

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(МИНПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИИ)

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. В. ШАТАЛОВА»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Серия «Литературоведение»
Выпуск 19(43)*



Горловка
2025

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

д-р филол. н., проф. Кочетова С. А. (гл. редактор),
д-р филол. н., доц. Любимцева-Наталуха Л. Н. (выпускающий редактор),
д-р филол. н., доц. Александрова И. В., д-р пед. н., проф. Алфимов В. Н.,
д-р пед. н., проф. Алфимов Д. В., д-р филол. н., проф. Борисова Л. М.,
д-р филол. н., д-р пед. н. Ворожбитова А. А., д-р филол. н., проф. Герасименко И. А.,
д-р филол. н., проф. Денисов В. Д., д-р филол. н., проф. Дербенёва Л. В.,
д-р филол. н., доц. Дмитриева Ю. Л., д-р филол. н., доц. Иванова Н. П.,
д-р филол. н., проф. Калинин В. М., д-р филол. н., доц. Калус И. В.,
д-р филол. н., доц. Карпий С. В., д-р филол. н., доц. Курьянов С. О.,
д-р филол. н., проф. Минералова И. Г., д-р филол. н., проф. Петров А. В.,
д-р филол. н., проф. Петрова Л. А., д-р филол. н., доц. Соснина Л. В.,
д-р филол. н., доц. Шаталова О. В., канд. филол. н., доц. Вострецова В. А.

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет
им. В. Шаталова»
(протокол № 13 от 27.06.2025.)*

Учредитель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» Министерства просвещения Российской Федерации.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ДНР
ААА № 000059 от 28.10.2016.

С 05.02.2025 г. сборник включён в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук (К.2).

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ): лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016 г. обновлённый договор № 106-06/2024 от 05.06.2024 г.

Востоочнославянская филология : сб. науч. тр. / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 19(43). Серия «Литературоведение», 2025. – Горловка : Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – 260 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, докторантов, аспирантов, магистрантов, студентов-филологов, преподавателей языка и литературы образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования, учителей филологических дисциплин в школе.

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова» 2025

УДК 82.09

ORCID [https:// orcid.org/0000-0003-0288-907X](https://orcid.org/0000-0003-0288-907X)

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-3-16

**ИДЕЙНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНСТАНТЫ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ
П.Д. БОБОРЫКИНА**

Дербенёва Лидия Викторовна
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой мировой литературы и
сравнительного литературоведения ФГБОУ ВО
«Донецкий государственный педагогический университет
им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
derbenyovalv@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена малоизвестному факту – историко-литературной концепции П.Д. Боборыкина, изложенной им в ряде статей и монографическом труде «Европейский роман в XIX столетии». Актуальность представленной статьи заключается в необходимости популяризировать историко-литературные и теоретические взгляды писателя, которые и сегодня представляют научный интерес. Центральная идея эстетической концепции Боборыкина – идея автономности искусства как самоценного и самодостаточного явления, как действительности создающей «особую реальность». Эта идея развивается писателем на материале реалистического романа. Законы развития романного жанра Боборыкин предлагает изучать по знаковым произведениям-«вехам» в общем литературном движении к реализму. Поэтому историю литературы следует изучать не как историю личностей и литературных школ, а по знаковым произведениям.

Ключевые слова: искусство, натурализм, мировая литература, реализм, роман, эволюция.

**IDEOLOGICAL AND LITERARY CONSTANTS
OF THE HISTORICAL AND LITERARY CONCEPT
OF P.D. BOBORYKIN**

Derbeneva Lidiia Victorovna
Doctor of Philology, Professor,
Professor of the Department of World Literature and
Comparative Literature Studies of FSBEI HE “Donetsk State

Pedagogical University after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
derbenyovalv@mail.ru

Abstract. The article is devoted to a little-known fact – the historical and literary concept of P.D. Boborykin, set out in a number of articles and monograph “European Novel in the 19th Century”. The relevance of the presented article is in the need to popularize the historical, literary and theoretical views of the writer, which are still of scientific interest today. The central idea of Boborykin’s aesthetic concept is the idea of the autonomy of art as a valuable and self-sufficient phenomenon, as a reality that creates a “special reality”. This idea is developed by the writer on the material of the realistic novel.

Boborykin suggests studying the laws of development of the genre of novel by the landmark works – “milestones” in the general literary movement towards realism. Therefore, the history of literature should be studied not as the history of personalities and literary schools, but by landmark works.

Keywords: art, naturalism, world literature, realism, novel, evolution.

Для цитирования: Дербенёва Л. В. Идейные и литературные константы историко-литературной концепции П.Д. Боборыкина // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 3-16. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-3-16.

В историю русской литературы П.Д. Боборыкин вошёл как известный в своё время беллетрист, автор многочисленных романов, которые с точки зрения критиков и литературоведов не представляли большой художественной ценности. К сожалению, интерес к творчеству известного русского писателя долго не привлекал внимания литературоведческой науки.

Критические оценки творчества деятельности Боборыкина были слишком поверхностными, а суждения о ней – противоречивыми до крайности. Эта противоречивость, отсутствие целостной характеристики наследия писателя затрудняет включение разнообразного творчества П.Д. Боборыкина в историю русской литературы в системном

порядке. Такое отношение во многом обусловлено первыми суждениями о творчестве писателя, высказанными еще в конце 60-х – начале 70-х годов XIX века и сохранившимися вплоть до середины XX века.

А между тем, П.Д. Боборыкин был автором оригинальной прозы, теоретиком и историком литературы.

В сферу научных интересов писателя вошли вопросы литературной критики, театрального искусства, проблемы создания истории всемирной литературы, проблема читателя, автора, история развития реализма, русского и западноевропейского романа. Особое место в научном наследии Боборыкина занимали проблемы эволюции мирового литературного процесса, а в этом контексте – история реалистического («реального») романа. Писатель являлся автором оригинальной историко-литературной концепции, в которой наиболее полно отразилась его эстетическая позиция применительно к роману, что нашло отражение в его итоговом монографическом труде «Европейский роман в XIX столетии» (СПб., 1900) – первом в России систематизированном труде, посвященном новейшему роману.

Мысли Боборыкина о романе, находились в русле проблем, широко обсуждавшихся в русской периодической печати. Это проблема «нового» романа и «научных» методов его построения; предпринятое натуралистами расширение сферы действительности, подлежащей эстетическому освоению; соотношение традиций русской реалистической школы и европейской литературы. Высказанные Боборыкиным мысли отличались смелостью и своеобразием. Именно в области истории литературы русский писатель высказал суждения, которые и сегодня не потеряли своей актуальности.

По первоначальному замыслу, П.Д. Боборыкин намеревался исследовать русский роман до эпохи 60-х годов, мотивируя выбор материала желанием быть беспристрастным исследователем. Сам писатель вступил на литературное поприще как раз в 60-е годы, став активным участником литерного процесса, а значит, с его точки зрения, в отсутствии исторической перспективы он не являлся объективным исследователем. Ещё одной важной причиной решения Боборыкина проанализировать эволюцию романа до 60-х годов была убежденность в том, что эта эпоха «пережитая всем, что в России было мыслящего и способного к деятельности, принесла с собою такое движение общественных идей и запросов, что художественное творчество и критика изящной литературы вступили тогда как бы в новую фазу» [1, с. X].

Начинается принципиально новый период в истории общества и истории литературы, заслуживающий, по мнению писателя, отдельного, самостоятельного изучения.

Исследование эволюции русского романа не могло обойтись без сравнения отечественной литературы с лучшими образцами литературы Западной Европы. Поэтому Боборыкин определил «самые крупные черты эволюции европейского романа XIX столетия», изучив первоначально шесть европейских литератур: французскую, немецкую, английскую, итальянскую, испанскую и польскую, которые, по мнению писателя, более всего схожи с русской и именно в них «всего значительнее веки романа» [1, с. 2, 6]. Выбор национальных литератур объяснялся объективными причинами. Боборыкина интересует эволюция реалистического романа, который наиболее ярко проявил себя именно в этих литературах.

Изучив наиболее значимые, с точки зрения писателя, произведения романного жанра западной Европы, он ставит перед собой задачу «основать на этих устоях изучение русского романа» как «отдела общеевропейского романа», который проходил через «сходные фазы развития» [5, с. 1].

Огромная предварительная работа (отражена в десятках журнальных статей писателя) привела Боборыкина к решению написать труд в двух частях под общим названием «Европейский роман в XIX столетии». Первая часть посвящена истории развития западноевропейского романа, вторая – русского. Обе части объединялись общим замыслом, методами, «синтетическими выводами».

Первая книга – «Роман на Западе за две трети XIX века» – была издана в 1900 году, вторая – «Русский роман до эпохи 60-х годов» – предназначалась к печати в 1912 году, но, по невыясненным причинам, не опубликована. Неполная корректура этой книги, хранящаяся в отделе рукописей ИРЛИ РАН.

Работа Боборыкина не осталась незамеченной, поскольку затрагивала актуальные вопросы литературоведения и была написана не профессиональным ученым, а писателем-беллетристом. Она вызвала большое количество критических отзывов. Критика обвинила Боборыкина в эклектичности методологии, в категоричности «приговоров», в проповеди теории «чистого искусства», в субъективности оценок перспектив общеевропейского развития литературы и, главное, – в стремлении отделить социально-политическую эволюцию от эволюции творческих приемов. Тем не менее, работа Боборыкина вызвала большой интерес, поскольку

представляла собой труд «по точке зрения, обыкновенно идущей вразрез с установившимися шаблонами» (С.А. Венгеров) [6, с. 223].

Это понимал и сам автор, который отмечал, что он «является с идеями, взглядами и приемами достаточно резко отличны и от всего того, что в нашей художественно-литературной критике до сих пор признавалось авторитетами» [2, с. 31]. Труд Боборыкина был пионерским: в современной ему исследовательской литературе не было ни одного специального систематизированного исследования, посвященного европейскому роману XIX века.

Главная идея монографии Боборыкина – доказать, что художественное творчество развивается по своим особым законам, а «плодотворными для побед творчества» являются лишь те произведения, при создании которых «импульсом было» «свободное чувство писателя», не зависящее от каких-либо тенденций. Цель исследования – показать эволюцию романа, которую Боборыкин видел в движении от субъективизма к «объективному творчеству» как «поступательного движения вперед в области изящного воспроизведения жизни» [1, с. 372], без «примеси» какой-либо тенденции: морализации, идеологии, партийности и т.д. В этом контексте Боборыкин предлагал изучать историю мировой литературы: не как сумму произведений национальных литератур, а как особое целостное явление, развивающееся сообразно определенным законам, тенденциям, общими для всех национальных литератур в общем векторе развития.

