но и событийный контекст. Риторический код формируется с помощью лексики *подскочил*, подчеркивающей быстроту реакции поэта. Важно также отметить построение

произведения по вопросно-ответному принципу, что позволяет актуализировать жанровую черту анекдота – динамичность развития основной мысли.

В анекдотах Пушкин часто выступает провокатором комической ситуации. Известно, что Пушкин, как очень наблюдательный человек, замечал недостатки других и акцентировал на этом внимание окружающих. И при случае мгновенно реагировал на колкости и замечания со стороны. В литературных анекдотах Пушкин аттестован как язвительный насмешник, который не боится высказать правду. Например:

Кто-то, желая смутить Пушкина, спросил его в обществе:

– Какое сходство между мной и солнцем?

Поэт быстро нашелся:

– Ни на вас, ни на солнце нельзя взглянуть, не поморщившись [6, с. 21].

В данном примере обнаруживается контраст между подразумеваемой и выражаемой идеей. Устанавливается иллюзия связи между человеком и солнцем. Острая комичность смысла достигается вследствие аппликации значений выражений. Нельзя взглянуть на солнце по объективным причинам: человеческий глаз не терпит прямых солнечных лучей. Значение свободного словосочетания *нельзя взглянуть* обусловлено совокупностью семантики слов, его образующих. Несвободное сочетание *без слез не взглянешь* трансформировано, но его первоначальный вид очевидно угадывается. Данный фразеологизм имеет отрицательную коннотацию, так говорят «о человеке с неприятной, уродливой внешностью» [3]. Пейоративный смысл высказывания актуализирован деепричастием *не поморщившись*. При обращении к солнцу человек морщится вынужденно, поскольку рефлексивно закрывает глаза. А при взгляде на человека можно поморщиться, если он не нравится. Слабо контролируемая мимика обусловлена потребностью не видеть неприятное. Риторический код парирующего сарказма дешифрован благодаря считанной комбинации смысловых коррелятов.

Продуктивно в таких анекдотах может быть организован риторический код на основе аналогии, сформированной на противоречии. Например:

И. И. Дмитриев в одно из своих посещений Английского клуба на Тверской заметил, что ничего не может быть страннее самого названия: Московский Английский клуб. Случившийся тут Пушкин, смеясь, сказал ему на это, что у нас есть названия более еще странные:

– Какие же? – спросил Дмитриев.

– А Императорское человеколюбивое общество, – отвечал поэт [13, с. 218].

Иван Иванович Дмитриев искренне недоумевает, почему алогичное название клуба закрепилось в обществе. Вероятно, это связано с топонимической привязкой объединения людей по принципу, свойственному английской традиции. Английский клуб как явление организовано при Екатерине II для проведения досуга. Это было место, где собирался цвет аристократии. Клуб был организован англичанами. Членство в этом клубе указывало на высокий статус.

Подчеркивая противоречивость объекта речи, катахреза, лежащая в основе сочетания *английский клуб*, может быть объяснена с точки зрения его структуры. Во-первых, *английский клуб* – это нечленимое словосочетание, которое фактически равно одной лексической единице. Во-вторых, атрибуция этой единицы обусловлена географическим расположением клуба. Только при расчленении фраземы возникает противоречие. Пушкин же обнаруживает аналогичное противоречие, но менее очевидного характера, поэтому иронический смысл будет ярче актуализирован – *Императорское человеколюбивое общество*. Генерализация этой иронии будет такова: если общество человеколюбивое, то оно не может быть императорским. Известны сложные отношения власти и поэта. Человеколюбие, по мнению Пушкина, не свойственно тем управленческим решениям, которые вводились императорскими указами. В данном случае подобная установка мало связана с деятельностью этого общества, которое известно с начала XIX в. Это крупная благотворительная организация, находящаяся под покровительством императора. Риторический код иронической традукции, зиждущейся на сочетании посыла и вывода в одинаковой общности, считывается, если учесть смысловые основы двух аналогий.

Риторический код иронической аксиомы в анекдотах о Пушкине формируется на основе установления бесспорного превосходства одного над другим для выражения иллюзии исчерпывающего доказывания:

Пушкин, участвуя в одном журнале, обратился письменно к издателю с просьбою выслать гонорар, следуемый ему за стихотворения.

В ответ на это издатель письменно же спрашивал: «Когда желаете получить деньги, в понедельник или во вторник, и все ли двести рублей вам прислать разом или пока сто?»

На этот запрос последовал лаконичный ответ Пушкина: «Понедельник лучше вторника тем, что ближе, а двести рублей лучше ста тем, что больше» [6, с. 21].

Ответ издателя на законную просьбу о гонораре становится вариацией торга. Пушкинская ирония подчеркивает нелепый характер вопроса оппонента.

Хитрость, к которой пытался прибегнуть издатель, была для поэта очевидна, поэтому Пушкин, желая сохранить достоинство, не акцентирует внимание на том, что деньги необходимы в ближайшее время и в полном объеме. Сравнение понедельника и вторника, двухсот рублей и ста рублей не требует развернутого объяснения, поскольку естественность данного утверждения неоспорима, любое несогласие с последующими мыслями будет вызывать недоумение, поскольку первичная идея инерционно формирует коррелирующий с ней эффект. Синтаксическая модель компаративных отношений между словами усиливает постулат. Данная фраза является плеонастической.

Обращение к жизни и творчеству русского поэта в ракурсе иронии в литературном анекдоте не противоречит представлениям о любви поэта к русскому языку, истории, народу, литературе. Риторический код восполняющей иронической антитезы лежит в основе следующего произведения.

Однажды пригласил он <А. С. Пушкин> несколько человек в тогдашний ресторан Доминика и угощал их на славу. Входит граф Завадовский и, обращаясь к Пушкину, говорит:

– Однако, Александр Сергеевич, видно, туго набит у вас бумажник!

– Да ведь я богаче вас, – отвечает Пушкин, – вам приходится иной раз прожигаться и ждать денег из деревень, а у меня доход постоянный – с тридцати шести букв русской азбуки [16, с. 14].

В этой истории читателю открывается целая панорама жизни дворянской России XIX в. Конечно, для понимания сути анекдотической ситуации необходимо знать, что кафе-ресторан швейцарского кондитера Доминика был действительно очень популярен во второй трети XIX в. Но Пушкина в этом ресторане быть не могло, поскольку заведение открылось в 1841 г. – уже после смерти поэта. Вероятнее всего, анекдот, созданный друзьями великого человека, был отражением общих интересов, времени, поэтому никто не задумывался о несовпадении фактов. Для анекдота несущественно, что это анахронизм. В мыслях читателя не возникает несостыковки: это мог быть любой другой ресторан, в которые любил иногда ходить Александр Сергеевич. Имя собственное лишь придает значимости самой истории и подчеркивает любовь Пушкина к светским развлечениям, указывает на его непрактичность. Анекдот не должен быть источником конечного суждения о человеке. Жанровая черта анекдота требует от нас определенной стереотипизации образа поэта, который сложился в общественном сознании.

Обратим внимание на еще одно имя собственное – граф Завадовский. Предположительно, речь здесь идет об Александре Петровиче Завадовском, который когда-то служил с Пушкиным в Коллегии иностранных дел. Слабость к разгульной жизни и некоторая кичливость становились объектом шуточного внимания его знакомых [10, с. 301]. Безусловно, была известна история рода Завадовских, происходивших из казаков и возвысившихся при Екатерине II. Данный факт тоже становился темой насмешек. В реплике Пушкина мы считываем тонкий намек на необоснованное высокомерие графа, который, впрочем, тоже саркастически указывал на якобы набитый кошелек, ведь поэт имел небольшой доход. Антифразис (употребление слова в противоположном значении: *набитый – пустой*) создает кульминационную ситуацию. С одной стороны, актуализируется напряжение, с другой стороны, привлекается внимание к реакции оппонента. Ироническое замечание о постоянном доходе (количество букв неизменно) генерализует следующую мысль: писательство – удел успеха и богатства. Конечно, для Пушкина и богатство, и успех имели глубокие идейные основы, о которых не мог бы догадаться поверхностно рассуждающий читатель.

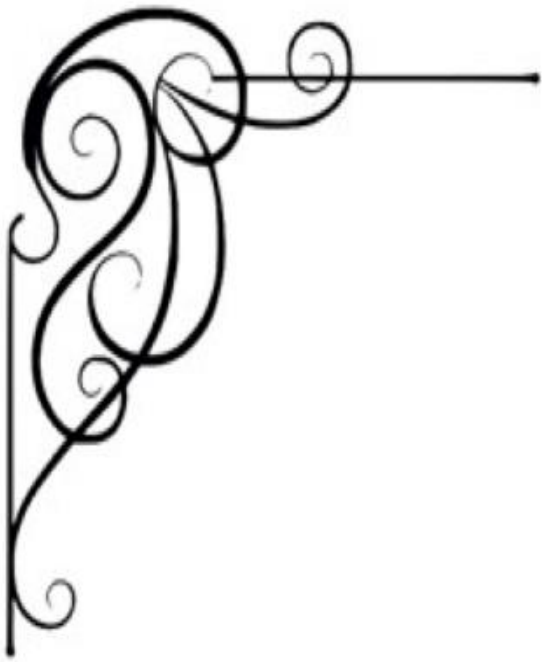
Но фокус анекдота – в противопоставлении заносчивого графа, который вынужден дожидаться доходов от своих крестьян, и поэта, который сам волен распоряжаться имеющимся набором ресурсов из 36 букв.

Современный читатель, возможно, не поймет, почему Александр Сергеевич упоминает именно о 36 буквах. Следует вспомнить о реформах, которые пережила русская азбука за свою историю. Значительные изменения происходили в первой половине XVIII в.: были предложены меры по упрощению алфавита Петра Великого, унификации некоторых букв Академией наук [7, с. 30]. Однако конечное количество букв варьировалось вплоть до реформы 1917–1918 гг. 36 букв – это примирительно универсальный показатель, который также не стоит рассматривать как исторический факт. Это лишь условное число, под которым легко угадывается метонимическая апелляция к материалу, с которым работает поэт.

Подводя итог нашим размышлениям, подчеркнем особый характер анекдотов о Пушкине. В них много эстетики, они основаны на глубоком историко-биографическом подтексте. Кроме того, насмешка в этих анекдотах не переходит в глумление, как это бывает в вариантах стендапа или мема. Пушкин в литературных анекдотах ассоциирован с образом умного, ироничного, находчивого человека. Риторические коды, сформированные в произведениях такого свойства, обусловлены жанровой спецификой и тематической направленностью.

Список литературы

1. *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. Москва: Издательство «Современник», 1984. 481 с.
2. Большая советская энциклопедия: в 30 т. Т. 2 / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е издание. М.: Изд-во «Советская Энциклопедия», 1970. 640 с.
3. Большой словарь русских поговорок / Под ред. В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. М: Олма Медиа Групп, 2007. 784 с.
4. *Гроссман Л. П.* Из «Этюдов о Пушкине» // *Л. П. Гроссман.* Искусство анекдота у Пушкина. М.: Л. Д. Френкель, 1923. С. 37–77.
5. *Доброхотова-Майкова Н., Пятницкий В.* Веселые ребята: Однажды Гоголь пришел к Пушкину... М.: Арда, 1998. 110 с.
6. Исторические люди в анекдотах: Черты из жизни государственных и общественных деятелей / Под ред. М. В. Шевлякова. СПб.: И. И. Иванов, 1900. [2], 390 с.
7. *Колотилова А. Э.* Буквенные изменения в русском алфавите // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2011. № 12 (107). С. 29–36.
8. *Курганов Е. Я.* Анекдот как жанр. СПб.: «Академический проект», 1997. 128 с.
9. *Матвеева Т. В.* Учебный словарь: русский словарь, культура речи, стилистика, риторика. М.: Флинта: Наука, 2003. 432 с.
10. *Минчик С. С.* Грибоедоведческий материал в неизвестных письмах А. П. Завадовского П. А. Вяземскому // *Studia Litterarum.* 2020. № 1. С. 288–307.
11. *Пельтцер А. П.* Происхождение анекдотов в русской народной словесности // Сб. Харьковского историко-филологического общества. Т. 1. Харьков, 1898. С. 57–118.
12. *Романова Н. Н., Филиппов А. В.* Культура речевого общения: Этика. Прагматика. Психология. М.: Флинта (Наука), 2009. 304 с.
13. Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века / Вступ. ст. Е. Курганова; Сост. и примеч. Е. Курганова и Н. Охотина; Худож. Г. Клодт. М.: Худож. лит., 1990. 270 с.
14. *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М.: Наука, 1989. 811 с.
15. *Ступина Е. С.* Риторические коды антонимов в политическом тексте: биография эпохи (на основе работ В. И. Ленина «С чего начать?», «Что делать?») // Политическая лингвистика. 2023. № 4 (100). С. 103–108.
16. «Я числюсь по России». Анекдоты об А. С. Пушкине. Мюнхен; Шляйсгейм: Златоуст (Русское зарубежное издательство), 1947. 38 с.