Осмысляя проблему развития мирового литературного процесса, русский писатель выдвигает оригинальную гипотезу, объясняющую основные этапы эволюции литературы. По его мнению, о направлении развития литературы можно судить по наиболее значительным произведениям, которые являются своеобразными ориентирами. Боборыкин называет их «вехами». Они возникают как следствие внутренних закономерностей, характерных для всех литератур, имеют не временный, а постоянный характер, знаменуют литературное развитие «по творческим замыслам, по художественным достоинствам формы, по артистическому мастерству работы» [1, с. 52]. В таких произведениях должен быть «творческий почин» и отсутствовать «местная» или «национальная» тенденция (но не национальный колорит). Необходимо, убежден исследователь, наметить крупные произведения романного жанра, объясняющие «победы» творчества и ориентироваться по таким «вехам». Эти произведения

могут не являться шедеврами, но они показательны. Шедевр представляет собой идеальное, «образцовое» произведение, а существование таковых Боборыкин отвергает, поскольку для «шедевров» необходим набор постоянно воспроизводимой системы признаков.

Произведений-«вех» в мировой литературе очень немного, однако они являются своеобразными образцами, способствуют созданию ряда произведений и свидетельствуют об определенных тенденциях развития мирового литературного процесса.

Таким образом, создается возможность, с точки зрения Боборыкина, изучать эволюцию художественного творчества одновременно в разных странах, а это снимает проблему деления литературы по национальному признаку. «Вехи» позволяют рассматривать явления национальной литературы генетически и типологически в международном контексте. Это произведения «делающие эпоху», ориентируясь на них, можно создать историю всемирной литературы.

Сама попытка сопоставления литератур (отметим, что речь идет в основном о литературных произведениях, созданных в первую треть XIX века, а не о историко-литературных памятниках, которые были основным объектом изучения ученых-литературоведов), безусловно, заслуживала внимания.

П.Д. Боборыкин же еще в 80-х годах писал о необходимости изучения русской литературы в контексте западноевропейской, подчеркивал огромный вклад отечественной литературы в развитие мирового литературного процесса. С этой точки зрения чрезвычайно показательным является отношение Боборыкина к натурализму, к французскому «экспериментальному» роману». Заметим, что именно это историко-литературное явление окажется для Боборыкина судьбоносным, ибо с этого времени и до наших дней имя Боборыкина-литератора окажется прикрепленным к термину «золаизм».

Действительно, П.Д. Боборыкин проявляет обостренный интерес к натурализму, изучает художественное творчество и теоретические манифесты французских натуралистов, прежде всего, Э. Золя, активно пропагандирует натурализм. Этот интерес, с одной стороны, связан с поисками научной методологии, с другой – с общей дискуссией о французском натурализме, которая приняла особенно острый характер именно в русских журналах, поскольку программные заявления Золя, изложенные в «Парижских письмах», впервые

были опубликованы не во Франции, а в России, в «Вестнике Европы» и становились, таким образом, фактом не только французской, но и русской литературно-художественной жизни.

Споры, вызванные новыми французскими романами и натуралистическими теориями, касались важнейших вопросов литературного развития, были «одной из форм не прекращающегося ни на минуту спора о настоящем и главное – о будущем русской литературы».

Интерес Боборыкина к натурализму связан и с желанием доказать однонаправленность развития русского и европейского литературного процесса в их движении к объективному художественному отражению жизни. Он убежден, что многое из того, что составляло последнее слово эстетической мысли Западной Европы, уже было сказано русскими писателями ранее или совпало по времени. Это касалось, прежде всего, осмысления традиций «натуральной школы», которые были близки (а порой тождественны) европейскому натурализму 80-90-х годов.

В творчестве русских писателей-шестидесятников, так же, как и во французском натурализме, гипертрофия «практики» в процессе художественного познания приобретала социально-обличительный и полемический характер, заостряя те качества реализма, в которых проявилась объективность и детерминированность изображения действительности.

Себя Боборыкин считал учеником и последователем «натуральной школы», о чем прямо заявлял в статье «Мотивы и приемы русской беллетристики» (1878), а также в письмах и мемуарах, подчеркивая следование традициям «натуральной школы».

Писатели «натуральной школы», утверждает Боборыкин, стали «исключительными поборниками искреннего, серьезного воспроизведения жизни таких слоев общества, вплоть до подонков столичного населения, какие еще не были забираемы беллетристикой <...> Если не следует этим увлекаться и провозглашать этот момент развития русской беллетристики чем-то опережающим западное движение <...>, то в увлечении формулой русского натурализма следует прямо видеть назревшую тогда еще более потребность в беспощадной правде изображения и в том, чтобы рамки его были еще больше расширены. На русской почве произошло то, через что прошел и Запад...» [Цит. по: 7, с. 227].

Европейский натурализм, убежден писатель, актуализировал те черты и возможности, которые были

заложены в русской «натуральной школе». В частности, позволил расширить рамки изображения действительности, обратиться к тем проблемам и темам, которые «пропустила» «натуральная школа». Писатели-натуралисты раздвинули художественно-эстетические границы «вещного» мира и попытались выявить связь между «духовным» и «биологическим», дополняя тем самым социально-нравственную и идеологическую концепцию человека в реализме.

В этой связи чрезвычайно существенным представляется мнение С.И. Чупринина, который полагает, что идеи французского натурализма легли на уже подготовленную почву, и способствовали оживлению русских по происхождению тенденции: «Все это заставляет говорить не о механическом копировании новейшей парижской моды <...>, а об определенной типологии художественного развития. Возникновение и жизнь натуралистического движения обязаны не только и не столько творческой инициативе Золя и Гонкуров <...>, сколько объективной логике социально-исторического и литературного процесса» [8, с. 134].

В творчестве Золя Боборыкина привлекала сознательная беспристрастность, беспристрастность авторской позиции, использование достижений современной ему психологической науки, стремление к точности и научности.

Боборыкин нашёл в лице Золя единомышленника (а не учителя, согласно традиционной точке зрения), а в его теории – подтверждение собственным теоретическим положениям. Французский натурализм иллюстрировал идеи самого Боборыкина: «О моей писательской манере, о том, что французы стали называть художественным почерком, начали говорить в рецензиях только в 80-е годы, находя, что я стал будто бы подражать французским натуралистам, особенно Золя <...>. Ни Золя, ни его сверстниками тут и не „пахло“. Я их по появлению в литературе старше на много лет, и когда Золя и Доде (и даже братья Гонкур) стали известны у нас, «В путь-дорогу» давно уже печатался» [3, с. 318]. Роман «В путь-дорогу» с характерными «натуралистическими» особенностями увидел свет ещё в 1862 году.

Принимая многие положения теории Золя, Боборыкин все же пытается выработать собственную программу. Ориентируясь на точные науки и полагая, что их метод мог бы послужить руководством для современного искусства, русский писатель все же никогда не отождествлял эстетическое познание с научным, не принимал физиологию как метод

изучения человеческого сознания и характера, оспаривал правомерность использования дарвинизма по отношению к истории изящной литературы, критиковал Золя за увлечение биологическими и психопатическими мотивировками, не признавал теории наследственности в творческой деятельности, ибо считал талант «индивидуальным уделом» [1, с. 313–314]. Отказывался Боборыкин и от обязательного детерминизма, требующего от художника обращения к психобиологическим основам человеческого существования. Однако, писатель одновременно восхищался Золя, отмечал его новаторство и смелость, считал, что русским литераторам есть чему поучиться у французского натуралиста.

На фоне суждений, споров, полемики относительно судьбы романа, которые развернулись на страницах русской печати, становится понятен замысел П.Д. Боборыкина: защитить роман, утвердить его непреходящую ценность. Боборыкин уверен, что роман – самый «живой» литературный жанр, самая гибкая, универсальная форма литературы, чутко реагирующая на малейшие изменения в жизни, т.к., «повинуясь общему закону, роман будет изменять свои видовые признаки» [1, с. 6, 43]. Писатель отчетливо представлял, что помимо ресурсов других жанров, которые роман переосмысляет, переакцентирует, он, одновременно, оказывает и колоссальное влияние на эти жанры.

Боборыкин не желал примириться с мыслью о завершенности романа как жанра. Напротив, он убежден в том, что роман останется ведущим жанром. Поэтому так близка русскому литератору попытка Золя создать новый романский жанр – «экспериментальный» роман, который Боборыкин рассматривал как эволюцию романа, которую видел в постепенном нарастании «творческого объективизма» [17, с. 16], помогающего проследить «движение вперед в области воспроизведения жизни» [17, с. 372].

Объективизм был не только идеалом творчества писателя и его главным методологическим принципом, но и, с точки зрения писателя, главным требованием для нового, «реального» романа.

«Реальное», и, следовательно, по Боборыкину, правдивое искусство – это искусство «беспристрастное». Показательна в этом отношении статья Боборыкина «Литературное направление в живописи» (1878). Анализируя выставку картин художников-передвижников, Боборыкин отмечает главный недостаток их реализма – «сочинительство», т.е., по Боборыкину, проведение живописцами определенных

тенденционно-публицистических мотивов, не имеющих ничего общего с художественностью. По мнению писателя, тенденция всегда носит временный характер, а это только вредит художественному произведению. Никакая тенденция не имеет оправдания: «Реализм, даже самый крайний, не значит преобладания литературных публицистических замыслов над художественностью» [4, с. 56-57]. Кроме правды и «жизненности», продолжает свою мысль Боборыкин, необходимо высокое художественное мастерство. В случае с живописью примером «реального», художественного, «беспристрастного» искусства могут служить работы фламандской школы: «В них все действует на ваше художественное чувство: и оригинальность рисунка, и верность экспрессии, и своеобразный колорит, и свежесть красок. Это настоящее живьё, а не сочинительство, не проведение известной темы» [4, с. 56].

Боборыкин различает несколько «видов» реализма. Кроме «тенденционного», он говорит о реализме «субъективном», когда писатель выдвигает на первый план «ноту личных испытаний», переживаний и впечатлений [1, с. 450], а также о «художественном», который является, по его мнению, настоящим искусством.

Художественный реализм понимается Боборыкиным как метод, в основе которого лежит отказ от «сочинительства» (т.е. отказ от любой тенденции и субъективизма), что тождественно, по Боборыкину, понятию «правдивость». «Правда» жизни в художественном произведении должна обладать не условно-метафорическим, а предметно-детализированным, развернутым отражением повседневных реалий в их «текучести», а порою и случайных соотношениях.

Художественный реализм ищет соответствия с «объективной научной правдой» и ставит перед собой задачи познания жизни в её новых формах, что является важнейшим отличием от «правды» натурализма, который ограничивается, как правило, техническим эффектом словесного «фотографирования» событий, протокольной фиксацией.

«Объективная научная правда», согласно Боборыкину, – точное правдивое отображение жизни, «знание, основанное на точном наблюдении», на основе которого и возникает, убежден писатель, «художественная правда», превращающая восприятие в художественные образы. Последние способствуют возникновению «чувства прекрасного», вызывают эстетические эмоции.

Художественный реализм достигается при помощи принципа «объективизма», который Боборыкин считает принципом точного исследования. А точность, в свою очередь, является критерием красоты.