Художественный перевод.
Пушкинское в мировой литературе



УДК 811.11'25

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ И ПРИЕМЫ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ВЕРСИИ «СКАЗКИ О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ И СЕМИ БОГАТЫРЯХ»

Е. В. РазумныхМосковский государственный университет им. М. В. Ломоносова
amilano80@mail.ru**Г. А. Максимова**Калужский филиал Московского государственного
технического университета им. Н. Э. Баумана
galya.maksimova.53@mail.ru

В статье рассматриваются особенности немецкого перевода «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях», выполненного Ф. Боденштедтом. Выбор материала исследования продиктован признанным мастерством переводчика, относительно малым вниманием к немецким переводам пушкинских произведений в сравнении с английскими, а также сходством некоторых грамматических характеристик русского и немецкого языков, способных отражаться, помимо прочего, в переводах поэтических текстов и определять их особенности. В качестве центральной задачи переводчика признается передача смысла оригинального текста и его семантико-стилистическая адаптация для немецкоязычной аудитории. Именно с этой точки зрения анализируются стратегии работы переводчика с безэквивалентной лексикой, лингвокультурологическими реалиями, фразеологизированными оборотами, фольклорными и сказочными формулами, синтаксическими параллелями. Среди языковых приемов, типичных для немецкого языка, особо отмечается использование сложных слов и повторов с усилительной функцией (*Zwillingformen*). Делается вывод о том, что постулаты о непереводаемости пушкинских и любых других художественных произведений в связи с исключительностью картины мира того или иного народа могут иметь субъективную природу. Статья может быть интересна практикующим переводчикам, любителям творчества А. С. Пушкина и Ф. Боденштедта и всем тем, кто интересуется немецким языком.

Ключевые слова: сказки Пушкина, Ф. Боденштедт, переводческие стратегии, сказочные формулы, безэквивалентная лексика.

Translation Strategies and Methods in a German Version of *The Tale of the Dead Princess and the Seven Bogatyrs*

Elena V. RazumnykhLomonosov Moscow State University
amilano80@mail.ru**Galina A. Maksimova**Kaluga Branch of Bauman Moscow State Technical University
galya.maksimova.53@mail.ru

The article focuses on some literary features of F. Bodenshtedt's German translation of *The Tale of the Dead Princess and the Seven Bogatyrs* by A. S. Pushkin. The widely recognized skillfulness

of the translator, as well as the relatively little attention given to German translations of Pushkin's works make this text an attractive and valuable source of research material. Compared against the original poetic work, it unveils some grammar characteristics shared by both Russian and German languages. The translator's primary task is viewed as semantic and stylistic adaptation of the original text for the German-speaking audience while conveying its original meaning to the maximum extent possible. Given this, we have examined the strategies used by the translator when dealing with non-equivalent vocabulary, idiomatic expressions, folklore and fairy-tale formulas, and syntactic parallel structures. Among the linguistic devices that are typical for the German language, the use of complex words and 'Zwillingformen' is highlighted. It is concluded that any statements postulating the untranslatability of Pushkin's works (as well as other literary pieces in a broad sense) due to the unique worldview of every nation may just express one's subjective opinion. The article may be of interest to practicing translators, enthusiasts of Pushkin's and Bodenstedt's works, and anyone who is interested in the German language.

Keywords: Pushkin's fairy tales, F. Bodenstedt, translation strategies, folklore and fairy-tale formulas, non-equivalent vocabulary.

Произведения А. С. Пушкина продолжают вызывать переводческий интерес. Первое место по количеству осуществленных переводов принадлежит английскому языку, в то время как число немецких изданий произведений А. С. Пушкина существенно меньше. При этом поэмы, лирическая поэзия и художественная проза переводятся на иностранные языки гораздо чаще, чем пушкинские сказки. Вместе с тем очевидно, что сказки являются одной из жемчужин пушкинского творчества. Основанные на сюжетах мировой литературы и переложенные на русский лад¹, они способны открыть читателю мир народной культуры, тонко и глубоко «схваченный» поэтом. Язык сказок содержит большое количество народных речений и оборотов, элементов народной поэзии. Значимость пушкинских сказок как символов русской культуры, «концентрации народного мировоззрения и сгустков тысячелетнего опыта» [8, с. 81] подтверждается также тем, что все они входят в обязательную школьную программу и являются неотъемлемым элементом воспитания каждого нового поколения. Сегодня даже сложно поверить, что современники А. С. Пушкина, в том числе В. Г. Белинский и Н. В. Гоголь, критиковали и не воспринимали всерьез его сказки. В связи с этим становится особенно интересно, какими же эти сказочные сюжеты предстают перед иностранными читателями, которые смотрят на картины быта и мировосприятие русского народа через призму перевода.

¹ Имеются в виду сказки, написанные А. С. Пушкиным в период с 1831 по 1834 г. Подробнее об особенностях сказок, созданных поэтом в ранний и поздний период своего творчества, см. [4]; о международных источниках сюжета «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях» см. [5].

В попытке исследовать этот вопрос мы обратились к немецкому переводу «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях» (*Märchen von der toten Zarentochter und den sieben Recken*), выполненному Фридрихом Боденштедтом [14]. Немецкий прозаик и поэт, он стал известен, помимо прочего, своими образцовыми переводами произведений русских писателей, среди которых, наряду с А. С. Пушкиным – М. Ю. Лермонтов и И. С. Тургенев. Выбор материала был продиктован, таким образом, несколькими факторами: признанным мастерством переводчика, малым вниманием, которое получают немецкие переводы пушкинских текстов в сравнении с английскими, а также самим строем немецкого языка, который, хотя и является генетически родственным английскому, обнаруживает ряд грамматических параллелей с русским языком, среди которых – наличие падежных и глагольных флексий, продуктивность аффиксальной модели словообразования и проч. Возможно, такие сходства языкового строя отчасти объясняют, почему именно в переводах на немецкий А. С. Пушкин оказывается наиболее полон, точен и художественен, что было отмечено исследователями уже почти век тому назад ² (см. [1]).

Главный вопрос, который заботит любого исследователя художественных переводов, читателя и самого переводчика: что есть хороший перевод? К. И. Чуковский в свое время справедливо отмечал, что любой перевод представляет собой целую цепь отклонений от подлинника и буквальное сходство оригинального и переводного текста вовсе не указывает на высокое качество перевода [13, с. 88]. Аналогичного мнения придерживался и А. К. Толстой. «Не следует переводить слова и даже иногда смысл, – писал он, – главное, надо передавать впечатление. Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы в ту же сферу, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на те же нервы» (цит. по: [13, с. 100]). Отстаивая такую точку зрения, К. И. Чуковский и А. К. Толстой противостояли сторонникам другой школы, которые считали, что задача переводчика – обеспечить дословный перевод подлинника, а при работе с поэзией также максимально точно воспроизвести ритм и метрику, оставив в стороне красоту, стиль и внутреннее обаяние оригинала.

Споры о качествах хорошего перевода художественного текста не утихают и сегодня, а в отношении пушкинских произведений они разгораются особенно сильно. Часто говорится о том, что язык А. С. Пушкина непереволим,

² В связи с этим стоит также вспомнить мнение англоязычных переводчиков о том, что язык пушкинских произведений не может быть адекватно переведен на английский язык именно в связи с наличием в русском языке падежных окончаний и нефиксированного порядка слов, создающих широкое разнообразие смысловых оттенков (см. [12]).

что его гений непостижим для иностранной аудитории, потому что русскую душу нельзя понять умом, и конфликт культур в переводе неизбежен (см., напр., [11]). В то же время, если следовать этой логике, придется признать, что произведения зарубежных писателей равным образом непереводимы на русский язык и те же В. Шекспир, С. Моэм, Дж. Голсуорси и многие другие авторы, с которыми мы знакомы по переводам их произведений, на самом деле вовсе не такие, какими мы видим их со страниц переводных книг на русском языке.

Не ставя себе задачу ответить на неразрешимый вопрос о возможности или невозможности перевода пушкинских произведений, в настоящей работе мы рассмотрим некоторые художественные и языковые особенности «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях» и проанализируем приемы, используемые переводчиком для их передачи на немецкий язык. При этом возможность для нас, носителей русского языка и русской культуры, оценить, насколько перевод создает ту же самую «сферу» и задевает те же самые «нервы», что и оригинал (о чем говорил А. К. Толстой), не кажется безусловной по той причине, что каждый язык есть воплощение духа и мировосприятия того или иного народа.

При переводе художественного произведения переводчик неизбежно адаптирует его для соответствующей иноязычной аудитории с учетом ее фоновых знаний и принятых лингвокультурологических традиций, и именно такие элементы адаптации могут показаться нам тем, что искажает или обедняет столь родной и близкий для нас язык подлинника. Следовательно, любые постулаты о переводимости или непереводимости художественного и поэтического текста могут носить субъективный характер.

Если признать, что внутреннее своеобразие какого-либо произведения нельзя полностью оценить в переложении на другой язык, то придется признать и то, что своеобразие самого перевода и создаваемое им художественное впечатление также неподвластно пониманию представителей той культуры, для которых язык перевода является иностранным. Иными словами, подлинник и перевод в каком-то смысле могут лежать в разных (хотя и пересекающихся) плоскостях, неизбежно оказываясь под влиянием воплощенной в их языке картины мира и обнаруживая черты, доступные пониманию на интуитивном уровне лишь носителей этого языка. Все сказанное, однако, ни в коей мере не преуменьшает ценности перевода художественного текста; такой перевод может порой вырастать в самостоятельное, уникальное произведение, отражающее личностную интерпретацию оригинального текста переводчиком и открывающее возможность творчества на материале подлинника.

Одной из наиболее сложных переводческих задач считается передача культурно-специфической, фоновой лексики, создающей в сознании читателя пространство русской культуры в исторической перспективе: *терем*, *подворье*, *горница*, *святые* или *образá*, *полати*, *светлица*. Особенно много таких слов отмечено в описании сцен жизни царевны у семи богатырей. Возможности интерпретации таких лексических единиц в переводном тексте показаны с использованием обратного перевода в таблице далее.

Оригинал	Перевод Ф. Боденштедта	Обратный перевод
Между тем все шла да шла И на терем набрела.	Die Prinzessin kummerschwer Irrt im Walde hin und her Plötzlich sieht sie eine Baute Hochgezäunt.	Вдруг она видит здание (строение) , обнесенное высоким забором.
Кто-то терем прибирал Да хозяев поджидал.	Jemand muß im Hause sein, Der uns alles schön bereitet!	Кто-то должен быть в доме , кто нам все приготовил!
В ворота вошла она, На подворье тишина.	Und die Zarentochter dringt In den Hofraum mit dem Hunde – Tiefes Schweigen in der Runde.	И царская дочь проходит во двор с собакой – вокруг глубокая тишина.
Дверь тихонько отворилась. И царевна очутилась В светлой горнице	Macht die Tür auf, und im Schimmer Mustert sie ein großes Zimmer	Она открывает дверь и в слабом свете видит большую комнату .
Под святыми стол дубовый	Heil'genbilder an der Wand	На стене иконы
И она под образа Головой на лавку пала	...und lehnt ihr Haupt An die Bank, die an der Wand Unter Heil'genbildern stand...	...и склоняет голову на скамью, которая у стены под иконами стоит...
На полати взобралась И тихонько улеглась.	Legt sich hin und schlummert ein.	Ложится и погружается в дремоту.
Отвели они девицу Вверх во светлую светлицу	Führte man sie in ein Zimmer Oben, ließ sie dort allein	Ее отвели в комнату наверху, оставили там одну
К ней в светлицу Раз, лишь только рассвело, Всех их семеро вошло.	Einstmals, schon beim Frührot-schimmer, Treten alle in ihr Zimmer .	Однажды на рассвете все вошли в ее комнату .