Следует отметить, что ни в одной из своих историко-литературных работ Боборыкин четко не формулировал собственное понимание термина «реализм». Сам термин, считал он, «слишком общ и недостаточно конкретен» [1, с. 427]. «Если под ним понимать стремление к правде, к изучению действительности, то мы видим уже и в эпоху Возрождения, в XVII, и особенно с половины XVIII столетия, в области романа несомненные признаки тех же мотивов» [1, с. 17]. Такое же отношение у Боборыкина к термину «натурализм», о котором «следовало бы столкнуться и не придавать ему какого-нибудь особенного руководящего значения» [1, с. 18].

Ряд соображений, высказанных Боборыкиным в литературно-критических статьях и итоговом труде «Европейский роман в XIX столетии», свидетельствуют о том, что писатель не видел существенной разницы между терминами «реализм» и «натурализм» и пользовался ими как синонимами.

Согласно взглядам Боборыкина, главная цель писателя-реалиста (или натуралиста) – правдивое изображение действительности, которое достигается путем «непосредственных наблюдений», если речь идет об изображении современной жизни, или кропотливым изучением прошлого в случае исторического жанра. Писатель может обращаться к данным науки, историческим фактам, документам. Он руководствуется, прежде всего, не «тенденционно-назидательными» задачами, а бытописательскими, поскольку должен быть не учителем или судьей, а «беспристрастным», объективным наблюдателем: «Для натуралиста, для человека точного знания <...> обязательны не приговоры, не раз навсегда установленные мерила оценок, а напротив, признание принципа относительности, забота о том лишь, чтобы разъяснять ход развития того явления, с каким он, в данную минуту, имеет дело» [1, с. 106].

Писатель-реалист (натуралист) по возможности оказывается от определенных оценок («приговоров»), соответствующих тем или иным тенденциозным положениям (дидактике, общественно-политическим целям, морализму и т.д.), от вымысла. Реалиста (натуралиста) в большей степени интересуют социально-бытовые ситуации, в которых

оказываются герои произведений, и те общественные группы, представителями которых они являются: «Идеи и темпераменты заменили судьбу <...> Исключительный интерес к одному действующему лицу <...> отходит на задний план, и „приключения“ уступают место развитию какой-нибудь творческой идеи, которая позволяет автору дать <...> картину уже не индивидуальной, а собирательной психической жизни» [1, с. 219, 220].

Эти положения эстетической концепции Боборыкина, безусловно, во многом соотносятся с программными выступлениями Золя, декларируемыми им на страницах «Вестника Европы». С.И. Чупринин отмечал еще одну параллель эстетических позиций французского и русского писателей – полемическую направленность литературно-критических статей Эмиля Золя и П.Д. Боборыкина. Если у первого – это борьба с романтизмом, то у второго – с тенденциозной литературой и критикой. «Именно эта откровенная, целеустремленная тенденциозность и сыграла в России роль той точки отталкивания для натурализма, которой во Франции был романтизм, не скрывавший в свою очередь откровенной тенденциозности» [8, с. 137].

«Реальный», «объективный» роман может обращаться и к социальной тематике, однако «объективный» художник, не проповедует те или иные идеи, а выходит на социальную проблематику через изображение быта и бытового поведения персонажей романа, т.е. автор создает максимально достоверный «контекст», отказываясь от какой бы то ни было тенденции (дидактической, социально-политической, морализирующей и т.д.). Боборыкин считает необходимым избегать проявления открытой авторской позиции, прибегая к рассредоточению ее, «распределению» среди нескольких персонажей.

Идеи в «реальном» романе не играют особенной роли. Они важны лишь настолько, насколько необходимы «объективному художнику» для реализации его замысла создания многоплановой бытовой картины, «насколько писатель делает их жизненным материалом, предметом гармонического, уравновешенного изображения живой действительности» [1, с. 190]. Носителями «идеи», «ведущего жизненного импульса» выступают центральные персонажи романа, через бытовое поведение которых автор фиксирует то новое, что возникает на очередном этапе «эволюции» общества. Таким образом, задача писателя-«объективиста» – изображать, а не объяснять, показывать, а не оценивать. Он – выразитель характерных тенденций жизни.

Таким образом, вопреки суждениям о кризисе романа, русский писатель считал необходимым доказать, что роман был, есть и остается одной из наиболее универсальных форм существования литературы, поэтому он неоднократно возвращался к мысли об исключительном значении романа вообще, а «реального» романа в частности. Разумеется, не случайно было и то, что в собственном художественном творчестве П.Д. Боборыкин обращается именно к этому жанру.

Историко-литературная концепция П.Д. Боборыкина может быть понята только в контексте его собственного творчества. Разрабатывая глобальные проблемы, связанные с развитием мирового литературного процесса, Боборыкин одновременно становился участником этого процесса.

Своим творчеством П.Д. Боборыкин утвердил художественный натурализм как своеобразную систему литературно-поэтического изображения. Теоретико-литературные труды и художественное творчество писателя свидетельствуют о том, что типологически художественный (не фотографический) натурализм понимался им как разновидность и продолжение реализма 60-80-х годов XIX века, характерными чертами которого были объективность социальных характеристик, приёмы психологического анализа, внимание к «среде», детерминизм, влияние быта на формирование характера и психологии персонажа. На новом этапе развития литературы художественный натурализм дополнил классический реализм акцентированным вниманием к бытописательству, сознательной авторской установкой на отражение не столько «типов» действительности, сколько ее «потока», где типы человеческих характеров воспринимаются как составляющие этой действительности. Распространенный в западноевропейской литературе второй половины XIX века прием изображения «потока» сознания индивидуалистической личности, в русской литературе уже применялся П.Д. Боборыкиным в изображении глобальных процессов русской жизни, связанных с ее капитализацией.

Открытия писателей натуралистической ориентации и прежде всего наиболее яркого ее представителя – П.Д. Боборыкина в сфере социального романа не стоит игнорировать или затушёвывать. Поиски не были продуктом формальных новаций. Они возникли из новой концепции личности и общества, ориентированной на художественное исследование «социальной экологии». Последующая литература XX века, закономерно наследовавшая интерес

к поведению, культурному самосознанию, нравственным стимулам масс, не могла не считаться с приобретенным опытом первооткрывателей в этой сфере, не могла и не может не учитывать тех структурно-творческих форм, в которых этот опыт закрепился, тех философско-эстетических концептов, которые выражали эти формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боборыкин, П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века / П. Д. Боборыкин. – СПб. :Типография М.М. Стасюлевича, 1900. XX. – 644 с.
2. Боборыкин, П.Д. Истинно-научное знание (Ответ моим критикам)/ П. Д. Боборыкин. – М. : типо-лит. товарищества И.Н. Кушнерев и К°, 1901. – 50 с.
3. Боборыкин, П.Д. Воспоминания. В 2-х т. / П. Д. Боборыкин. – М. : Художественная литература, 1965. – Т. 1. – 566 с.
4. Боборыкин, П. Литературные направления в живописи/ П. Д. Боборыкин. – Слово. – 1878. – № 7. – С. 55–69.
5. Боборыкин, П.Д. Эволюция русского романа. Под знаменем науки / П. Д. Боборыкин. – М., 1902. –С. 1–19.
6. Венгеров, С.А. П.Д. Боборыкин. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. – СПб., 1895. – Т. IV. –С. 193–294.
7. Чупринин, С.И. П.Д. Боборыкин – историк русской литературы. Известия АН СССР. Серия литературы и язык. – М. :Наука, 1976. – Т. 35. – № 3. –С. 221–228.
8. Чупринин, С.И. «Фигуранты» – среда – реальность: (К характеристике русского натурализма) / С. И. Чупринин // Вопросы литературы. – 1979. – № 7. – С. 125–160.
9. Шелгунов, Н.В. Неоконченные вопросы / Н. В. Шелгунов // Дело. 1871. – № 4. –С. 5–13.

REFERENCES

1. Boborykin P.D. (1900). Evropejskij roman v XIX stoletii. Roman na Zapade za dve tret'i veka [European Novel in the 19th Century. Roman in the West in Two-thirds]. Sankt-Peterburg. Tipografiya M.M. Stasyulevicha, 1900. XX, 644 p. (In Russian).
2. Boborykin P.D. (1901). Istinnno-nauchnoe znanie (Otvét moim kritikam) [True Scientific Knowledge (Answer to my Critics). Moscow: Typo-Lit. Partnerships I.N. Kushnerev and Co., 1901. 50 p.]. Moskow : tipo-lit. tovarishchestva I.N. Kushnerev i K°, 1901. 50 p. (In Russian).

3. Boborykin P.D. (1965). Vospominaniya [Memories.]. In 2 vol. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1965. Vol. 1. 566 p. (In Russian).
4. Boborykin P. (1878). Literaturnye napravleniya v zhivopisi [Literary Directions in Painting] in Slovo [Word]. 1878. № 7. Pp. 55–69 (In Russian).
5. Boborykin P.D. (1902). Evolyuciya russkogo romana. Pod znamenem nauki [The Evolution of the Russian Novel. Under the Banner of Science]. M., 1902. Pp. 1–19 (In Russian).
6. Vengerov S.A. (1895). P.D. Boborykin. Kritiko-biograficheskij slovar' russkih pisatelej i uchenyh [P.D. Boborykin. The Critical-biographical Dictionary of Russian Writers and Scientists]. SPb., 1895. Vol. IV. Pp. 193–294 (In Russian).
7. Chuprinin S.I. (1976). P.D. Boborykin – istorik russkoj literatury [] in Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyk [P.D. Boborykin – Historian of Russian Literature]. Moscow: Nauka, 1976. Vol. 35. № 3. Pp. 221–228 (In Russian).
8. Chuprinin S.I. (1979). “Figuranty” – sreda – real'nost'”: (K harakteristike russkogo naturalizma) [“Defendants” – Wednesday – reality: (to the characterization of Russian naturalism)] in Voprosy literatury [Questions of Literature]. 1979. № 7. Pp. 125–160 (In Russian).
9. Shelgunov N.V. (1871). Neokonchennye voprosy [Unfinished Issues] in Delo [Case]. 1871. № 4. Pp. 5–13. (In Russian).

УДК 801.73

ORCID: 0000-0003-0616-7322

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-17-43

«ОКЕАН БЕЗ ОКНА»: О ТРАГЕДИИ, МИСТЕРИИ, БУФФОНАДЕ

Домашенко Александр Владимирович
литературовед,
доктор филологических наук, профессор
(г. Донецк, Россия)
a.domashchenko@bk.ru

Аннотация. Данная работа – фрагмент из еще не завершенной книги «Филология, теория литературы и политология в контексте “Основных проблем феноменологии”». В ней предложена интерпретация образа «океан без окна» и других ключевых

образов произведения О.Э. Мандельштама «Стихи о неизвестном солдате» в контексте «Монадологии» Г.В. Лейбница и поэтической традиции от древнегреческой философии и поэзии до русской поэзии XVIII–XX веков. Кратко, насколько позволял объем статьи, на примере рассказа А.Г. Битова «Человек в пейзаже» рассмотрено влияние стихотворения на последующую русскую литературу. Интерпретация стихотворения осуществляется на пересечении жанров трагедии, мистерии и буффонады. При этом проводится разграничение буффонады и пародии. Буффонадное начало в стихотворении Мандельштама отсутствует, но, по аналогии с мистериально-буффонадным романом, мистериальное содержание стихотворения порождает эстетический запрос на буффонадное продолжение, чем, согласно автору статьи, и обусловлено создание упомянутого рассказа.

Ключевые слова: Мандельштам, Лейбниц, Ломоносов, Лермонтов, Битов, монада, океан, трагедия, мистерия, буффонада.

«OCEAN WITHOUT A WINDOW»: ABOUT TRAGEDY, MYSTERY, BUFFOONERY

Domashchenko Aleksandr Vladimirovich
specialist in literature,
Doctor of Philology, Professor
(Donetsk, Russia)
a.domashchenko@bk.ru

Abstract. This work is a fragment from the still unfinished book “Philology, Theory of Literature and Political Science in the Context of the “Basic Problems of Phenomenology”. It offers an interpretation of the image of “an ocean without a window” and other key images of O.E. Mandelstam’s “Poems about the Unknown Soldier” in the context of G.V. Leibniz’s “Monadology” and the poetic tradition from ancient Greek philosophy and poetry to Russian poetry of the 18th–20th centuries. Briefly, as far as the volume of the article allowed, using the example of A.G. Bitov’s “A Man in a Landscape,” the influence of the poem on subsequent Russian literature was examined. The interpretation of the poem is carried out at the intersection of the genres of tragedy, mystery and buffoonery. At the same time, a distinction is made between buffoonery and parody. The buffoonery beginning is absent in Mandelstam’s poem, but, by analogy with the mystery-buffoonery novel, the mystery content of the poem generates an aesthetic demand for a buffoonery continuation, which, according to the author of the article, is what caused the creation of the aforementioned story.

Keywords: Mandelstam, Leibniz, Lomonosov, Lermontov, Bitov, monad, ocean, tragedy, mystery, buffoonery.

Для цитирования: Домашенко А. В. «Океан без окна»: о трагедии, мистерии, буффонаде // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 17-43. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-17-43.

В методологическом отношении определяющими для настоящей работы являются теория художественного образа, теория литературных родов и жанров, а также основные положения современной исторической поэтики, разрабатываемые в том числе и автором данной статьи (см.: 5).

Во введении скажем несколько слов об истории создания стихотворения и его опорном образе (первообразе).

Начало «Стихов о неизвестном солдате»:

*Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнобойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна – вещество...*

До чего эти звезды изветливы!

Все им нужно смотреть – для чего?

В осужденье судьбы и свидетеля,

В океан без окна, вещество.

Работа над стихотворением продолжалась на протяжении всей первой половины марта 1937 года, а два последних варианта (VI и VII) помечены датой 27 марта – 5 апреля того же года [см.: 22, т. 1, с. 417–428]. Стихотворение написано в безумном году в единственно адекватном духу времени жанре безумного гротеска, вызывающего в памяти картину Питера Брейгеля Старшего «Безумная Грета». Это видение (как упомянутая картина), это Апокалипсис (сущее, противостоящее всепоглощающему океану, представляется призрачным и обреченным). Как и в лермонтовском стихотворении «Смерть поэта», открывается контекст вплоть до последнего Судии и последнего свидетеля, поскольку речь идет о таком событии, которое принесет свет свету: последнюю и непреложную правду. Безумный гротеск становится тождественным непреходящей Истине.

Это видение не подчиняется земной линейной логике (если А, то В...), в нем отсутствует хронология, как прямая, так и обратная (нет никакой временной дистанции между

Лермонтовым и Шекспиром, между Лейпцигом, Ватерлоо и «Битвой Народов» – очевидно, I Мировой войной, поскольку Лейпциг уже назван; ср. у Лермонтова: *«где нет векам / Названья и числа...»*). В стихотворении сделана попытка выразить в поэтическом образе концентрированный смысл всей человеческой истории, смысл земной жизни как таковой.

Повторение загадочного образа «океан без окна» в первых двух строфах, в обоих случаях отождествленного или соотнесенного с «веществом», свидетельствует о его ключевой значимости для понимания всего стихотворения. В третьей строфе из трех упомянутых слов остается только «океан», теперь уже соотнесенный с «лесистыми крестиками» и «клином боевым», то есть с войной, как и «безымянная манна» – с каждым из неизвестных солдат:

*Помнит дождь, неприветливый сеятель, –
Безымянная манна его, –
Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.*

Океан, таким образом, становится опорным образом всего стихотворения, так что все дальнейшее – поэтическое развертывание образа океана как первообраза.

22.05.2023

В начале стихотворения «океан» предстает как «воздух», а в конце – как всепобеждающая огненная стихия:

*... – и столетья
Окружают меня огнем.*

Время-огонь раскрывается как актуальная для стихотворения онтология, определяющая его глубинные смысловые интенции.

С Лермонтовым связан не только воздушный океан (*«На воздушно океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил...»*), но и время-океан:

*О вечность, вечность! Что найдем мы там
За неземной границей мира? – Смутный,
Безбрежный океан, где нет векам
Названья и числа; где бесприютны
Блуждают звезды вслед другим звездам.
(«Сашика»)¹*

¹ Эту же 141 строфу, но только полностью, цитирует Андрей Битов в рассказе «Человек в пейзаже». Похоже, кто-то, подчиняясь безотчетному инстинкту, прошел по этой же тропинке до меня. Хотя, может быть, это было не безотчетное действие. Вполне возможно, что Битов обратился к этой поэме, когда, как и я, размышлял о «ласточке» в связи с творчеством Лермонтова. И, как и я, нашел в ней больше, чем надеялся с самого начала. Только на сорок лет раньше.

К рассказу мы вернемся ниже. 02. 09. 04.2024

Огонь и время соседствуют и даже тождественны и у Лермонтова:
*Карнизы стен, расписанных огнем
И временем, и окна краской белой
Замазаны повсюду кистью смелой.*

Комментаторы соотносят образ «океан без окна» с трактовкой Лейбницем *человека* как «монады без окна» [см., напр.: 21, с. 532]. Это очень смелая интерпретация, если учесть, что она никак не связана ни с монадологией Лейбница, ни с рассматриваемым стихотворением: человек не монада ни у Лейбница, ни у Мандельштама².

Сам Лейбниц и его понятия были у Мандельштама на слуху с детства. О речи отца в «Шуме времени»: «Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются со старинными философскими терминами Гердера, Лейбница и Спинозы...» [22, т. 2, с. 20].

В комментариях указанием дела и ограничивается, что, впрочем, закономерно, поскольку монадология Лейбница принадлежит к числу наиболее сложных проблем в истории философии. Что касается ее значимости, то достаточно сказать, что она оказала влияние на формирование самых разных и при этом самых плодотворных и востребованных идей XX века, определивших его своеобразный философский облик. Монадология Лейбница является одной из предвестниц фундаментальной онтологии М. Хайдеггера, о чем говорит сам Хайдеггер, указывая, что ключевой для него феномен, названный им «трансценденцией Dasein» («бытием в мире»), «в определенном смысле» уже имел в виду Лейбниц «в своей монадологической интерпретации сущего, хотя и не фиксировал его как таковой» [14, с. 231].

Напомню также о связи персонализма Н.О. Лосского с монадологией Лейбница, о чем также говорит сам русский философ. Изложив свою концепцию ступенчатого строения мира, Лосский резюмирует: «Итак, общие основы строения всего мира и всех существ чрезвычайно единообразны. В этом отношении система персонализма, защищаемая мною, весьма сходна с персонализмом Лейбница, который, излагая свое учение о том, что весь мир состоит из монад, неоднократно подчеркивал единообразие строения природы и всеобщность основных правил ее...» [9, с. 220].

² См., например, об открытости как сущностной характеристике всего, что, согласно Лейбницу, состоит из монад, но при этом является их противоположностью: «... Саморазомкнутость Dasein, его самопонятность, поначалу приобретенная фактично, присваивается на пути самопонимания, отправляющегося от вещей, вещей, некоторым образом уже открытых, при которых Dasein как экзистующее пребывает. Поскольку сущности Dasein принадлежит эта его разомкнутость и заодно с этим раскрытость внутримирового сущего, мы можем сказать: Dasein экзистует в истине, т. е. в выявленности самого себя и сущего, с которым оно соотносится» [14, с. 285; здесь и далее в цитатах курсив автора. – А. Д.].

Об однообразии строения природы необходимо вспомнить, когда мы будем говорить об изветливых звездах и соотнесенных с ними холодных, хилых людях.

К этому далеко не полному перечню следует прибавить поэтическую картину космической катастрофы, которая в «Стихах о неизвестном солдате» создается с недвусмысленной отсылкой к Лейбницу.

Разумеется, у Мандельштама мы имеем дело не с повторением картинного образа Лейбница (в таком случае это был бы простой прозаизм, не растворенный в поэтической стихии), а с его поэтическим преображением, в котором сохраняет значимость космогонический контекст «Теодицеи», «Монадологии» и других сочинений Лейбница.

22.06; 30.06.2023

Сочинения Лейбница – ключ к эзопову языку стихотворения. Сокрытый за эзоповым языком смысл стихотворения таков: основоположения будущего в его подлинно новой сущности заключаются не в том, чтобы все окружающие люди, включая меня, существовали, всё более и более «большевее», а в ином. Но даже если «большевее», то совсем в другом смысле, целиком противоположном тому, какой имели в виду большевики:

Я должен жить, дыша и большевее

И перед смертью хорошея –

Еще побыть и поиграть с людьми!

(«Стансы»)

Скажут: большевики тоже играли. Да, но совсем в другие игры, не в те, которыми определяется искусство Ренессанса, и, тем более, не в те, которые имел в виду Гераклит: «Век – дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле!» [12, с. 242; 93 (52 DK)].

Тогда что это за основоположения? Ответ на этот вопрос Мандельштам ищет в области космогонии, подсказанной Лейбницем.

Но это, разумеется, не единственный актуальный для «Стихов о неизвестном солдате» контекст. Поскольку стихотворение не просто принадлежит к эпохе предела, но является концентрированным выражением самой сущности эпохи, когда Мандельштаму довелось своими глазами увидеть гибель всего того, что было ему дорого и от чего он никогда не отрекался, постольку в нем все самое дорогое из гибнущего в последний раз, большевее, собирается вместе «в единый пучок», являя, таким образом, величественное в своем трагизме единство [об эпохах предела см.: 5]. Этот мотив связан с символизмом, и уже у Брюсова был скомпрометирован риторикой, но в той ситуации, в которой Мандельштам оказался в середине и

второй половине тридцатых годов, он обретает новую подлинность, сопоставимую с ранними прозрениями Блока («Поднимались из тьмы погребов...» и др.).

Рассматриваемое стихотворение – не легкомысленная риторика Валерия Брюсова («*Но вас, кто меня уничтожит, / Встречаю приветственным гимном*»), а греческая трагедия в полный рост: на втором плане трагический хор (неизвестные солдаты), а на первом – корифей (сам поэт и другие известные солдаты, говорящие его голосом: Лермонтов, Шекспир, тот же Лейбниц и т. д.). Это последние слова и мысли перед исчезновением в «веществе», в «океане без окна»¹.