Как видно из приведенных примеров, для передачи понятия «терем» переводчик пользуется немецкими словами *Baute* или *Haus*. Согласно толковому словарю В. Даля, терем – это поднятое, высокое жилое здание или его часть. Интересно, что в случае с лексемой *Baute* переводчик пытается компенсировать отсутствующий в ней компонент значения – а именно высоты здания – за счет указания на то, что это здание обнесено высоким забором (*Hochgezäunt*).

За счет этого создается ощущение масштаба, монументальности, а вместе с тем и скрытости от посторонних глаз высокого здания, на которое неожиданно набрела блуждающая в лесу царевна. Во втором случае переводчик использует нейтральное по своему значению слово *Haus*, означающее дом в самом широком смысле. Аналогичным образом он поступает и при переводе устаревших понятий «светлица» (светлая парадная комната в доме у восточных славян) и «горница» (чистая комната в крестьянском жилище у народов Восточной Европы). Не найдя каких-либо эквивалентов, которые оказались бы близки указанным понятиям по значению и стилю, переводчик пользуется наиболее нейтральной лексемой – *Zimmer* «комната».

Иначе обстоит дело при переводе понятий «подворье», «святые» и «образа», значение которых в целом знакомо немецкоязычной аудитории. Так, «подворье», в широком смысле означающее чей-либо дом с относящимися к нему постройками, переводится немецкой лексемой *Hofraum* – «территория двора, дворовый участок», что можно считать достаточно полным эквивалентом оригинального понятия, не исключая при этом некоторую утрату исторического и связанного с ним стилистического оттенка значения. Такие реалии, как иконы, или изображения святых (*Heiligenbilder*), также известны западной христианской традиции, хотя их функция там является в основном эстетической и познавательной и, следовательно, отличается от традиций православных верующих.

Единственным примером отсутствия в арсенале переводчика каких-либо вариантов для передачи культурно-специфической лексики можно считать контекст, где используется понятие «полати» – деревянные настилы, сооружаемые под потолком между стеной избы и печью и используемые в качестве лежанки. В данном случае переводной текст оказывается полностью лишенным указания на столь специфическую реалию русского крестьянского быта (так называемый нулевой перевод).

Неповторимая атмосфера пушкинских сказок создается за счет органичного сочетания незначительных на первый взгляд элементов. Среди них – перенос ударения на предлог (*Злая мачеха, вскочив, / Об пол зеркальце разбив* – нем. *Sprang die Zarin auf, zur Erde / Schmettert sie das Spiegelglas*), усеченные формы прилагательных (*Белы руки опустила* – нем. *Ihre Arme sinken nieder*), возвратные глаголы на -ся (*Поднялася на крыльцо / И взялася за кольцо* – нем. *Auf die breite Treppe steigt, / Macht die Tür auf*), перенос части фразы с разрывом смысловых групп в рамках стиха (*Братья милую девицу / Полюбили* – нем. *Doch die Brüder, alle sieben, / Sich ins Zarenkind verlieben*). Безусловно, точно передать столь специфические фольклорные и стихотворные элементы в языке другого

стройка не представляется возможным, однако определенная степень переводческой компенсации достигается при использовании переводчиком стилистически маркированной лексики и синтаксиса в других местах в тексте сказки.

В проанализированном переводе проявляется одна из характерных особенностей немецкого языка, а именно использование словосложения как высокопродуктивного способа образования новых слов. Синтагматический потенциал лексем здесь настолько велик, что отдельные корни при необходимости могут в любой момент соединяться друг с другом, а природа сложных слов в немецком обнаруживает сходство со словосочетанием в русском, что подтверждается примерами из пушкинского текста в сравнении с их переводом. Сравн.: *все поникли головой* – нем. *Tiefgebeugten Hauptes blieben*; *Тужит бедный царь по ней* – нем. *Schmerzgebeugt ob solcher Kunde / ward der Zar*; *гроб хрустальный* – нем. *Kristallsarg*; *об ожившей царице* – нем. *seine totgeglaubte Braut*; *Дома в ту пору без дела (злая мачеха сидела)* – нем. *des Nichtstuns überdrüssig*.

Одной из особенностей пушкинской сказки является использование сочетаний слов (родственных или имеющих разные корни, но близких по значению), выступающих в роли потенцирующего средства и способствующих усилению признака или качества описываемого явления. Такие выражения имеют народно-поэтическую окраску и зачастую выступают в роли фольклорных формул, привычных для русских сказок: *В путь-дорогу снарядился*; *Ждет-пождет с утра до ночи*; *И согласно все опять стали жить да поживать*. Для передачи смысла выражений такого рода переводчик пользуется разнообразными стратегиями. Так, ощущение длительности пути и долгой разлуки царя с царицей в сочетании *путь-дорога* отражается во фразе *lang die Reise war*. Преданность царицы, терпеливо ожидающей своего супруга, также чувствуется в описании *Sitzt am Fenster früh und spät*. Примечателен выбор переводческого эквивалента для выражения *жить да поживать* – *und blieben freundlich (wie sie immer waren)*. Исследования русских диалектов показывают, что исконно глагол «жить» означал «бывать» и мог употребляться в роли вспомогательного глагола со значением «есть, суть» [3, с. 24–26]. Использование немецкого эквивалента *blieben* обнаруживает, таким образом, невероятное сходство с оригиналом с точки зрения глубинной семантики.

Своего рода аналогами словесных повторов со значением усиления признака в немецком языке можно считать так называемые *Zwillingformen*, при построении которых используются разнообразные приемы – аллитерация, рифма, синонимия или антонимия. Примерами таких усилителей в современном немецком языке могут быть выражения *klipp und klar, mit Rat und Tat, bei Wind*

und Wetter, Tun und Lassen, angst und bange, kurz und bündig и т. п. Можно полагать, что использование схожих сочетаний в переводе пушкинской сказки не только служит созданию художественной образности переводного текста, но и адаптирует его для немецкоязычной аудитории, привычной к языковому приему данного рода.

Оригинал	Перевод Ф. Боденштедта	Обратный перевод
На него она взглянула, Тяжелешенько вздохнула, Восхищенья не снесла	Schuf der Kranken Weh und Not	одолела больную тоска и забота
черной зависти полна	Voll von Eifersucht und Neid	полная ревности и зависти
Ей в приданое дано Было зеркальце одно	Er war ihr zum Trost und Spiel	оно было для нее утешением и игрой
и взмолилась	Fleht mit ausgestreckten Armen / Sie um Mitleid und Erbarmen	умоляет с протянутыми руками о сочувствии и сострадании
Дух твой примут небеса	Lebst im Himmel jetzt als Engel / Ohne Fehl und ohne Mängel	живи на небесах как ангел без изъяна и порока

Весьма интересными оказываются переводческие интерпретации устойчивых, фразеологизированных выражений русского языка, поговорок, постоянных эпитетов и повторов, а также традиционных для русских сказок формул: *красно солнышко, зелено вино, добрые люди, поклониться в пояс, почесать в затылке, поникнуть головой, как под крылышком у кого-либо*, противопоставление *товар – купец* в значении *невеста – жених, спрос не грех, свет мой* (в обращении к кому-либо) и проч. Немецкий перевод некоторых из перечисленных выражений показан в таблице далее.

Оригинал	Перевод Ф. Боденштедта	Обратный перевод
К красну солнцу наконец Обратился молодец Красно солнце отвечало	Endlich auf zum Sonnenlicht Hat er seinen Blick erhoben Und die helle Sonne spricht	Наконец к солнечному свету он свой взор поднял (обратил) И яркое солнце говорит
От зеленого вина Отрекалася она	Doch sie dankte für den Wein	Но она поблагодарила за вино
Аль отказываешь нам? Аль товар не по купцам?	Ist dir keiner zu Gefallen, Liebst nicht einen von uns allen?	Тебе никто не нравится? Ты не любишь кого-либо из нас?
Братья молча постояли Да в затылке почесали	Standen alle Brüder stumm, Kratzen sich an Ohr herum.	Постояли все братья молча, Почесали себя за ухом
Спрос не грех	Fragen ist nicht sünd'gen	Спрашивать – это не грешить

Любые решаемые переводчиком задачи, включая передачу безэквивалентной лексики и фразеологизированных оборотов, подчинены его главной цели – адаптировать оригинальный текст для немецкой аудитории, с тем чтобы перевод создавал в сознании читателя ту же художественно-стилистическую атмосферу и переживания, что и оригинал. Сложность этой работы можно оценить, если задуматься над тем, что сказки А. С. Пушкина ярче всех других его произведений воплощают народный дух и многие народные представления не проявляются в них открыто, а скрываются в глубине рисуемых картин и образов, оставаясь доступными для восприятия лишь на интуитивном уровне (подробнее о случаях «скрытого фольклоризма» см. [6]). К примеру, внешность злой царицы описывается как совершенная в своей красоте, хотя традиционно красота воплощает в себе добро, в то время как зло предстает обычно в безобразном, уродливом виде. Тем самым достигается противопоставление между истинной и мнимой красотой, что отражается и в немецком переводе (напр., в использовании частицы *doch* и цепочек эпитетов):

Оригинал	Перевод Ф. Боденштедта	Обратный перевод
Правду молвить, молодца Уж и впрямь была царица: Высока, стройна, бела, И умом, и всем взяла; Но зато горда, ломлива, Своенравна и ревнива.	Und die Frau, die er erkoren, War zur Zarin wie geboren, Weiß , von stolzem Gliederbau , Eine schöne, kluge Frau; Doch voll Hochmut nebenbei, Auch von Eifersucht nicht frei, Eigenwillig, eigensinnig , Aber wirklich schön und minnig .	И женщина, которую он выбрал, была словно рождена быть царицей. Белая, с горделивой осанкой, прекрасная, умная женщина; Однако при этом полна высокомерия и не свободна от ревности. Своенравна, упряма, но при этом действительно красива и женственна.

В другом эпизоде, где речь идет о жизни молодой царевны у семи богатырей, она изображена как простая крестьянская девушка, которая ведет домашнее хозяйство, заботится о братьях и обладает навыками, которые в целом нетипичны для представителей королевской или царской семьи. В немецком переводе такие характеристики отражаются, помимо прочего, в слове *Hausfrau*, которое появилось в немецком языке в Средние века и использовалось вначале как синоним слова *Ehefrau* (замужняя женщина). Можно предположить, что для немецких читателей семантическая емкость этого понятия оказывается иной по сравнению с русским понятием «домохозяйка»:

Оригинал	Перевод Ф. Боденштедта	Обратный перевод
А хозяйшкой она В терему меж тем одна Приберет и приготовит	Läßt sich's angelegen sein, Einer Hausfrau gleich zu schalten, Alles ordnend zu erhalten.	взяла на себя хлопоты по домашнему хозяйству, словно домохозяйка, чтобы содержать все в порядке

Несмотря на простоту поведения царевны, ее скромность и непритязательность в быту, братья-богатыри догадались о ее аристократическом происхождении по манере речи: *Вмиг по речи те опознали, / Что царевну принимали* – нем. *Merkten an der Jungfrau Wort, / Daß sie Zarentochter sei.*

Другим примером скрытых коннотаций, отражающих народные представления не только о реальном, но и о сказочном мироздании, может быть эпизод появления злой царицы в образе «черницы», которая принесла царевне отравленное яблоко. Примечательно, что для этого русского слова, имеющего значение «отшельница, послушница», в немецком переводе находится ряд эквивалентов, которые, тем не менее, лишены какого-либо намека на религиозность: *eine arme Frau* (рус. «бедная женщина»), *die Alte* («старуха»). Поговорив с царевной, черница, воплощающая в себе нечистый дух, исчезает без следа, как исчезают ведьмы и злые силы. Сравн.: *Старушоночка сказала, / Поклонилась и пропала* – нем. *Also sprach sie, mit der Hand / Winkt' sie grüßend und verschwand....*

Характерной особенностью пушкинской сказки является формульность, прослеживаемая на уровне содержания и формы, семантики и синтаксиса. Так, обращения королевича Елисея к солнцу, месяцу и ветру похожи на магические заклинания или заговоры, содержащие сначала обращение, затем упоминание могущественности небесных тел или сил природы и, наконец, просьбу о помощи: *Аль откажешь мне в ответе? / Не видал ли где на свете / Ты царевны молодой? / Я жених ей.* В немецком переводе синтаксический параллелизм во всех трех эпизодах сохраняется, хотя вопросы звучат иначе: *Sage / Wahr mir Antwort auf die Frage: / Sahst du nicht, die ich erkoren, / Meine Braut, die sich verloren?* (обратный перевод: «Дай (скажи) честно мне ответ на вопрос: не видал ли ты ту, которую я выбрал себе, – мою невесту, которая потерялась?»).