Переходы от хора к корифею и обратно большей частью обозначены личными местоимениями. Начинает хор. Пятая и шестая строфы – вступление корифея («*И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет...*»). Далее опять хор («*Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры...*»). Начиная со стиха «*Аравийское месиво, крошево*» и до стиха «*И приниженный – гений могил*» – партия корифея. Далее до стиха «*Эта слава другим не в пример*» – большой фрагмент хора, после которого начинается заключительная партия корифея, разделенная на две части двустушием:

*Слышишь, мачеха звездного табора,
Ночь, что будет сейчас и потом? –*

и последующими четырьмя стихами, которые произносятся хором.

Когда звезды «изветливы», тогда и ночь – «мачеха», а не мать для «звездного сонма» («в бездонном небе» (см. стихотворение Тютчева «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...»), в котором звучит ночная музыка, а не дальнобойная какофония войн).

В стихотворении Мандельштама перед нами встают «судья» (личность, в данном случае – поэт) и всегдашний союзник поэта – «свидетель воздух» с его «дальнобойным сердцем», что сразу, помимо войн, заставляет вспомнить и поэтические дальнобойные слова-стрелы Пиндара, и то, без чего поэзия задыхается и умирает. Но смысл у Мандельштама, конечно, другой: наряду с огнем, мертвый воздух («воздушная могила», «воздушная яма»), – деятельный участник катастрофы и именно на этом основании – свидетель.

Воздух у Мандельштама многолик. Когда речь заходит о живописи, он становится «дошатым», а творчество в любом его

¹ Самому автору стихотворение представлялось ораторией [см.: 22, т. 1, с. 562], которая, напомню, и есть музыкально-драматическое произведение для хора и солистов (корифеев).

свободном проявлении открывает возможность приобщения ко времени, стало быть, и возможность полноты самоосуществления:

*Как дерево и медь – Фаворского полет, –
В дощатом воздухе мы с временем соседи...
(11 февраля 1937)*

Мы помним, что «Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса», а «отсутствие воздуха» [3, с. 160]: воздух как олицетворение духовного богатства человечества и как главное условие и основа достойного человеческого существования. Но в ситуации катаклизма, когда рушатся все привычные представления о жизни как отражении и выражении космической предустановленной гармонии, сам воздух оказывается иным:

*И я яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке...
(«Куда мне деться в этом январе?...», 1 февраля 1937)*

«Яма», «бородавчатая темь», «землянки» – это места обитания обреченного человечества, когда в мертвом воздухе разрывается связь времен и все прошлое наплывает разом в сумеречное умирающее сознание.

«Стихи о неизвестном солдате» – это продолжение и развертывание в трагическую эпоху духовной оды «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743) упомянутого в одном из вариантов М.В. Ломоносова, которому предполагалось посвятить стихотворение. В оде Ломоносова, вопреки привычному школьному представлению о торжественной лирике классицизма, перед нами отнюдь не только предустановленная гармония (хотя господствует все же она), но и «угрожающие мирь», лицом к лицу с которыми поставлен мятущийся человек, в чем-то близкий лирическому герою «Стихов о неизвестном солдате» («В свирепом как перо огне, / Так я в сей бездне углублен...»).

Этот огонь, космический и творческий, соприродный воздуху культуры, сопровождает русскую поэзию и в XIX веке.

У Тютчева явственно звучит голос Ломоносова, который, впрочем, интонирован в духе другого столетия, уже пережившего романтизм:

*Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.
(«Как океан объемлет шар земной...», 1828-1830)*

У Фета сам человек становится частицей этого космического огня, присутствие которого в человеке является главным и даже единственным свидетельством его величия:

*Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем
И в ночь идет, и плачет, уходя.
(«А.Л. Б-ой», 1879)*

И это, конечно, первые звуки не декларативного, а подлинного символизма, предвестие и Вячеслава Иванова, и Александра Блока.

У Мандельштама, в отличие от Ломоносова, господствует точка зрения мятущегося и гибнущего человека, но делать из этого вывод, что перед нами антивоенное стихотворение – значит безнадежно упрощать масштабы его замысла и исполнения. Уже лейбницевский философский контекст указывает на недопустимость такого упрощения, и не только этот контекст. Масштаб здесь такой же, как и в духовной оде Ломоносова, а если иметь в виду глубину укорененности в поэтической традиции, то и глубже по причине все той же принадлежности стихотворения Мандельштама к эпохе предела.

13-14.07.2023

В «Стихах о неизвестном солдате» мы имеем дело не с текущей повесткой, связанной с пацифизмом или другой идеологической установкой, а с неблагополучием космического порядка, то есть с такими процессами, которыми человек не может управлять, но которым может способствовать или противостоять, так что сравнение с античным роком здесь напрашивается само собой. В оде Ломоносова звезды – зримое свидетельство Божьего величия, самая очевидная явленность красоты Божьего мира. В границах парадигмы Лейбница в восприятии природы, с неизбежными смысловыми сдвигами, остаются и Пушкин (*«И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять»*), и Тютчев (*«Певучесть есть в морских волнах, / Гармония в стихийных спорах, / И стройный мусикийский шорох / Струится в зыбких камышах»*). Человеку, выпавшему из этой гармонии, суждено лишь призрачное существование. Не то в «Стихах о неизвестном солдате»: в них, напротив, природа оказывается тотально безобразной, несущей гибель, а величие сохраняет только личность – обреченная, но не сломленная. Здесь можно вспомнить менее радикальный, но в основных пунктах созвучный Мандельштаму ответ Заболоцкого Лейбницу и поэзии XVIII–го–XIX-го веков в стихотворении *«Я не ищу гармонии в природе...»* (1947) – прежде всего из-за неотделимости в ней, отданной во власть «дикой свободы», зла от добра. Например, во второй строфе стихотворения наш слух ясно различает поэтический спор о природе с Тютчевым (*«Певучесть есть в морских волнах...»*):

*Как своенравен мир ее дремучий!
В ожесточенном пении ветров*

*Не слышит сердце правильных созвучий,
Душа не чует стройных голосов.*

Этот поэтический спор лучше любых философских трактатов объясняет, какая пропасть разделила XIX и XX столетия. Из всех поэтов XIX века исключение сделано только для Лермонтова – предтечи Блока и, как выясняется, Мандельштама в предчувствии всего того, что стало реальностью в XX столетии¹.

У Мандельштама звезды «изветливы»; тем самым они из свидетелей Божьего величия, в которых истина и красота соединены неразрывно, превращаются в доносчиков и клеветников, попадая в смысловое поле того, кто является лжецом и отцом лжи: тотальный сатанизм мира, в котором человек обречен². Мир предела как антиреальность, в которой всё наоборот: например, ласточка, разучившаяся летать. Ближайшим образом это, конечно, поэт и поэзия: не случайно эта тема сразу же выводит лермонтовский контекст:

*...Поэт породы птичьей,
Любовник роз, над розовым кустом
Урчит и свищет меж листов душистых.
Об чем? Какая цель тех звуков чистых?»³*

Дальше Лермонтов пишет, что объяснить песню можно только песней, и это тоже, разумеется, предваряющий взгляд в будущее столетие.

Что касается огня, то в философском плане изначален здесь Гераклит: «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто

¹ Андрей Битов о Лермонтове: «Стоит в нашем с вами времени, будто ему удобнее, чем в своем» («Последний золотой»).

² Сатана изначально – «противник в суде, в споре или на войне, препятствующий, противоречащий, обвинитель, наушник, подстрекатель» [18, с. 412].

10.02.2024. Напомню также об изначальной связи звезд и времени: «Под τὰ στοιχεῖα τοῦ κόσμου [вещественными началами мира] в Гал. 4:3 имеются в виду звезды, которые в античной астрологии называли χρονοκ[ρ]άτορες; [повелевающими временем]» [7, с. 185]. Стало быть, звезды в ответе за все, что происходит в мире, поскольку ими предопределена в том числе и переживаемая человечеством катастрофа.

³ А за Лермонтовым, конечно, гетевское «По Божьей воле я пою, / Как птичка в поднебесье, / Не чая мзды за песнь свою – / Мне песнь сама возмездье!» («Певец», 1783; пер. Ф.И. Тютчева). В этом же контексте следует рассматривать ласточку-слово в стихотворении Мандельштама «Ласточка» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...», 1920) и «домовитую ласточку» Г.Р. Державина – «душу» поэта («Ласточка»; 1792, середина 1794).

«Ласточка, разучившаяся летать», – адианат (или адонат: τὰ ἀδυνάτων; букв.: невозможное, невозможность). «Стихи о неизвестном солдате», таким образом, предстают как вариант топоса «перевернутого мира» [см.: 7, с. 190–194], соотношенного в данном случае с эпохой предела. Здесь же Курциус пишет, что адонат – не просто технический прием, но способ образного восприятия и, соответственно, изображения мира, как, например, мир на картине Брейгеля «Фламандские пословицы», составленный из адонатов. Со «Стихами о неизвестном солдате» коррелируют тьма, ужас, расстройство мыслей, о чем также, характеризуя топос «перевернутого мира», пишет Курциус.

из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий» [12, с. 217; 51 (30 DK)]. Стихотворение Мандельштама космогонично не только в духе Лейбница, но также и в духе Гераклита, потому что обе космогонии по-разному отвечают на вопрос, к которому обращено и стихотворение: почему космос не может быть побежден никаким хаосом?

В стихотворении также можно обнаружить следы присутствия других стихий («веществ», «океанов без окна»), полный перечень которых находим у Эмпедокла.

Вода:

Помнит дождь, неприветливый сеятель, –

Безымянная манна его, –

Как лесистые крестики метили

Океан или клин боевой.

Земля:

И в землянках всеядный и деятельный

Океан без окна – вещество.

Землянки как пространство «полуобморочного», полужемляного существования обреченных «солдат», равно известных и неизвестных.

У предшественников Мандельштама, начиная с Ломоносова, преобладает космология, когда, к примеру, огонь – одна из составных частей космоса, уравновешенная другими, а не то, чем радикальным образом определяется рождение космоса, его становление и затухание, то есть погружение в сумерки предела.

Все дело в акцентах. Когда, к примеру, Тютчев в «Последнем катаклизме» обращается к космогонии, его поэтическая мысль, как мы помним, обусловлена иным истоком: у него, если вспомнить другое стихотворение, тоже раннее и созвучное упомянутому выше, даже у звезд «влажные главы», потоки воздуха – реки, и саму природу охватывает «сладкий трепет», когда ее ног касаются «ключевые воды» («Летний вечер», 1828). У него ни при каких обстоятельствах звезды не могут стать изветливыми.

Помимо Гераклита, за каждой другой стихией стоит философ (Фалес, Анаксимен) или, если говорить о земле, поэт, воспевающий устами Муз, геликонских богинь, Гею в соседстве с Океаном и Ночью, что в обратной перспективе вызывает соблазн увидеть в этих стихах некую предысторию основной философской проблематики «Стихов о неизвестном солдате» («Γαῖαν τ' Ὠκεανόν τε μέγαν καὶ Νύκτα μέλαιναν...»; в переводе В. Вересаева: «Гею-мать с Океаном великим и черною Ночью...») [20, с. 21].

Традиция, идущая от Анаксимена, в «Стихах о неизвестном солдате» и в творчестве Мандельштама в целом, особенно в последний период, важнее, чем его поэтическая связь с Гераклитом.

В других его стихотворениях античный контекст в интересующем нас аспекте проявляется вполне отчетливо:

И так устроено, что не выходим мы

Из заколдованного круга.

Земли девической упругие холмы

Лежат спеленутые туго.

(«Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», 1920)

В «Стихах о неизвестном солдате» этот контекст заслонен более близким историческим планом, связанным с монадологией Лейбница. Хотя «заколдованный круг» и в этих стихах присутствует, и еще нужно посмотреть, что в них важнее – античность или философские идеи немецкого философа.

Но и с монадологией все не так просто, о чем свидетельствует суждение Анаксимена в изложении Аристотеля: «Анаксимен же и Диоген воздух полагают первичным по отношению к воде и высшим началом из числа простых тел (τῶν ἀπλῶν σφμάτων) [= 4 элементов]» [12, с. 129]; то есть земли, воды, воздуха и огня.

Само понятие «монада» образовано от генитива греческого слова μόνος – единственный, один только, один; μόνο-εἶδής, помимо значения «имеющий один только вид», значит также – «неделимый, несмешанный, простой, чистый», включая в себя, таким образом, все основные характеристики монады Лейбница. Чтобы это слово обрело глубокий философский смысл, его нужно было наполнить значениями семантически близкого слова στοιχεῖον – буква; в переносном – первая и самая простая часть чего-либо, основание, начало.

Монада, стало быть, – это буква до буквы, как шепот, предшествующий губам, и как кружащиеся в бездревесности листья.

Монада – это книга Вселенной, которая предшествует всякой книге. Но только ни в коем случае не в смысле постструктурализма, который выпотрошил и превратил в чучела все онтологические проблемы, к которым прикоснулся.

В связи с монадой речь идет о живом слове, когда сам язык порождает цепочки образов: «изветливы» – «ябеды» – «ягоды» – «дальнобойные» орудия с их подразумеваемыми ядрами, всесильными и неумолимыми плодами войны.

М. Хайдеггер в упомянутой книге говорит о трактате Аристотеля, в русском переводе известном под названием «Об

истолковании», но в оригинале названном «О герменей»: «Мы не будем далее углубляться в этот отрывок и вообще – в трактат “Deinterpretatione”, который таит в себе невероятные трудности для экзегезы» [14, с. 239].

Сложен трактат Аристотеля “О герменей”, сложна монадология Лейбница, но самая сложная проблема в истории человеческого мышления – язык как безусловная онтологическая данность. Все философские и теоретико-литературные направления эпохи предела от аналитической философии до постструктурализма брались за решение проблемы языка, нисколько не подозревая о ее сложности.

«Изветливые» звезды указывают на определенный момент в становлении космоса, который противоположен норме, охарактеризованной в теории предустановленной гармонии.

В «Стихах о неизвестном солдате» прямо «монада» не названа, но строка «Океан без окна – вещество» – ее в высшей степени прозрачная перифраза. Стихотворение начинается с апелляции к монаде и заканчивается такой же прозрачной апелляцией:

– Я рожден в ночь с второго на третье

*Января в девяносто **одном***

Ненадежном году – и столетья

Окружают меня огнем.

«В девяносто одном» грамматически неправильно, но в поэтическом отношении – безукоризненно. Вот почему корректор должен постоять в стороне, когда говорит поэт. Всегда правильно «из пламени», но в одном случае правильнее – «из пламя»; всегда правильно «жёлты», но в одном случае правильнее – «желты». А если выйти за пределы компетенции корректора, всегда правильно по отношению к Пенелопе: «как долго она ткала», но в одном случае правильнее – «как долго она вышивала».

Здесь один (то есть монада) – это точка, в которой сходятся все времена и хранятся в своей неразрушимой имплицитной целостности, когда, казалось бы, ничто никогда уже не восстановится. А поэт, которому надлежит быть пожизненным хранителем неразрушимой имплицитной целостности мира, – это тот, кто первым рождается для новой жизни, когда рушится старая. Вот почему по-настоящему «большеветь» может лишь то, что приходит в мир вместе с поэтом.

Исток поэзии – это язык времени, «сжатого до точки» («Наушнички, наушники мои!..», апрель 1935). В контексте наших рассуждений – до монады.

Вместе со временем до точки оказывается сжатым и пространство.

Изветливые «белые» и одновременно «чуть-чуть красные» звезды – зеркало холодных, хилых людей, чье недолжное

существование заключается в том, чтобы «убивать, холодать, голодать», и которые, таким образом, уже почти «вещество», а не люди, тогда как холодные, хилые люди – это зеркало изветливых звезд, чье существование, вопреки традиционному их пониманию, сводится к тому, чтобы доносить, клеветать, обвинять, что в общем-то одно и то же, поскольку в равной степени и люди уже – не люди, и звезды – не звезды.

Поскольку горнее и долнее таково, постольку и космос в целом не может быть иным. Но есть ли у нас основания утверждать, что он поврежден в самих своих основах? Такое утверждение было бы преждевременным, потому что стихотворение Мандельштама ни в коем случае не пессимистично: оно трагично¹. Это отнюдь не еще один пример «мировой скорби» в духе Байрона и еще меньше – сатира в духе того же поэта. В стихотворении слово дано «поэтической вере Мандельштама» [1, с. 239] с ее эсхиливским пафосом последнего периода.

Родство звезд и людей – это, разумеется, не открытие Мандельштама. Оно предполагается в известном суждении Канта, исходящем из идеи равного величия человека и космоса: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, – это *звездное небо надо мной и моральный закон во мне*» [6, с. 562]. Поэтическое обоснование этого родства находим в одном из ранних стихотворений Тютчева:

*Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –*

*Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.*

¹ Чтобы почувствовать различие между тем и другим, достаточно сравнить Тютчева или Мандельштама, например, с Л.-Р. Дефоре: «Так что же, наш голос должен вторить / Голосам стихий? Должен, не должен – / В том и другом утверждении нет никакого смысла» («Слушайте, как он что-то грызет...», 1986; перевод с франц. М. Гринберга). Для Мандельштама «побывать и поиграть с людьми» никогда не бессмысленно, даже если это несколько дней. Или несколько часов, как в случае Сократа, о чем мы узнаём из сочинения Платона «Федон»: «Да, пожалуй, оно и всего уместнее для человека, которому предстоит переселиться в иные края, – размышлять о своем переселении и пересказывать предания о том, что ждет его в конце путешествия. В самом деле, как еще скоротать время до заката?» [11, с. 11; 61d-e]. Эти несколько часов до заката вот уже почти две с половиной тысячи лет, побеждая время, снова и снова оживают, как только мы открываем названное сочинение Платона. Такое – вопреки всем обстоятельствам – утверждение смысла, включает в себе, конечно, больше величия, чем его отрицание.

Это метафизика во всей своей изысканно-символической чистоте – та метафизика, с которой бессмысленно бороться и которая не обращает никакого внимания на наши попытки «забыть» ее. Вот уже две тысячи лет мы без этой духовной опоры существовать не можем.

Дополнение Мандельштама только одно: люди и звезды едины не только в величии, но и в падении – в данном случае в трагическом его варианте, стало быть, тоже не лишенном величия. Признак гораздо более катастрофического падения – опошление в современной массовой культуре того, что должно вызывать удивление и благоговение. Я имею в виду и звезды, и моральный закон.

«Океан», как всякий богатый образ, многозначен: это и неумолимое время, которое своим «жерлом» пожирает всё на своем пути («Океан или клин боевой»), и воздух, который стал «мертвым» и поэтому убивает.

Монады в стихотворении Мандельштама – это не звезды и не люди, не горнее и долнее в их взаимоотражении, которые сложны, тогда как монады «суть истинные атомы природы, ... элементы вещей (les Éléments des choses)» [8, с. 413], и сами по себе просты – «вещество», «океан», стихия. И, во-вторых, потому что они (звезды и люди) повреждены, что в случае монад невозможно: «Нет... средств объяснить, как может монада претерпеть изменение в своем внутреннем существе от какого-либо другого творения, так как в ней ничего нельзя переместить и нельзя представить в ней какое-либо внутреннее движение, которое могло бы быть вызываемо, направляемо, увеличиваемо или уменьшаемо внутри монады, как это возможно в сложных субстанциях, где существуют изменения в отношениях между частями. Монады вовсе не имеют окон, через которые что-либо могло бы войти туда или оттуда выйти» [там же: с. 413-414].

Монады без окна, и это не только не вредит им, но является условием их неуязвимости. В отличие от них человек без окна существовать не может. Когда он попадает в такую ситуацию («– Читателя! советчика! врача! / На лестнице колючей разговора б»), это знак, что воздух стал мертвым, а весь космос пришел в недолжное состояние. Это ситуация, в которой создавалась теория диалога Бахтина: не до сложных онтологических построений, когда отсутствует главное условие для их осуществления.

Но почему монады обладают такой способностью к бесконечному возрождению поврежденного космоса? На этот вопрос, исходя из учения Лейбница, отвечает М. Хайдеггер. Лейбниц, согласно Хайдеггеру, «говорит, что любое сущее

в возможности отражает всю совокупность сущего в меру различных степеней пробужденности соответствующего представления. Каждая монада, т. е. каждое единичное для себя сущее, характеризуется репрезентацией, возможностью отражения целокупности мира. Монадам не нужны окна, они обладают в самих себе возможностью познать целокупность мира» [14, с. 231].

И в этом разгадка конечного торжества гармонии над хаосом. Возможность исцеления от любой болезни заключена в монадах: само вещество, этот безграничный океан, в который погружено всё и в котором всё одновременно соприсутствует, состоит из цельных монад, потому что иными они быть не могут. Поэтому, в свою очередь, никакая катастрофа никогда не завершение истории, но всегда возможность нового возрождения: «...За полем полей поле новое» и «От меня будет свету светло».

И вот почему монада – это «самое само» поэтического дара. То, из чего вырастает целый мир, соответствующий своему истоку, а не отрицающий его. Поэтому и огонь в конце стихотворения – это, если говорить по Гераклиту, отнюдь не только затухающее пламя старой жизни, но также предвещающее жизнь будущую.

20.07.2023

В аспекте избранного мною подхода у «Стихов о неизвестном солдате» три главных источника – Ломоносов, Лермонтов и Лейбниц. К названным можно присоединить греческую философию и греческую трагедию (прежде всего Эсхила, а не Софокла или, тем более, Еврипида). Еще упомянем Шекспира. Все остальные – приводящие.

За монадологией и «веществом», сразу открываются, помимо названных, и другие контексты, не менее важные для понимания стихотворения Мандельштама. Но об этом как-нибудь в другой раз.