Интересно, что схожая формулировка (*sage treu mir Antwort auf die Frage*) используется Ф. Боденштедтом и в часто повторяющемся формульном диалоге царицы с зеркалом, который отражает ее вынесенное вовне самомнение и получает в немецком переводе гораздо более подробное описание, чем у А. С. Пушкина. Сравн.:

Оригинал	Перевод Ф. Боденштедта	Обратный перевод
Свет мой, зеркальце! Скажи, Да всю правду доложи: Я ль на свете всех милее, Всех румяней и белее?	Spiegel, lieber Spiegel, sage Treu mir Antwort auf die Frage: Ziemt mir nicht der Schönheit Preis? Bin ich nicht so frisch und weiß, Hold und lieblich von Gebärden, Daß kein Weib mir gleicht auf Erden?	Зеркало, любимое Зеркало, дай честно мне ответ на во- прос: разве не является красо- та моим достоянием? Разве я не настолько свежа и бела, мила и прелестна в своих манерах, что ни одна женщина на земле не сравнится со мною?
Ты прекрасна, спору нет; Но царевна всех милее, Всех румяней и белее.	Schön geformt sind deine Glie- der, Frisch und weiß ist dein Ge- sicht, Doch die Schönste bist du nicht, Denn das schöne Zarenkind, Das der Prinz als Gattin nimmt, Ist so lieblich von Gebärden, Daß kein Weib ihr gleicht auf Erden.	Твое тело прекрасно сложено, Твое лицо свежо и бело, И все же ты не самая красивая, потому что прекрасная царев- на, которую королевич берет себе в жены, настолько мила в своих манерах, что ни одна женщина на земле не сравнит- ся с ней.

Обращает на себя внимание и само обращение царицы к зеркалу, неоднократно повторяющееся в оригинальном тексте: *Свет мой, зеркальце, скажи*. В немецком переводе эта формула звучит как *Spiegel, lieber Spiegel*. Аналогичное обращение встречается и в разговоре королевича Елисея с месяцем: *Месяц, месяц, мой дружок* – нем. *Lieber Mond*. Известно, что русский язык располагает гораздо более широким спектром эмоционально-оценочной и ласкательной лексики по сравнению с немецким. Так, в русском языке вполне естественно звучат ласковые обращения *солнышко, голубчик, душа моя, мой родной* и др., в то время как при дословном переводе на немецкий язык они могут выглядеть довольно нелепо³. Использование прилагательного *lieber* в указанных случаях можно рассматривать, таким образом, как способ адаптации исходного текста под немецкоязычную аудиторию за счет использования более привычных ей языковых практик. Можно отметить и другие примеры ласковых обращений в тексте А. С. Пушкина в сравнении с их переводами: *Что, Соколко, что с тобою?* – *Nun, was hast du?*; *Бабушка, постой немножко* – *Warte nur* (ласковые

³ Ряд лингвистов усматривают в обилии ласкательной лексики в русском языке «повышенную способность русскоязычного человека к выражению любви и доброты» [10, с. 139]. Другие же считают подобные утверждения вульгарными и лишенными всякого здравого смысла [7, с. 445].

обращения полностью опущены); *Ой вы, молодцы честные, / Братцы вы мои родные – Ach, ihr Brüder, meine Lieben; Ох ты, дитятко девица! – Schöne Jungfrau, Dank sei dir!*

Среди средств создания художественной образности заслуживает внимания ступенчатое сужение образов – композиционный прием, суть которого состоит в последовательном уменьшении художественного пространства до конечного, наиболее значимого образа, на котором фиксируется основное внимание (подробнее см. [9]). В пушкинском тексте такой прием можно заметить при описании места, куда положили спящую царевну: *Там за речкой тихоструйной / Есть высокая гора, / В ней глубокая нора: / В той норе, во тьме печальной, / Гроб качается хрустальный* – нем. *Dort hinter jenem Bach / Murrelnd geht sein Schlangenlauf, / Steigen hohe Berge auf. / In den Bergen gähnt ein Schlund; / Auf des Schlundes finstern Grund, / Zwischen Säulen hingestellt, / Ein Kristallsarg steht*. Примечательно и само описание речки «тихоструйной» – эпитет, который переводится на немецкий целым предложением и звучит дословно как «с тихим бормотанием продолжается ее извилистый бег». Как и во многих других случаях, переводчик использует метод описательного перевода с перераспределением некоторых компонентов значения.

Не менее интересными оказываются переводческие стратегии при переводе риторических вопросов, которые зачастую отражают отношение А. С. Пушкина к своим героям. Сравн.:

Оригинал	Перевод Ф. Боденштедта	Обратный перевод
Долго царь был неутешен, Но как быть? и он был грешен	War der Zar voll Gram und Pein, Und wie konnt es anders sein?	Был царь полон печали и страданий, Да и как может быть по-другому?
Черт ли сладит с бабой гневной? Спорить нечего.	Hätte selbst der Teufel Mut, Einem Weib in ihrer Wut Von Vernunft zu reden?	Нашел бы сам черт в себе смелость, разговаривать с бабой в ее ярости о разуме?

В первом случае смысл перевода оказывается полностью противоположным тому, что заложен в оригинале. Пушкинская фраза *Но как быть? и он был грешен* намекает на то, что царь не мог тосковать чересчур долго и вскоре снова женился, как и любой человек, которому присущи земные (грешные) чувства и желания. Перевод же, наоборот, подчеркивает продолжительную тоску и страдания царя, указывая, что по-другому и быть не может. Особенностью второго из приведенных примеров является использование неопределенного

артикля с существительным *Weib*, что указывает на бесполезность бесед с любой рассерженной женщиной («бабой гневной»). В пушкинском тексте такой намек, однако, неочевиден из-за отсутствия в русском языке грамматической категории артикля. В связи с этим вопрос *Черт ли сладит с бабой гневной?* может быть истолкован как относящийся и непосредственно к охваченной яростью царице, и ко всем женщинам в принципе, и его интерпретация целиком зависит от взгляда переводчика.

Завершая обсуждение художественных особенностей сказки А. С. Пушкина в переводе Ф. Боденштедта, можно сделать вывод о том, что спектр переводческих стратегий и решений отличается невероятным разнообразием и находится под влиянием многих факторов, среди которых и разница в лингвокультурологических традициях, и особенности мировосприятия, получающие отражение не только в сказочных формулах, но также во всевозможных аллюзиях и намеках, и характеристики самого строя немецкого и русского языка, и художественные особенности текста оригинала, и его личное восприятие переводчиком. При этом вопрос о том, насколько перевод удаляется от оригинала или приближается к нему, по-видимому, еще далек от своего решения, если такое решение вообще возможно. Как справедливо отмечает Н. А. Калевич, «можно продолжать ломать копыта над тем, насколько переводим Пушкин и поэзия» [2, с. 273]. Как бы то ни было, неугасаемое стремление переводчиков прошлого и настоящего знакомить иностранную аудиторию с творческим наследием великого русского поэта, который для нас всегда остается современным и актуальным, не может не вызывать радости и чувства глубокого уважения к их невероятным усилиям.

Список литературы

1. Берков П. Н. Пушкин в переводах на западноевропейские языки // Вестник Академии наук СССР. 1937. № 2-3. С. 220–229.
2. Калевич Н. А. К вопросу о переводе «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина на английский язык // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2018. № 1. С. 264–274.
3. Колесов В. В. История русского языка в рассказах. СПб.: «Азбука-классика», 2007. 224 с.
4. Кремнева Н. П. Жанр сказки в творчестве А. С. Пушкина // Оригинальные исследования. 2023. Т. 12. № 8. С. 65–70.
5. Курьшова Л. А. Еще раз о пушкинской записи народной сказки о мертвой царице // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 4. С. 140–151.
6. Медриш Д. Н. Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина // Московский пушкинист III. Ежегодный сборник. М.: ИМЛИ РАН, 1996. С. 110–121.

7. Павлова А. В., Светозарова Н. Д. Трудности и возможности русско-немецкого и немецко-русского перевода: справочник. СПб.: Антология, 2015. 480 с.
8. Панова Л. Н. Диалог культур в творчестве А. С. Пушкина // Вестник МГУКИ, 2010, № 5 (37). С. 80–84.
9. Соколов Б. М. Композиция лирической песни // Русская фольклористика. Хрестоматия для вузов. М.: Высшая школа, 1965. 470 с.
10. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово, 2000. 146 с.
11. Тер-Минасова С. Г. Может ли Пушкина оценить нерусский мир? // Вестник КемГУКИ, 2014 (27). С. 144–153.
12. Тихомирова Ю. А. Современный англоязычный Пушкин: стратегии репрезентации лирики // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 373. С. 29–37.
13. Чуковский К. И. Высокое искусство. СПб.: Азбука, 2022. 416 с.
14. Märchen von der Zarentochter und den sieben Rechen. Deutsch von Friedrich Bodenstedt / Alexander Puschkin. Märchen. Verlag Progress Moskau – Der Kinderbuchverlag Berlin, 1980. 135 s.

821.161.1: 81.25

ИТАЛЬЯНСКИЕ ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «ОТЦЫ ПУСТЫННИКИ И ЖЕНЫ НЕПОРОЧНЫ...»: АНАЛИЗ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ

Ю. В. БесковаЛитературный институт имени А. М. Горького
yuliya.viktorovna.beskova@gmail.com

Статья посвящена комплексному сопоставительному анализу двух переводов на итальянский язык стихотворения А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...», выполненных Ренато Поджоли (1907–1963) и Томмазо Ландольфи (1908–1979). В работе выявляются и детально рассматриваются две ключевые переводческие стратегии: стремление Р. Поджоли к художественной стилизации и адаптации текста к нормам итальянской поэтической традиции и установка Т. Ландольфи на семантическое и стилистическое приближение текста перевода к тексту оригинала. Отдельное внимание уделяется тому, как различия в подходе влияют на передачу ключевых образов, культурно-религиозного контекста и философско-богословской глубины оригинала. Делается вывод о комплементарной природе двух переводов, которые, взаимно дополняя друг друга, служат важным мостом для итальянского читателя к постижению уникального творчества А. С. Пушкина.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, поэтический перевод, итальянская литература, рецепция, Ренато Поджоли, Томмазо Ландольфи, сравнительная поэтика.

Italian Translations of A. S. Pushkin's Poem *The Desert Fathers and the Immaculate Women*: Adaptation and Approximation

Yuliya V. BeskovaMaxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing
yuliya.viktorovna.beskova@gmail.com

The article presents a comprehensive comparative analysis of two Italian translations of Alexander Pushkin's poem *The eremites of old, all of the world unspotted...* (Translated by Babette Deutsch) by Renato Poggioli (1907–1963) and Tommaso Landolfi (1908–1979). The study identifies and examines in detail two key translation strategies: Renato Poggioli's pursuit of artistic stylization and adaptation of the text to the norms of the Italian poetic tradition, and Tommaso Landolfi's approach focused on semantic and stylistic fidelity to the original. Particular attention is paid to how these differing methodologies affect the rendition of key imagery, cultural-religious context, and the philosophical-theological depth of the original work. The conclusion highlights the complementary nature of the two translations, which, by mutually enriching each other, serve as a vital bridge for the Italian reader to apprehend the unique artistry of Alexander Pushkin.

Keywords: A. S. Pushkin, poetic translation, Italian literature, reception, Renato Poggioli, Tommaso Landolfi, comparative poetics.

Изучение проблемы рецепции творчества А. С. Пушкина (1799–1837) [1, с. 228] в иноязычных культурах неизбежно исходит из фундаментального вопроса о принципиальной переводимости или непереводимости его произведений. А. С. Пушкин, чье творчество воспринимается как квинтэссенция национального духа, представляет собой уникальный вызов для переводчика, вынужденного находить баланс между верностью букве и духу оригинала и необходимостью адаптации текста для восприятия в иной лингвокультурной среде. Особую сложность в этом отношении представляет собой духовная лирика поэта, которая претворяет через призму его художественного сознания глубоко осмысленную православную традицию. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836) [3], являющееся вольным поэтическим переложением великопостной молитвы преподобного Ефрема Сирина, по праву считается одним из вершинных произведений этого пласта творчества Пушкина [4, с. 193]. Его перевод на другие языки требует от переводчика не только филологической точности, но и глубочайшего проникновения в религиозно-философский контекст, а также тонкого чувства поэтической формы.

История переводов пушкинских произведений на итальянский язык насчитывает не одно десятилетие [1], однако именно работы второй половины XX в., и в частности переводы Ренато Поджоли и Томмазо Ландольфи, знаменуют собой переход от романтизированного восприятия русского поэта к серьезной филологической работе с его текстами. Несмотря на существующий корпус исследований, посвященных рецепции Пушкина в Италии [5, с. 803], индивидуальным переводческим стратегиям Поджоли и Ландольфи в отношении именно его духовной лирики не уделено достаточного внимания. Данная статья призвана восполнить этот пробел, предложив детальный сравнительный анализ двух версий перевода стихотворения «Отцы пустынноики...».

Цель настоящего исследования состоит в выявлении и комплексном анализе доминирующих переводческих стратегий, использованных Р. Поджоли и Т. Ландольфи при работе с текстом пушкинского стихотворения. Для достижения этой цели ставятся следующие задачи: 1) рассмотреть подход к переводу каждого из авторов в контексте выбранного произведения; 2) определить, к какой стратегии тяготеет каждый из переводчиков; 3) оценить адекватность передачи религиозно-философского содержания оригинала.

Теоретической основой исследования послужили работы отечественных и зарубежных ученых в области теории перевода (В. С. Модестов [2, с. 211–264]) и рецептивной эстетики (К. Ласорса Съедина [1]).

Ренато Поджоли (1907–1963) – выдающийся итальянский литературовед, критик и переводчик, один из ведущих проводников русской литературы в Италии. В стремлении вписать Пушкина в контекст итальянской поэтической традиции он создавал текст, органично звучащий на языке воспринимающей культуры, иногда ценой неизбежных семантических сдвигов.

Томмазо Ландольфи (1908–1979) – итальянский писатель, поэт и переводчик, известный своей глубокой работой с текстами русских классиков. Ландольфи стремится к максимально близкому воспроизведению не только смысла, но и художественной фактуры оригинала. Он сознательно шел на риск создания «остраненного», несколько чуждого для итальянского уха текста, полагая, что именно такая верность оригиналу позволяет иноязычному читателю приблизиться к постижению уникальной природы пушкинской поэзии. Аналогичных принципов он придерживался в переводе прозы [6].

Анализ переводов предлагается начать с первой строки, задающей тон всему произведению. У Пушкина: *Отцы пустынники и жены непорочны...* Выбор слова *пустынники* актуализирует весь комплекс аскетической, отшельнической традиции раннего христианства, включающей в том числе уход в пустыню как путь духовного очищения. В общем смысле – уход в пустое место, одиночество, отречение от мирских благ.

Поджоли передает это как *I padri anacoreti e le vergini in velo* [8] – «Отцы-анахореты и девы в покрывалах». Слово *anacoreti* (анахореты) является формально точным синонимом, но в итальянском культурном контексте оно несет несколько книжный оттенок, отсылая скорее к раннехристианским практикам, нежели к вневременному духовному идеалу. Добавление *in velo* (в покрывале) для описания «жен непорочных» является примером адаптационной стратегии Поджоли: он конкретизирует образ, делая его более наглядным для читателя, но при этом сужает его смысловой объем, акцентируя внешний, обрядовый аспект.

Ландольфи выбирает иной путь: *Padri romiti e caste spose* [7] – «Отцы-отшельники и чистые супруги». Слово *romiti* (отшельники) менее специфично и более общеупотребительно в значении «уединенно живущий», что ближе к кажущейся простоте и вневременности пушкинского образа. *Caste spose* (чистые / целомудренные супруги) также является более широким и метафоричным понятием, избегающим прямой религиозной отсылки и тем самым точнее передающим обобщающий характер оригинала.

Следующая ключевая строка – *Но ни одна из них меня не умиляет* – содержит сложный для перевода концепт «умиление». В русской культурной и религиозной традиции «умиление» (церк.-слав. оумиление) – это глубокое, просветленное чувство смирения, сердечной мягкости и благодарности Богу, синтез эмоции и духовного состояния [4, с. 193].

Поджоли переводит эту строку как *ma nessuna fra tutte così forte mi scuote* – «но ни одна из всех так сильно меня не потрясает». Глагол *scuotere* (потрясать, встряхивать) переводит регистр переживания из созерцательно-духовного в эмоционально-психологический, даже физиологический. Это яркий пример адаптации: переводчик жертвует тонкостью смысла ради мгновенной эмоциональной понятности и силы воздействия на итальянского читателя.

Ландольфи использует иное решение: *Pure, non una mi commuove* – «Всё же ни одна не трогает / волнует меня». Глагол *commuovere* (трогать, волновать, вызывать сочувствие) значительно ближе к семантике пушкинского *умиляет*, так как передает оттенок сердечного движения, жалости и сострадания, коррелирующих с идеей покаяния. Это стратегия бережного приближения к смыслу оригинала.

Важнейшим для понимания контекста является перевод строки *Во дни печальные Великого поста*. Пушкин указывает на конкретный литургический период – Великий пост, с его особым молитвенным настроением [4, с. 193].

Поджоли предлагает вариант *per il grande digiuno, in ogni triste giorno* – «во время великого поста, в каждый печальный день». Здесь он размывает конкретику церковного ритуала: *il grande digiuno* (великое голодание / пост) – более общее выражение, а добавление *in ogni triste giorno* (в каждый печальный день) полностью нивелирует идею цикличности и сакральности времени, сводя его к простой череде грустных дней.

Ландольфи сохраняет литургический термин: *Nei giorni mesti di Quaresima* – «в печальные дни Четыредесятницы (Кварезимы)». *Quaresima* – это устоявшееся церковное название Великого поста в католической традиции. Таким образом, Ландольфи не только точно передает смысл, но и находит культурный эквивалент, позволяющий итальянскому читателю адекватно понять контекст, в котором звучит молитва.

Центральный для всего стихотворения образ – *И падшего крепит неведомою силой*. «Падший» здесь – это не просто грешник, а человек, повергнутый унынием, отчаянием, потерявший духовную опору [4, с. 193].

Поджоли интерпретирует это как *e l'esausto vigore rinfresca della vita* – «и истощенную силу жизни освежает». Это радикальный уход в физиологическую метафору: «падший» превращается в «истощенного», а таинственная «неведомая сила» – в освежающую силу. Переводчик адаптирует сложный богословский образ до уровня универсальной жизненной энергии, понятной вне религиозного контекста.

Ландольфи остается верен оригиналу: *E, caduto, conforta di forza sconosciuta* – «И, падшего, укрепляет неведомой силой». Он сохраняет и ключевой образ «падшего» (*caduto*), и таинственность «неведомой силы» (*forza sconosciuta*), точно следуя стратегии аппроксимации.

Заключительные строки стихотворения содержат прошение о даровании добродетелей: *И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи*. Пушкин использует церковнославянизм *целомудрие*, означающий не столько сексуальную чистоту, сколько целостность и трезвенность ума, мудрость.

Поджоли передает это как *ed un genio discreto risvegliami nel cuore / d'umiltà e di purezza, di castità e d'amore* – «и пробуди в сердце моем *genio discreto* (деликатный гений / дух) смирения, чистоты, целомудрия и любви». Что в целом соответствует смыслу, заложенному автором.

Ландольфи строго следует оригиналу: *E d'umiltà lo spirito, di pazienza, d'amore, / Di castità, tienimi desto in cuore* – «И дух смирения, терпения, любви, целомудрия содержи во мне бодрствующим в сердце». Он сохраняет и простоту синтаксиса, и точность в передаче всех понятий, включая *castità* как прямой эквивалент «целомудрия».

Проведенный анализ наглядно демонстрирует, что Ренато Поджоли и Томмазо Ландольфи предлагают два принципиально разных прочтения пушкинского шедевра. Поджоли последовательно реализует стратегию адаптации: он стремится создать органично звучащий на итальянском языке текст, порой жертвуя семантической и стилистической точностью ради художественной цельности и легкости восприятия. Его перевод – это блестящая стилизация, вольная поэтическая вариация на тему Пушкина. Ландольфи, напротив, избирает путь максимального семантического и стилистического приближения к оригиналу, даже если это приводит к некоторой усложненности и «остраненности» текста для итальянского читателя. Его перевод – это скрупулезная филологическая реконструкция, попытка провести читателя к самому подлиннику.

Важно подчеркнуть, что эти стратегии не исключают, а взаимно дополняют друг друга. Адаптация Поджоли делает Пушкина ближе и понятнее широкой

аудитории, в то время как перевод Ландольфи позволяет глубже проникнуть в самую суть поэтики русского поэта. Вместе они образуют тот самый «культурный мост», который позволяет итальянскому читателю объемно и многогранно воспринять творчество великого русского поэта. Искусство перевода, как убедительно показывает этот пример, всегда есть живой и динамичный поиск баланса между чужим и своим, между верностью оригиналу и потребностями воспринимающей культуры.

Список литературы

1. Ласорса Съедина К. О переводах Пушкина на итальянский язык в XIX веке // Русская литература. 2010. № 3. С. 228–259.
2. Модестов В. Г. Искусство художественного перевода. Учебное пособие. М.: Литературный институт имени А. М. Горького, 2021. 592 с.
3. Пушкин А. С. Отцы пустынники и жены непорочны // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836. Ленинград: Изд-во «Наука», 1977. С. 337.
4. Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1982. Т. 10. С. 193–203.
5. Шишкин А. Б. О новом итальянском переводе «Евгения Онегина» // Материалы к теме «Вяч. Иванов и пушкиноведение». III. «Евгений Онегин» на итальянском в 1937 году. Рукопись. С. 803–807.
6. Ямпольская А. В. «Разговаривающая Россия»... по-итальянски. Об итальянских переводах «Очарованного странника» Н. Лескова // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 449–461.
7. Landolfi T. Padri romiti e caste spose // Antologia della poesia russa / A cura di Stefano Garzonio e Guido Carpi. Roma: La Repubblica, 2004. P. 275. (La biblioteca di Repubblica).
8. Poggioli R. I padri anacoreti e le vergini in velo // Il fiore del verso russo / A cura di Renato Poggioli. Torino: Einaudi, 1965. P. 598.

УДК 821.161.1:81.25

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ ПУШКИНА В КИТАЕ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «РОЗА»)

Ду Шуй

Государственный институт русского языка имени А. С. Пушкина
290528785@qq.com

Статья посвящена исследованию лингвокультурологических проблем, возникающих при переводе поэзии А. С. Пушкина на китайский язык. На примере стихотворения «Роза» рассматриваются различные переводческие стратегии и оценивается их эффективность в передаче смысла, тональности и образности оригинала. Анализ трех переводов стихотворения высвечивает комплекс проблем, возникающих при адаптации русской поэзии к китайскому языковому и культурному контексту. Доказывается, что эти проблемы связаны с точным выбором лексических средств, требующим учета культурно-специфических коннотаций, с необходимостью бережной передачи грамматической структуры, зачастую радикально отличающейся в русском и китайском языках, с сохранением идейно-содержательной наполненности и воссозданием той неповторимой тональности и эмоциональной окраски, которые делают пушкинскую поэзию столь узнаваемой и высоко ценимой в разных культурах.

Ключевые слова: перевод поэзии, лингвокультурология, А. С. Пушкин, китайский язык, переводческие стратегии.

Problems of Translating Pushkin's Poetry into Chinese (the Case of the short poem *The Rose*)

Du Shuyi

The Pushkin State Russian Language Institute
290528785@qq.com

This article explores the linguacultural issues that arise in translations of Alexander Pushkin's poetry into Chinese. Using the short poem *Rose* as an example, various translation strategies are examined, and their effectiveness in conveying the meaning, tone, and imagery of the original text is assessed. An analysis of three translations of the poem highlights complex challenges that have to be accepted when adapting Russian poetry to the Chinese linguistic and cultural context. It is argued that these challenges relate to the precise selection of lexical resources, which requires consideration of culturally specific connotations; to the need of careful reproduction of the grammatical structure, which often differs radically between Russian and Chinese; and to the necessity to preserve the text's ideas and themes, as well as to recreate the unique tonality and emotional coloring that make Pushkin's poetry so recognizable and highly valued across cultures.

Keywords: poetic translation, linguoculturology, A. S. Pushkin, the Chinese language, translation strategies.

Данное исследование, фокусируясь на стихотворении «Роза», ставит целью выявить лингвистические и культурологические проблемы, возникающие при адаптации пушкинского текста к китайскому языковому контексту, и проанализировать стратегии, использованные переводчиками Лю Вэньфэй, Чжа Лянчжэн и Го Баоцюань, для их преодоления. Мы рассмотрим не столько то, *что* переведено, сколько *как* и *почему* именно таким образом, для того чтобы понять, какие лингвистические и культурологические факторы формируют переводческую стратегию и определяют интерпретацию текста-оригинала.