14.03.2024

Можно ли обнаружить какое-то влияние «Стихов о неизвестном солдате» на последующую русскую литературу?

Такое влияние обязательно должно было последовать по законам мистериально-буффонадного романа, лучшим примером которого являются «Бесы» или, к примеру, «Мастер и Маргарита», имея в виду также исходное для названных романов произведение («Дон Кихот»). Мандельштам дал только мистериальную часть, которая создает эстетический запрос на создание второй части – буффонадной, восполняющей первую до целого.

Мы не собьемся с пути в своих размышлениях, если не будем путать буффонаду с пародией: между ними нет ничего общего. У буффонады всегда есть мистериальный подтекст, тогда как у пародии его никогда не бывает. У нее может быть только элементарно понятый и грубо осмеянный мистериальный объект.

В буффонаде – смех, который очищает, в пародии – смех, который казнит. Здесь всегда ощущается явственное или подспудное присутствие резонерства, обусловленного претензией на обладание окончательной правдой.

Или так: в первом случае смех, который откликается в столетиях и никогда не стареет, а во втором – смех, который остается в своем времени, к которому намертво привязан: к его злобе дня. Это наша быстротекущая жизнь с ее неизбежными проблемами и конфликтами.

В первом случае – универсализм, тогда как во втором – ограниченная, закупоренная в себе самой «односторонность в себе и для себя истинного» [13, с. 172].

И последняя попытка уточняющего определения: буффонада – не передразнивание мистерии, а приведение безграничной мистерии в границы искусства. В том пространстве, в котором встречаются мистерия и буффонада, сказочно-возвышенный, созданный только из светлых красок Амадис Гальский¹ становится Дон Кихотом, а в том случае, когда в буффонаде обнаруживается стремление довести себя, Амадис Гальский оказывается Санчо Пансой.

Чем дальше от мистерии, тем грубее буффонада, постепенно растворяющаяся в пародии.²

Амадис никогда не смешон. Санчо Панса смешон всегда, даже когда трогателен. Дон Кихот во многих эпизодах смешон. При этом недостижимыми для всякого смеха остаются возвышенные идеалы рыцарства, которым он служит.³ Недостижимыми, пока в дело не вступает Санчо Панса. Но это буффонадный смех.

¹ См. роман ГарсиОрдоньеса де Монтальво «Очень храбрый и непобедимый рыцарь Амадис Гальский» (СПб.: Летний сад, 2008).

² Ср. суждение из 42 критического фрагмента Фридриха Шлегеля: «Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живет подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны – это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению – это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффа» [17, с. 283].

Но я бы уточнил: не трансцендентальная, а мистериальная буффонада.

³ Парадокс мистериально-буффонадного романа: в смешном и трагическом Дон Кихоте идеалы рыцарства проявляются ярче и убедительнее, чем в монотонном Амадисе.

А за пределами искусства – пасквиль. Недоброжелательные критики, обвинившие Достоевского после прочтения романа «Бесы» в пасквили на Тургенева, не смогли или не захотели отличить пасквиль от буффонады.

Одним из очевидных буффонадных откликов на мистерию Мандельштама является рассказ Андрея Битова «Человек в пейзаже»¹ (1987): «А Пушкин-то, ласточка, гений... как он-то все это сделал в своей-то живописи!» [19, с. 81]. Ласточка здесь, конечно, не случайна. Это один из сигнальных огней, указывающих на исток.

Из самого рассказа следует, что его название – буффонадный эквивалент мистериальной темы стихотворения Мандельштама – “человек в мироздании”, как, впрочем, и колоссальное, ренессансно-раблезианских масштабов опьянение персонажей рассказа, художника и писателя, – буффонадный вариант манического мистериального состояния (от *μανία* – иступленность, одержимость словом истины) – того самого, в котором целиком выявляется природа *ποιήτης*, отличающая ее от последующей *ποιητικῆ τέχνης*, ремесла, пусть даже по привычке называемого “святым”.

У Андрея Битова: «Лицо, лик, личность. Обязательно личность! Мы что чуем: неизвестно кто, когда жил, чего делал., а – личность! Непременно. И лишь там, вдали, откуда она взялась, из какого мира. <...> Ко-о-ордината лица!.. Там как бы картина. Обязательное окно, обязательная рама для второй» [там же, с. 83].

И те же стихии («вещество», монады): «Проигранная в карты деревня не исчезала. Закон хоть как-то на страже твердой материи. С материей попрозрачней куда хуже. Куда утекла вода и испарился воздух? А ведь есть вещи еще потоньше и попрозрачнее, чем вода, побесплотнее, чем воздух...» [там же, с. 119].

Монада как первоисток жизни в рассказе А. Битова: «Из воды и вышла жизнь, что всем известно. Так вот не жизнь изумительна, а – вода! Она есть подвиг Творца, преступившего гармонию во имя жизни» [там же, с. 115].

¹ Этот рассказ в пределах книги «Оглашенные» становится повестью, а сама книга оказывается романом: продолжение на жанровом уровне мистериально-буффонадных метаморфоз как определяющего художественного принципа произведения Битова. Значение слова оглашенный в XX веке – тот, кто ведет себя бестолково, шумно, сумасбродно (см. словарь С.И. Ожегова). Но изначальное его значение иное и даже противоположное: «желающий получить святое крещение, и учащийся еще догматам христианской веры» (см. «Полный церковно-славянский словарь» протоиерея Г. Дьяченко). Это изначальное значение слова прямо артикулировано в первой повести романа [19, с. 61; см. также: с. 187]. В самом слове оглашенный совмещаются, таким образом, и современное буффонадное содержание, и первоначальное мистериальное. Впрочем, рассказ «Человек в пейзаже» самодостаточен. Другие части романа до его художественного уровня не поднимаются.

«Обязательное окно», когда речь заходит о личности, противопоставлено в рассказе «слепоглухонемому» существованию камня [там же, с. 83]. Благодаря рассказу выстраивается цепочка: камень – вещество – стихия (земля, воздух, огонь, вода) – монада – человек и его «место во вселенной» («Пусть имена цветущих городов...», 1914).

Таким образом, проявляется единство творческого пути Мандельштама.

Над всем этим, конечно, имя, все единящее и побеждающее хаос: не монада, а то, что «потоньше и попрозрачнее, чем вода, побесплотнее, чем воздух...», – в такой же степени открытое, как и закрытое:

Легче камень поднять, чем имя твоё повторить!

Открыто оно не для поэтического искусства, а для поэзии, предшествующей рождению поэтического искусства, – для ποιησις [см.: 4, с. 208–213; 5]. Поэтическому искусству имя может открыться лишь в той мере, в какой сохраняется его связь с порождающим его истоком, то есть с ποιησις.

Путеводный свет Имени, который не скудеет даже в сумерках предела.

Безымянный (неизвестный) солдат может быть персонажем только мистериальной фантасмагории, а его «знаменитая могила» – знак пустоты, постепенно разъедающей упорядоченный космос и превращающей его в «вещество».²

«Последняя головешка всемирного костра» [19, с. 90] в рассказе отсылает нас к последним строкам стихотворения, а «космическая катастрофа» и общая с космосом природа гения – к его мистериальному смыслу: «Человечество приблизилось к того же масштаба катастрофе, какую пережил каждый гений» [там же, с. 96].

В стихотворении и в рассказе на вопрос о том, как из разрозненного и единичного создается целое, даются разные ответы. В стихотворении, поскольку это мистериальное произведение, ответ таится в глубине. Мы сами – нужно честно это признать – не разобрались бы без помощи Хайдеггера.

² Чтобы проникнуться ощущением этой отнюдь не метафорической пустоты, нужно вспомнить общую атмосферу того времени – не столько в стране, сколько в Европе в целом: «Фашистская пропаганда старается мобилизовать в пользу третьей империи и Шиллера, и Гете, и Гегеля, и романтиков – в этом смысле романтики не составляют исключения. Очевидно, закон о введении воинской повинности коснулся и классиков немецкой литературы. Во всяком случае даже Герберт Цизарж, щеголяющий просвещением, хлопочет о казарменном ореоле для Шиллера и уже семь лет тому назад возвестил, что в каждой сцене трагедий Шиллера находится “могила неизвестного немецкого солдата”. Шиллера национал-социализм с полной уверенностью в своем благородном происхождении зачислил в “отцы”» [2, с. XLIV–XLV]. К вопросу, о каком «неизвестном солдате» идет речь в стихотворении Мандельштама. Никакого отношения к мемориалу у Кремлевской стены, установленному через тридцать лет после написания стихотворения, он не имеет.

В рассказе ответ приходит к Павлу Петровичу как озарение. Рассказчик, новый Иван Бездомный при новом Берлиозе, которого он до поры считает мастером (при этом с гораздо большими основаниями, если сравнивать Берлиоза нового и старого¹), только-только начал приобщаться к теории фрагментарности жизни, но уже в следующий момент от этой теории не осталось и следа: «...Все – отдельно, все отдельно! – вскричал он (упомянутый Павел Петрович, обращаясь то ли к рассказчику, то ли к подразумеваемому неизбежному Базарову и одновременно вводя нас в контекст знаменитого спора о нигилизме². – А. Д.). – Не завершено, недомалевано, сшито на живую... Стоп! – ликовав он. Вот что живо, вот что грандиозно, вот что велико и божественно – нитка! Нитка-то – живая! Она-то и есть присутствие Бога в творении!» [19, с. 101].

Разумеется, происходит в рассказе – в кульминационный момент – и упразднение времени, теперь уже не мистериальное, как в стихотворении, а буффонадное: «Иногда мой слабый разум пытался высчитать возраст героя и сбивался, как и от попытки высчитать количество выпитого. Мой собутыльник и современник прожил несколько жизней, достигая иногда и семидесятилетнего и семилетнего возраста одновременно; события, которых он был участником, а иногда лишь свидетелем, бывали историческими, но тогда роль и ракурс

¹ Но Павел Петрович отчасти и Воланд, читающий мысли собеседника: «А искусство»? — хотел было сказать я. — А что искусство... — махнул он рукой. — И его не сотворил человек» [19, с. 89]. Метаморфозы, метаморфозы... Литературоведу, если он взялся за рассказ А. Битова, нужно поспевать за ними, потому что познание – это процесс, а не голый результат, который, будучи оторванным от пройденного пути, сам по себе гроша ломаного не стоит.

² У Андрея Битова: «...Поколения целые отцов (оно же детей)» [19, с. 119]. Но в рассказе у спора противоположный результат. Квазимистериальная нигилистическая революция находит свое опровержение в буффонаде: сначала в «Бесах», а в XX веке в романе Булгакова (дискуссия на Патриарших прудах) и в рассказе Битова.

Впрочем, сам Битов указывает также на другую пару: зять Мижуев и подразумеваемый Ноздрев, добавляя неожиданную параллель к паре из булгаковского романа (Иван Бездомный – Берлиоз и, соответственно, к образующейся замысловатой паре у Андрея Битова: рассказчик Мижуев – идеолог Павел Петрович). В отличие от закономерности, о которой мы говорим в связи со стихотворением Мандельштама и рассказом Битова (движение от мистерии к буффонаде), замысел трилогии «Мертвые души» предполагал движение в противоположном направлении: от буффонады к мистерии. При этом не было никаких причин художественно-эстетического характера, которые не позволили бы этому замыслу осуществиться.