Для систематизации анализа мы выделим четыре основных аспекта, в которых проявляются проблемы перевода: 1) выбор лексических средств, 2) грамматическая структура, 3) передача содержания, 4) тональность и эмоциональная окраска.

1. Проблема выбора лексических средств

Выбор слов является критически важным аспектом перевода, поскольку он напрямую влияет на тональность, эмоциональную насыщенность и образность перевода. Лексические единицы не только обозначают предметы и явления, но и несут в себе культурные коннотации, которые могут отличаться в разных языках. По мнению Чэн Имин, несмотря на кажущуюся формализованность, поэзия активно использует весь потенциал языка, что усложняет перевод, требуя от переводчика не только знания словарного состава, но и понимания тонкостей его употребления [6, с. 37].

Для иллюстрации данной проблемы рассмотрим первую строку стихотворения: «Где наша роза?».

Оригинал	Лю Вэньфэй	Чжа Лянчжэн	Го Баоцюань
Где наша роза?	我们的玫瑰在哪里? (Wǒmen de méigui zài nǎlǐ?)	我们的玫瑰花儿哪里去了, 我的友人? (Wǒmen de méigui huār nǎlǐ qùle, wǒ de yǒurén?)	我们的玫瑰在哪儿, 我的朋友们? (Wǒmen de méigui zài nǎr, wǒ de péngyoumen?)

Лю Вэньфэй предлагает буквальный перевод, используя нейтральные лексические единицы. Это обеспечивает точность, но может приводить к потере эмоциональной выразительности. Использование вопросительного местоимения 在哪里 (zài nǎlǐ) передает вопрос о местонахождении, но не отражает эмоциональную составляющую вопроса, такую как сожаление, удивление

или беспокойство. Согласно теории уровней эквивалентности В. Н. Комиссарова, такой перевод можно отнести к уровню денотативного значения, где акцент делается на передаче предметной соотнесенности, но игнорируются коннотативные оттенки [2, с. 117].

Чжа Лянчжэн добавляет уменьшительно-ласкательное 花儿 (huār – «цветочек»), усиливая нежность и лиричность. Это свидетельствует о стремлении переводчика к передаче не только денотативного, но и коннотативного значения слова *роза*. Однако добавление обращения 我的友人 (wǒ de yǒurén – «мой друг») может показаться избыточным и не вполне соответствующим лаконичности оригинала. Использование 哪里去了 (nǎlǐ qùle – «куда ты ушел?») вместо 在哪里 (zài nǎlǐ – «где») придает вопросу оттенок сожаления и утраты, что представляется более удачным, поскольку отражает эмоциональное состояние лирического героя.

Го Баоцюань использует более разговорное 在哪儿 (zài nǎr – «где») и обращается к слушателям как 朋友们 (réngyoumen – «друзья мои»), создавая более непринужденную и дружелюбную атмосферу. Хотя это может сделать перевод более понятным для современного китайского читателя, такое упрощение снижает стилистическую возвышенность, характерную для оригинала. В данном случае переводчик ориентируется на адаптацию текста к современной языковой норме, что может рассматриваться как пример коммуникативной адаптации перевода.

Основной проблемой является выбор между буквальным переводом и адаптацией к китайской культуре. Слишком буквальный перевод может звучать неестественно и не передавать эмоциональную составляющую оригинала. С другой стороны, чрезмерная адаптация может привести к искажению стиля и смысла стихотворения. Конкретно в данном примере выбор лексики влияет на то, насколько интимным и личным будет звучать вопрос. Важно отметить, что выбор переводческой стратегии зависит от цели перевода и целевой аудитории.

Рассмотрим также перевод фразы «Увяла роза».

Оригинал	Лю Вэньфэй	Чжа Лянчжэн	Го Баоцюань
Увяла роза	玫瑰枯萎了 (Méiguī kūwěile)	呵，玫瑰早萎谢了 (Hē, méiguī zǎo wěixiè le)	玫瑰凋谢啦 (Méiguī diāoxiè la)

Лю Вэньфэй использует нейтральное слово 枯萎 (kūwěi – «увядать»), которое является более точным, но не несет эмоциональной окраски. Эта стратегия

продиктована стремлением к максимальной точности и избеганием субъективных интерпретаций. Однако в поэтическом тексте эмоциональная составляющая играет важную роль, поэтому такой перевод может показаться сухим и безжизненным.

Чжа Лянчжэн добавляет междометие 呵 (hē – «ах») и слово 早 (zǎo – «рано»), а также использует более поэтичное 萎谢 (wěixiè – «увядать и осыпаться»), что значительно усиливает эмоциональную глубину, выражает сожаление об утрате красоты, ее быстром увядании. Согласно теории доминанты, в художественном переводе переводчик должен выделить в тексте доминанту – основной элемент, определяющий его художественную ценность – и сосредоточить усилия на его передаче. В данном случае Чжа Лянчжэн видит доминанту в эмоциональной выразительности и стремится ее максимально сохранить.

Го Баоцюань использует 凋谢 (diāoxiè – «опадать, отцветать»), что указывает на завершенность процесса увядания. Частица 啦 (la) придает эмоциональности и делает фразу более выразительной. В данном случае перевод приобретает экспрессивность за счет использования языковых средств, характерных для разговорной речи.

Как показывает сравнение рассмотренных примеров, переводчики лирики Пушкина на китайский язык неизменно сталкиваются с проблемой выбора между точностью и эмоциональной выразительностью. Более точные переводы могут звучать менее поэтично, а более поэтичные – отходить от содержания текста оригинала. Выбор глагола для описания увядания (枯萎, 萎谢, 凋谢) вносит существенные уточнения в передачу восприятия процесса: от нейтрального описания до акцентирования безвозвратности потери. Этот выбор отражает индивидуальное понимание переводчиком авторского замысла и его стремление передать определенный эмоциональный эффект.

2. Проблема грамматической структуры

Грамматическая структура китайского языка существенно отличается от русского, что создает дополнительные трудности при переводе. Как отмечает Т. А. Бурмистрова, «для китайского синтаксиса характерен строгий порядок слов и определенная структура» [1, с. 10]. Следовательно, попытки перенести грамматические конструкции русского языка, не учитывая фиксированный порядок слов и другие особенности китайского синтаксиса, приводят к стилистически неудачным и менее выразительным переводам. В данном случае переводчик не учитывает специфику китайского синтаксиса, что приводит к нарушению естественности и гармонии текста.

Оригинал	Лю Вэньфэй	Чжа Лянчжэн	Го Баоцюань
Дитя зари	这霞光的子女 (Zhè xiáguāng de zǐnǚ)	朝霞所发的红润 (Zhāoxiá suǒ fā de hóngrùn)	曙光之子 (Shǔguāng zhī zǐ)

Лю Вэньфэй использует структуру «это + существительное + 的 + существительное», что является довольно стандартным способом выражения определения в китайском языке. Однако такое построение может звучать несколько громоздко и не так поэтично. Это можно рассматривать как пример буквально-го перевода, где структура предложения оригинала переносится в перевод без учета стилистических особенностей китайского языка.

Чжа Лянчжэн использует более сложную структуру: «существительное + 所 + глагол + 的 + существительное», что создает более живописный и образный эффект. Выражение 所发的红润 акцентирует внимание на том, что красный цвет «исходит» от зари – это добавляет динамики и визуальности. Такой перевод требует от читателя более активного участия в интерпретации текста, что может быть как преимуществом, так и недостатком.

Го Баоцюань упрощает структуру до «существительное + 之 + существительное», что является классическим способом выражения принадлежности в китайском языке. Это делает фразу более лаконичной и запоминающейся, но может привести к частичной потере метафоричности. Использование классической грамматической конструкции придает фразе оттенок архаичности и возвышенности.

Основной проблемой является адаптация грамматической структуры русского языка к китайской грамматической системе. Сохранение порядка слов и использование соответствующих частиц требует от переводчика глубокого знания китайской грамматики и культуры. Важно учитывать, что грамматическая структура не только организует слова в предложении, но и влияет на его смысл и эмоциональную окраску.

В. И. Максимов определяет частицы как класс слов, служащих для придания различных смысловых нюансов предложению в целом или отдельным его элементам [3, с. 116]. Иными словами, частицы – это инструменты, которые позволяют тонко настраивать смысл высказывания, добавляя к нему различные оттенки и акценты. В китайском языке важную роль играют такие частицы, как 了 (le), 吧 (ba), 啦 (la), которые помогают передать эмоции и смысловые нюансы.

Лю Вэньфэй использует частицы минимально, стремясь к нейтральности и точности. Это может привести к потере экспрессивности и живости текста. Чжа Лянчжэн использует 吧 (ba) для смягчения утверждений и придания тексту вопросительного или совещательного характера, тем самым создается более мягкая и нежная интонация. Го Баоцюань использует 啦 (la), придавая тексту большую выразительность и эмоциональность, что делает текст более живым и динамичным.

3. Проблема передачи содержания

Передача содержания является одной из основных задач перевода, однако в поэзии она осложняется необходимостью сохранения не только буквального смысла, но и подтекста, аллюзий и культурных ассоциаций. П. Ньюмарк обращает внимание на необходимость понимания интенции автора с учетом культурного контекста произведения. Он отстаивает значимость интерпретативного подхода к переводу, при котором переводчик выступает как посредник между культурами [5, с. 247]. В свете этих научных представлений рассмотрим следующие примеры:

Оригинал	Лю Вэньфэй	Чжа Лянчжэн	Го Баоцюань
Не говори: Вот жизни младость, Не повтори: Так вянет ра- дость,	不要说: 青春就这样衰亡 不要说: 这就是生活的欢畅!	不要说吧: 青春也就是这样凋 落 不要说吧: 这就是我们生命的 欢乐	不要说: “青春就这样衰 萎啦!” 不要说: “这就是人生的 欢乐!”

Все три переводчика в целом успешно передают основной смысл фрагмента: призыв не скорбеть о скоротечности жизни. Однако различия в выборе слов и частиц приводят к небольшим нюансам в интерпретации.

Лю Вэньфэй использует более прямые и нейтральные выражения, что делает его перевод точным, но лишенным эмоциональной окраски. Это соответствует стратегии буквального перевода, где приоритетом является передача предметного содержания.

Чжа Лянчжэн добавляет частицу 吧 (ba), которая смягчает фразу и сообщает ей вопросительную интонацию. Выражение 我们生命的欢乐 (wǒmen

shēngmìng de huānlè – «радость нашей жизни») делает фразу более интимной и эмоционально окрашенной.

Го Баоцюань использует частицу 啦 (la), которая добавляет тексту перевода большую выразительность и эмоциональность. Выражение 人生的欢乐 (rénshēng de huānlè – «радость жизни») придает фразе более общий и универсальный характер.

4. Проблема передачи тональности и эмоциональной окраски

Тональность и эмоциональная окраска являются одним из самых сложных аспектов перевода, поскольку они зависят от множества факторов, включая выбор слов, грамматическую структуру и культурный контекст. Для достижения эмоциональной эквивалентности переводчику необходимо не только понимать выраженные в тексте эмоции, но и уметь воссоздавать их на другом языке, учитывая культурные особенности целевой аудитории. Задача состоит не просто в передаче фактологической информации, но в оказании такого эмоционального воздействия на читателя, которое адекватно воздействию исходного текста [4, с. 56].

Рассмотрим варианты перевода на китайский следующих строк из пушкинского стихотворения:

Оригинал	Лю Вэньфэй	Чжа Лянчжэн	Го Баоцюань
В душе скажи: Прости! жалею..... И на лилею Нам укажи.	请对这朵小花说: 别了, 我真惋惜! 然后给我们指出 百合花在哪里。	请为我转告玫瑰: 别了, 我怜惜你! 然后再给我指出 百合花的幽居。	要向花儿说: “再见吧, 我怜惜你!” 并且指给我们看, 百合花正在那儿开放。

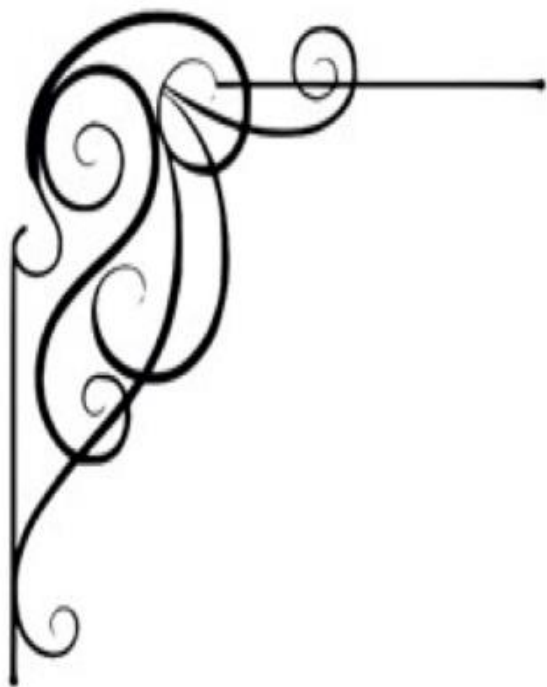
Лю Вэньфэй использует (как и выше) прямые и нейтральные выражения. Фраза 然后给我们指出百合花在哪里 (ránhòu gěi wǒmen zhǐchū bǎihéhuā zài nǎlǐ – «затем укажите нам, где лилия») звучит несколько сухо и формально. Чжа Лянчжэн вводит более поэтичные и интимно-личные выражения, такие как 请为我转告玫瑰 (qǐng wèi wǒ zhuǎngào méiguī – «пожалуйста, передай розе от меня») и 百合花的幽居 (bǎihéhuā de yōujú – «уединенное место лилии»), что добавляет тексту большую лиричность и эмоциональную глубину. Слово 幽居 может показаться несколько архаичным и не вполне понятным для современного китайского читателя. Это пример использования архаизмов для придания тексту торжественного и возвышенного тона.

В переводе Го Баоцюань есть разговорные выражения, такие как 要向花儿说 (yào xiàng huār shuō – «нужно сказать цветку») и 百合花正在那儿开放 (bǎihéhuā zhèngzài nàr kāifàng – «лилия сейчас там цветет»), что делает его перевод более понятным и доступным для широкой аудитории. Однако такое упрощение может привести к частичной потере поэтической изысканности.

Как видим, перевод поэзии Пушкина на китайский язык – это не просто лингвистическая задача, а многоаспектный вызов, требующий от переводчика глубокого знания языков и культур, исключительной лингвистической компетенции и культурологической осведомленности, глубокого чувства стиля и, конечно, художественного таланта. Анализ небольшого корпуса переводов, таких как рассмотренные три версии пушкинского стихотворения «Роза», высвечивает целый комплекс проблем, возникающих при адаптации русской поэзии к китайскому языковому и культурному контексту. Эти проблемы обусловлены принципиальными и глубокими отличиями как между системами русского и китайского языков, так и между их коммуникативными пространствами и культурно-историческими контекстами. Такие переводческие задачи, как точный выбор лексических средств, бережная передача грамматической структуры, сохранение идейно-образного содержания, воссоздание неповторимой тональности и эмоциональной окраски, в случае переводов пушкинской лирики на китайский язык представляются одновременно и особенно трудными и, как показывает практика, в разной степени преодолимыми.

Список литературы

1. Бурмистрова Т. А. Грамматические особенности русского и китайского языков: сопоставительный аспект // Язык и текст. 2024. Т. 11. № 3. С. 5–14.
2. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М.: Высш. шк., 1990. 253 с.
3. Максимов В. И. Грамматический справочник: традиционно-системное и функционально-системное описание русской грамматики. СПб.: Златоуст, 2010. 220 с.
4. Меркидова А. В. Переводческие трансформации при переводе эмоционально-экспрессивной лексики в новостных медиатекстах (на материале статей интернет-издания «Guardian»). Магистерская диссертация. Томск, 2018. 90 с.
5. Ньюмарк П. Учебник перевода. Нью-Йорк: Прентис Холл, 1988. 292 с.
6. Чэн Имин. Актуальные проблемы перевода поэтических произведений русскоязычных авторов на китайский язык // LINGUA-UNIVERSUM. 2022. №. 2. С. 36–42.



Сообщения



УДК 821.161.1

МОТИВ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ПАСХАЛЬНЫХ РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА «НА СТРАСТНОЙ НЕДЕЛЕ», «СВЯТОЮ НОЧЬЮ», «СТУДЕНТ»

Е. А. Борина

Высшая школа экономики

eaborina@edu.hse.ru

Данная статья посвящена изучению пасхальной тематики в рассказах Антона Павловича Чехова. Многие произведения Чехова тем или иным образом связаны с религиозной тематикой в целом, а сюжет может выстраиваться вокруг событий, происходящих в святочные или пасхальные дни. В нашей статье рассматриваются подробно три пасхальных рассказа: «На страстной неделе» (1887), «Святою ночью» (1886) и «Студент» (1894). Особое внимание уделено изучению момента преобразования героев каждого рассказа. Рассматриваются события и условия, которые впоследствии становятся мотивом для преобразования; момент преобразования; внутренние изменения, происходящие в сознании героя. Кроме того, подробно исследуется изменение взгляда героя на внешний мир, его нового мировосприятия. Герои рассказов вступают во взаимодействие с другими персонажами, поэтому в статье подробным образом описывается то, каким образом меняется отношение главных героев к окружающим, какое влияние они оказывают на своих собеседников.

Ключевые слова: пасхальный рассказ, преобразование, религиозность, Евангелие, Чехов.

The Motif of the Transformation in A. P. Chekhov's Easter Stories *On Holy Week, Holy Night, Student*

Ekaterina A. Borina

Higher School of Economics

eaborina@edu.hse.ru

This article is devoted to the study of Easter themes in the stories of Anton Pavlovich Chekhov. Many of Chekhov's stories are related in one way or another to religious themes in general, and the plot may revolve around events taking place on Yuletide or Easter days. Our article examines in detail three Easter stories: *On Holy Week* (1887), *Holy Night* (1886) and *The Student* (1894). Special attention is paid to the study of the moment of transformation of the characters in each story. The events and conditions that later become a motive for transformation are considered; the moment of transformation; internal changes taking place in the mind of the hero. In addition, the author examines in detail the change in the hero's view of the outside world, his new worldview. The characters in the stories interact with other characters, so the article describes in detail how the main characters' attitudes towards others change, and what influence they have on their interlocutors.

Keywords: Easter story, transfiguration, religiosity, Gospel, Chekhov.

Религиозная тема в творчестве А. П. Чехова – одна из наиболее сложных в чеховедении. Для изучения этого вопроса необходимо учитывать «происхождение Чехова из крестьянской, сурово-религиозной, безрадостно религиозной семьи» [1, с. 874], его ранние впечатления и поэтапное формирование убеждений относительно веры, христианства, Бога.

К этой теме обращались многие исследователи ¹. Так, например, Н. В. Капустин в статье «Чехов и религия» [5] рассматривает, какими были детские впечатления Чехова, повлиявшие в дальнейшем на формирование его отношения к религии. Автор апеллирует к воспоминаниям Чехова об отце, человеке глубоко верующем и активно стремящемся передать это чувство своим детям, и отмечает, что «в вере Павла Егоровича преобладали формализм, назойливо-поучающий тон, не было теплоты и терпимости, что отрицательно повлияло на отношение Чехова к религиозному воспитанию, психологически предопределив и более значительные последствия» [5, с. 27]. Действительно, в письме к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 9 марта 1892 г. Чехов сообщает: «Когда я теперь вспоминаю о своём детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет» [13]. При этом было бы неверно утверждать, что Чехов был абсолютным атеистом и отвергал всякие религиозные чувства. Среди его героев много верующих людей, но писатель убежден, что вера должна быть не слепым следованием правилам и догмам, а чем-то сокровенным: «Нужно верить в Бога, а если веры нет, то не занимать её места шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на один со своей совестью...» [14].

Религиозное воспитание не только предопределило позицию Чехова относительно этого вопроса, но дало и практическое знание. А. А. Измайлов, как и многие другие исследователи, обратил внимание на глубокое знание Чеховым Священного писания, различных обрядов, церковного календаря. Неслучайно поэтому многие герои Чехова ведут отсчет времени в соответствии с православными праздниками, хранят в доме иконы, лампы, свечи, читают молитвы ². Наблюдение за выстраиванием такого образа жизни героев приводит А. А. Измайлова к выводу о том, что «почти никто другой из писателей не говорит так часто и так серьезно о молящемся человеке, как он» [1, с. 893]. Молящиеся герои или те, кто внимательно наблюдает за таковыми, пытаются прояснить для себя тайну связи человека с Богом, появляются в рассказах

¹ См. [4; 7; 9; 17].

² Впрочем, и сам Чехов в письмах нередко использовал церковный календарь для обозначения временных отрезков, соблюдал традиции поздравлений в праздничные дни: «Пишу Вам, дорогой мой дядя, в страстную пятницу, под субботу, но так как это письмо будет получено Вами после 13-го, то я имею полное право заочно поцеловаться с Вами три раза, получить от Вас ответ: “Воистину воскрес”» (письмо к М. Е. Чехову от 11.04.1886) [12].

«На страстной неделе» (1887), «Святою ночью» (1886) и «Студент» (1894), о которых далее пойдет речь.

Жанр пасхального рассказа, как правило, определяется следующими составляющими: «приуроченность к комплексу пасхальных праздников, духовное перерождение героя, притчеобразность, документализм (воспоминания “по аналогии”), счастливая развязка» [8, с. 8]. Остановимся на рассмотрении традиционного фабульного элемента преобразования героя.

В рассказе «На страстной неделе» Чехов подробно излагает не только момент самого преобразования мальчика, но и предшествующие ему события, показывая движение мысли и чувства героя, детскую непосредственность и категоричность.

Сознание Феди здесь наивно, чрезвычайно восприимчиво, поэтому встретившиеся на пути в церковь мальчики, спрятавшиеся на задке пролётки извозчика, кажутся ему *величайшими грешниками* [11, с. 141]. Герой по-детски прямолинейно представляет суд над мальчиками за их шалость: *На Страшном суде их спросят: зачем вы шалили и обманывали бедного извозчика? – думаю я. – Они начнут оправдываться, но нечистые духи схватят их и потащат в огонь вечный. Но если они будут слушаться родителей и подавать нищим по копейке или по бублику, то бог сжалятся над ними и пустит их в рай* [11, с. 141]. Далее, оказавшись в церкви, Федя испытывает сознание *греховности и ничтожества* [11, с. 142], осознает себя как *отвратительного, бесчестного мальчишку, способного только на шалости, грубости и ябедничество* [11, с. 142]. Люди, о которых он вспоминает и которых встречает в церкви, представляются ему *глупыми, злыми* [11, с. 142], и в душе он начинает чувствовать злость по отношению ко всему вокруг. Этот феномен распространения своего чувства на других отмечал А. Д. Степанов: «самоосуждение человека у Чехова неотделимо от осуждения других» [10, с. 273].

Особенный и долгожданный момент исповеди Феди предваряется его наблюдением за исповедью других людей, что рождает разнообразные чувства и волнение. Его чрезвычайно серьезное отношение к происходящему прослеживается в мыслях: *Мне хочется плакать, просить прощения* [11, с. 144]; *Грехов уже нет, я свят, я имею право идти в рай!* [11, с. 144]. Внутренние изменения совершенно закономерно влекут за собой и изменение мировосприятия: *Церковные сумерки уже не кажутся мне мрачными, и на Митьку я гляжу равнодушно, без злобы* [11, с. 144]; *Кажется, всё прошлое предано забвению, всё прощено* [11, с. 145].

Для Феди это преобразование кажется значительным, кардинальным, поскольку теперь он, получив отпущение грехов, обязательно попадёт в рай. Однако

в действительности традиционное для пасхальных рассказов преображение не случается. Внутренние изменения затрагивают только настроение, самовосприятие героя; глобальных перемен в его мировоззрении, открытие для себя новых значимых истин не происходит. Автор сосредоточивает внимание на детской непосредственности, искренности эмоций мальчика. Внутреннее изменение происходит, вероятнее всего, не из-за новой открывшейся Феде истины (что отразится в других рассказах), а из-за его знания о том, что это *должно* произойти. Как замечает А. Д. Степанов, чувство вины и необходимость исповеди «внушено человеку с детства, и социально признанная необходимость исповеди, ее обязательность и принудительность играют в этом не последнюю роль» [10, с. 275]. Внешние установки, традиции, известные герою, наблюдение за душевной переменой дамы после исповеди, которая отразилась на её лице (*уже обе щеки её румяны, но лицо спокойно, ясно, весело* [11, с. 143]), подсказывают ему, что нечто подобное должно случиться и с ним. Потому его «преображение» заранее подготовлено, мотивировано извне, а не изнутри.

Ситуация подлинного преображения отражена в рассказе «Святою ночью» (1886). В отличие от мальчика Феде герой этого произведения не готовится к особым событиям, не предполагает каких-либо внутренних перемен; его преображение случится внезапно. Его мысли сосредоточены на том, как переправиться на другой берег реки, ожидание паромщика вызывает волнение, небольшое раздражение, нетерпение. Начавшийся разговор с перевозчиком Иеронимом несколько тяготит его: *Я не был расположен много говорить* [15, с. 95]. Однако откровенность монаха, воодушевление и любовь, с которыми он говорил об умершем иеродьяконе Николае, вызывают эмоциональный отклик в душе героя и подготавливают его преображение. Он постепенно начинает вовлекаться в разговор и сочувствовать Иерониму. Это замечает перевозчик и делится с ним сокровенными мыслями: *Монах оглядел меня и, точно убедившись, что мне можно верить тайны, весело засмеялся* [15, с. 96].

Чувствительность, восприимчивость сообщаются от монаха герою. Происходит его внутреннее преображение – кульминационный момент пасхальных рассказов. Толпа, внутри которой оказывается герой после переправы, в его сознании противопоставляется Иерониму: *Мне, слившемуся с толпой и заразившемуся всеобщим радостным возбуждением, было невыносимо больно за Иеронима. Отчего его не сменяют? Почему бы не пойти на паром кому-нибудь менее чувствующему и менее впечатлительному?* [15, с. 101] «Прозрение» героя подчеркивается и на бытовом уровне: ночная мгла рассеялась, и герой мог *видеть реку с обоими берегами* [15, с. 102], рассмотреть лицо Иеронима, заметить

особенный взгляд монаха, смотревшего на молодую купчиху: *В этом продолжительном взгляде было мало мужского. Мне кажется, что на лице женичины Иероним искал мягких и нежных черт своего усопшего друга* [15, с. 103].

Так, в душе героя происходит непреднамеренное преобразование, мотивированное встречей с монахом. Этой ситуации сопутствует также мифологический элемент: переправа через реку и возвращение уже в ином состоянии, постижение новых чувств, изменение мировосприятия. Откровенный и воодушевленный рассказ Иеронима, его образ жизни дают ему новое представление о человеке.

Сюжет «Студента» выстраивается в соответствии с жанровыми принципами, но «свойственный массовому пасхальному рассказу сюжет обретает новое качество, являя и другую концепцию действительности, и незнакомую глубину психологического постижения характера» [6, с. 87]. Его действие происходит также на страстной неделе, в Великую пятницу. Иван Великопольский, как и герой рассказа «Святою ночью», изначально находится в меланхолическом состоянии, созвучном холодной, ветреной, унылой весенней погоде. Жизненные впечатления, люди, греющиеся у костра, вызывают в его сознании ассоциации с евангельским сюжетом. Подготовка к внутреннему преобразению происходит в тот момент, когда Иван, пересказывая историю, начинает соотносить себя и вдов с героями евангельской истории и постепенно проникается сочувствием, испытывает особые переживания. Первым этапом этого соотнесения становится встраивание наблюдаемого вокруг в историческую цикличность. Иван Великопольский начинает задумываться о том, что *точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнёта, – все эти ужасы были, есть и будут* [16, с. 306]. Действие происходит в страстную неделю, в Великую пятницу. История о пути Христа, вспоминаемая в этот период, в восприятии студента постепенно выходит за рамки церковных служб. Он начинает видеть параллели между теми давними событиями и сегодняшним днем: *Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, – сказал студент, протягивая к огню руки. – Значит, и тогда было холодно* [16, с. 307].

Свой монолог он сопровождает словами, апеллирующими к воспоминаниям Василисы о том, что она слышала во время церковной службы. Эти фразы звучат двойственно, их формулировки будто предполагают, что вдова и он были в тот вечер рядом с Христом: *Если **помнишь**, во время тайной вечери...*¹

¹ Здесь и далее выделено мной – Е. Б.

[16, с. 307]; *Потом, ты слышала, Иуда в ту же ночь поцеловал Иисуса...* [16, с. 307]; *Пётр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся* [16, с. 307]; появляются и собственные пояснения, Иван постепенно переходит в роль толкователя рассказываемого: *не пропоет сегодня петел, то есть петух...* [16, с. 307]. Вероятно, погружение, эмоциональное вовлечение в эту историю становится настолько глубоким, что Великопольский начинает сравнивать себя с Петром и додумывать детали той истории, которая происходила много веков назад: *Около костра стоял Пётр и тоже грелся, как вот я теперь...* [16, с. 308]; *Работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него...* [16, с. 308]; *Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...* [16, с. 308].

Эта история в изложении Великопольского приобретает что-то особенное, из-за чего и Лукерья начинает внимательно слушать его. Эмоциональное соединение с тем далёким событием, при котором они не могли присутствовать, имеющим мифологическую природу, происходит глубоко и крепко.

Детали пространства становятся функциональными; по замечанию А. П. Чудакова, «направление его [Великопольского – Е. Б.] размышлений определили внешние обстоятельства момента – холод, ветер, потемки» [18, с. 441]. Они наталкивают студента на новые мысли и помогают двум женщинам также ощутить то, что испытывает Иван. В рассказанной истории каждый герой находит что-то близкое ему, что не оставляет равнодушным: *Студент вздохнул и задумался. Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлинула, слёзы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слёз, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжёлым, напряжённым, как у человека, который сдерживает сильную боль* [16, с. 308].

Побывав в своем воображении рядом с апостолом и Христом, словно подглядев за происходящими событиями и найдя в них что-то близкое для себя, Великопольский осознает свою причастность к великой истории. Он встаёт в необычную позицию, оказываясь одновременно и героем, и свидетелем. В какой-то мере у него формируется писательское самосознание, Великопольский оказывается способен прожить и передать прожитое другим. Это приводит его в состояние воодушевления, дает новое понимание истории.

В этот момент совершается неожиданное преображение. Мировосприятие Ивана меняется. Повторяемость событий в истории больше не воспринимается как нечто тяготящее. Если в начале рассказа *пожимаясь от холода, студент*

думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнёта, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше [16, с. 306], то после встречи с вдовами он видит связь времен как нечто удивительное, дающее возможность прочувствовать события далёкого прошлого: *И радость вдруг заволоновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой* [16, с. 309]. Н. А. Кадырова замечает, что из всей истории про Христа и Петра студент сосредотачивает своё внимание на деталях, которые практически не упоминаются в оригинальном сюжете, в чем-то изменяет их, поэтому «евангельский эпизод в чеховском рассказе актуализируется как за счёт структурных изменений, так и целого ряда конкретных психологических деталей» [3, с. 9].

Показательно, что Иван также переплывает реку, и в этот момент в его душе возникают новые чувства и мысли, происходит преображение: *А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, <...> то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня <...> и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла* [16, с. 309].

Несмотря на то, что Чехов не был религиозным человеком, в его письмах и воспоминаниях современников неоднократно подчёркивается трепетное отношение к церковным праздникам и обрядам. По воспоминаниям М. П. Чехова, писатель любил слушать пасхальный звон и, «жадно выслушав его, он отправлялся затем бродить по церквам, из церкви в церковь, и с одеревеневшими от усталости ногами только к концу пасхальной ночи приходил домой. <...> Антон Павлович ни одной пасхальной ночи не провёл в постели» [2, с. 63]. Подобным чувством Чехов наделяет своих героев; в трёх упомянутых рассказах герои практически не размышляют о вере и Боге, но каждый находит что-то важное для себя в момент «преображения», проникается особенным настроением радости и торжественности, царящим в воздухе в праздничные дни. Три пасхальных рассказа, построенных на основе ситуации преображения, имеют схожую структуру. Герои приобретают способность иначе глядеть на мир. Интересно, что мальчик Федя, заранее готовясь к «преображению», которое должно случиться

во время особенного таинства, исповеди, в действительности его не испытывает, лишь переживает некоторые внутренние изменения. В то же время герой рассказа «Святою ночью» и Иван Великопольский, не предполагая и не готовясь к тому, переживают настоящее преображение. Оно происходит внезапно и без определённого повода, во время случайной встречи с другими героями, которые также испытывают перемены в сознании. Знаковым в двух последних рассказах становится момент переправы через реку, подчеркивающий трансформацию героев, а восхождение Ивана на гору символизирует внутреннее движение от уныния к спокойствию и радости.

Список литературы

1. *Измайлов А. А.* Вера или неверие (Религия Чехова) // А. П. Чехов: pro et contra / Под ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 872–905.
2. *Измайлов А. А.* Чехов. Биография. М.: Захаров, 2003. 480 с.
3. *Кадырова Н. А.* Рассказ П. П. Чехова «Студент»: опыт мифопоэтического комментария // Казанская наука. Вып. 9. Уфа: Казанский изд. дом, 2019. С. 8–10.
4. *Капустин Н. В.* О библейских цитатах и реминисценциях в прозе А. П. Чехова конца 1880–1890-х годов // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. С. 17–26.
5. *Капустин Н. В.* Чехов и религия // Газета «Литература». Приложение «Первого сентября». Вып. 3. М.: Изд. дом. «Первое сентября», 2009. С. 26–29.
6. *Капустин Н. В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Ивановский государственный университет, 2003. 262 с.
7. *Мюллер Л.* Вера у Чехова – чеховская вера // Л. Мюллер. Понять Россию: историко-культурные исследования. Пер. с нем. М.: ПрогрессТрадиция, 2000. С. 354–365.
8. *Николаева С. Ю.* Пасхальный текст в русской литературе XIX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 264 с.
9. *Пруайар, Жаклин де.* Антон Чехов и Библия // Чеховиана: сб. статей [Чехов: взгляд из XXI века]. М.: Наука, 2011. С. 95–100.
10. *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славян. культуры, 2005. 396 с.
11. *Чехов А. П.* На страстной неделе // Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. Сочинения: В 18 т. Т. 6. М.: Наука, 1976. С. 141–145.
12. *Чехов А.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1977. С. 232.
13. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1977. С. 20.
14. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. С. 142.
15. *Чехов А. П.* Святою ночью // Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Сочинения: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1976. С. 90–103.
16. *Чехов А. П.* Студент // Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. Сочинения: В 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. С. 306–309.
17. *Чудаков А. П.* «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле...» (Чехов и вера) // Новый мир. 1996. № 9. С. 186–192.
18. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб: Азбука-Аттикус, 2016. 704 с.

Сведения об авторах

Батулина Анна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологии Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. E-mail: b.av@bk.ru.

Бескова Юлия Викторовна – студентка Литературного института им. А. М. Горького. E-mail: yuliya.viktorovna.beskova@gmail.com.

Борина Екатерина Александровна – студентка Высшей школы экономики – Нижний Новгород. E-mail: eaborina@edu.hse.ru.

Ду Шуи – магистрант Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина. E-mail: 290528785@qq.com.

Елепова Марина Юрьевна – доктор филологических наук, заведующая кафедрой литературы Северного (Арктического) федерального университета им. М. В. Ломоносова. E-mail: m.elepova@yandex.ru.

Максимова Галина Александровна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент Калужского филиала Московского государственного технического университета им. Н. Э. Баумана. E-mail: galya.maksimova.53@mail.ru.

Павельева Юлия Евгеньевна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. E-mail: up1469@yandex.ru.

Прокофьева Виктория Юрьевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры медиакоммуникационных технологий Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. E-mail: vicproc1999@gmail.com.

Разумных Елена Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. E-mail: amilano80@mail.ru.

Ступина Екатерина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры преподавания русского языка как родного и иностранного Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: stupina.ek@mail.ru.

Тихонова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета. E-mail: olnem@yandex.ru.

Чэнь Сянмин – аспирант Института иностранных языков по специальности «Русская литература» Нанкинского университета (Китай). E-mail: cxm817@qq.com.

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

Эпистола

Филологический журнал

2025. Том 5. Выпуск 10

Редакторы:

Н. С. Чистякова
В. М. Цымбалова

Верстка:

Л. В. Медведева

Дата выхода в свет 20.12.2025. Формат 60х90 1/16

Печ. л. 8,0. Тираж 100 экз.

Свободная цена. Заказ 11815

Адрес издателя, редакции и типографии:

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

Отпечатано в издательском центре НГЛУ

Подписной индекс в электронном каталоге Почта России: ПС721