Благодаря рассказу Битова раскрывается контекст, который в силу понятных причин – не только социально-политических, но, в первую очередь, жанровых, художественно-эстетических – не мог быть эксплицирован в стихотворении Мандельштама. Родство стихотворения и рассказа обусловлено их общей принадлежностью к эпохе предела. Смысловые интенции у них общие, вот почему и порождаемые ими смыслы неизбежно должны перекликаться. И вот почему рассказ Битова – это буффонада в самом благородном смысле этого слова.

становились фантастическими и, ровно наоборот, убедительность и реальность фактов личной его жизни окрашивала факт исторический в самые фантазмагорические цвета» [там же, с. 109].

В фантазмагории буффонада и мистерия встречаются: «Здесь, из темноты, так ярко светился дверной проем, такое за ним было солнце, будто сразу за дверью было небо, а не улица» [там же].

Закономерно и ожидаемо пространство, в пределах которого встречаются мистерия и буффонада, оказывается таким же фантазмагоричным, как время: «...Продвигались мы упорно. Бесспорно, по России. Кажется, опять нас где-то «очень ждали». Кажется, даже к нему домой. У него, оказывается, и дом был. И семья. И жена. Она нас тоже очень ждала. Но как это было далеко! За семью долами, за семью горами... На каждой из гор добывалась бутылка и в каждом долу распивалась...

Я обнаруживал себя то там, то тут и где-то, наверно, бывал между тут и там» [там же, с. 110].

01.12.2023

И в конце небольшое теоретическое обобщение.

Безукоризненное во всех отношениях и совершенное понятие всегда однозначно. Всякое отступление от этого правила делает его ущербным, то есть таким, которое, порождая путаницу в головах, не может выполнять свою главную функцию – неукоснительное стремление к наиболее доступной познающему человеку точности. Для того чтобы была достигнута искомая однозначность, образованный в научном смысле ум всегда должен отдавать себе отчет, в границах какого дискурса он осуществляет свою мыслительную операцию, поскольку одно и то же понятие (к примеру, «целое») в границах грамматического, эйдосного или персоналистского дискурсов будет иметь разное значение.³ Речь идет о той точности, которая всегда обретает почти религиозную значимость в периоды упадка и которой был одержим Поль Валери, если прибегать не к самому тривиальному примеру.

Однозначное понятие – следствие строгости представляющего мышления, то есть тот идеал, к которому оно всегда стремится.

Имя, напротив, всегда многозначно, и чем многозначнее оно, тем в большей степени наполнено онтологическим смыслом, который всегда неисчерпаем.

Понятие – это научный способ артикуляции представления. Стало быть, самим собой понятие может быть только в границах представляющего мышления. Как и образ – коррелят понятия в

³ О названных теоретико-литературных дискурсах см.: [4, с. 10–25].

области искусства. Но однозначное понятие – это монада без окна в область онтологии. Поэтому «наука не мыслит» [16, с. 137], тогда как образ – отнюдь не монада, а сложное образование, которое в силу своей многозначности, в подлинных произведениях искусства неисчерпаемой, такое окно имеет. Об этом в романе «Дар» (1937–38) пишет Набоков:

*О, поклянись, что веришь в небылицу,
что будешь только вымыслу верна,
что не запрешь души своей в темницу,
не скажешь, руку протянув: стена.*

01.12.2023

Но дело вовсе не в многозначности образа самой по себе. Его многозначность вполне может быть экстенсивной, то есть движущейся по кругу. Речь идет о способности образа преодолевать «грань чувственного» (Е.А. Боратынский) и выходить за пределы представляющего мышления и, следовательно, за пределы искусства. Такую способность образ обретает, когда наполняется символическим смыслом. Символ – это почти уже имя: в той степени, в какой мы оказываемся способными приобщиться к его изначальному по отношению к нам смыслу. Становясь символической, поэзия остается у себя дома, тогда как символическая живопись, к которой инстинктивно стремился Павел Петрович в рассказе Битова, – это всего лишь плохая живопись. Граница, разделившая область тайны и чувственное, преодолевается в рассказе не художником, а рассказчиком (писателем). В эпилоге намечен путь к смыслу, выходящим за границы представления и, соответственно, метафизически понятого символа: «Чем восхитительна жизнь?! Тем, что она и впрямь – жизнь. Ее – не представишь» [19, с. 119]. За пределами метафизики представления – онтология вопрошания [см.: 16].

Характер взаимодействия мистерии и буффонады раскрывается в истории взаимоотношений великого бога Никибуматва и дьявола Эсчегуки, о которой мы узнаем из рассказа. Безысходная, казалось бы, двойственность человека, созданного дьяволом-карикатуристом, но одушевленного богом, упраздняется в этой истории благодаря искусству: «В начале мира было знание о мире, то есть образ мира. Что и есть по любой системе эстетики основа творчества. Так что уподобление Творца художнику не так уж и метафорично, как – точно. До мира существовал его образ, а раз есть образ, художник способен его воссоздать. Значит, образ старше Творения во всех случаях, что и подтвердит любой художник на практике» [там же, с. 114].

Это ответ, который не выходит за пределы искусства. Другого ответа в буффонаде не найдешь, потому что в ней можно обнаружить искаженный образ тайны, но о самой тайне она ничего не знает. Она может лишь указать на тайну, что само по себе, впрочем, уже не мало.

Образ, проникнутый символическим смыслом, – единственное окно, доступное поэтическому искусству. Но в другом оно и не нуждается.¹

Сказанное вовсе не означает, что к образу и, стало быть, к воображению, остающимся вне символического контекста, можно относиться свысока. Я и к понятию такого отношения себе не позволю. Тот, кто в годы обучения музыке пренебрег гаммами, никогда не станет хорошим музыкантом.

Не забудем, что Набоков в упомянутом выше стихотворении из романа «Дар» всех, кто враждебно относится к воображению, называет глупцами, а тех, кто к нему относится агрессивно, – смердами (по аналогии с пушкинской чернью). Речь о тех, одному из которых блистательный Джек Гемлин сказал: «Уходи, ты мне надоел» (см. рассказ Брета Гарта «Посредничество Джека Гемлина»).

Воображение – патент искусства на аристократизм. Единственный. И в другом оно тоже не нуждается.

Имя и понятие. Живой исток мышления, которым, разумеется, человек «не управляет», и поздний его (мышления) искусственный эрзац – та область, в которой искусственный интеллект в наши дни празднует победу над человеком. Но сущность определяется истоком, данность существования которого даже для самого совершенного искусственного интеллекта навсегда останется закрытой.

И здесь, чтобы доказать, что привлеченный мною философский контекст, связанный с Хайдеггером, не является произвольным, уместно обратить внимание на переключку рассуждения Мандельштама о методе в статье «Девятнадцатый век» (1922) с кругом идей Хайдеггера, которые он развивал в поздних работах. Мандельштам пишет: «Торжество голого метода над познанием по существу было полным и исключительным, – все науки говорили о своем методе откровеннее, охотнее, более одушевленно, нежели о прямой своей деятельности. Метод определяет науку: сколько наук, столько методологий. Наиболее типична философия: на всем протяжении столетия она предпочитала ограничиваться “введениями в философию”, вводила без конца, куда-то заводила и бросала. И все науки вместе шарили по беззвездному небу (а небо этого столетия было удивительно беззвездным) своими

¹ Подробнее о понятии и образе см. в статье: [5].

методологическими щупальцами, не встречая сопротивления в мягкой отвлеченной пустоте» [22, т. 2, с. 196]. Все это рассуждение является вариацией на тему высказывания Ф. Ницше в «Воле к власти» (№ 466): «Не победа науки является отличительной чертой нашего XIX века, но победа научного метода над наукой» [10, с. 275].

Сравните с рассуждением Хайдеггера об этом же высказывании: «Что сказано этими словами? Что метод стоит не только на службе науки, но определенным образом над ней. Наука управляется методом. Что этим имеется в виду? Не что иное, как то, что метод прежде всего определяет, что должно быть предметом науки и каким способом он единственно доступен, т.е. определяем в своей предметности. Своей фразой (не будем интерпретировать ее подробнее) Ницше сказал, что, собственно, происходит в нововременной естественной науке. Первичное – это уже не природа, как она из себя является человеку, но определяющим оказывается то, как человек может представлять себе природу, исходя из намерения господствовать над ней» [15, с. 93].

Важно, что именно они откликнулись на одно и то же высказывание предшественника, причем близкими по смыслу рассуждениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. С. Аверинцев // Аверинцев С.С. Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 189–273.
2. Берковский Н. Немецкий романтизм / Н. Берковский // Немецкая романтическая повесть: в 2 т. – Т. 1. – М.; Л.: ACADEMIA, 1935. – С. XXIII–XLVII.
3. Блок А. Об искусстве / А. Блок. – М.: Искусство, 1980. – 503 с.
4. Домашенко А.В. Об интерпретации и толковании. Монография / А. В. Домашенко. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 277 с.
5. Домашенко А.В. Об орудийности языка / А. В. Домашенко // Вестник культурологии. – 2023. – № 2 (105). – С. 9–34. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.01
6. Кант И. Сочинения: в 8 т. Т.4 / Иммануил Кант; пер. с нем. Н.М. Соколова. – М.: Чоро, 1994. – 630 с.
7. Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье. Т.1. / Эрнст Роберт Курциус; пер. с нем., коммент. Д.С. Колчигина. 2-е изд. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. – 560 с.
8. Лейбниц Г.-В. Монадология. Сочинения: в 4 т. Т. 1 / Г.-В. Лейбниц; пер. с франц. Е.Н. Боброва. – М.: Мысль, 1982. – С. 413–429.

9. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: Основы этики. Характер русского народа / Н. О. Лосский. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
10. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше; пер. с нем. Е. Герцык и др. – М.: Культурная революция, 2005. – 880 с.
11. Платон. Федон // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2 / Платон; пер. с др.-греч. С.П. Маркиша. – М.: Мысль, 1993. – С. 7–80.
12. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / пер. с др.-греч. А.В. Лебедева. – М.: Наука, 1989. – 576 с.
13. Хайдеггер М. Ницше. Т. 2 / М. Хайдеггер; пер. с нем. А.П. Шурбелева. – СПб.: Владимир Даль, 2007. – 458 с.
14. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / М. Хайдеггер; пер. с нем. А.Г. Чернякова. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. – 445 с.
15. Хайдеггер М. Цолликонеровские семинары / М. Хайдеггер; пер. с нем. О.В. Никифорова // Логос. Философско-литературный журнал. – № 3. – М., 1992. – С. 82–97.
16. Хайдеггер М. Что значит мыслить? / М. Хайдеггер; пер. с нем. А.С. Солодовниковой // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге / под ред. А.Л. Доброхотова. – М.: Высш. шк., 1991. – С. 134–145.
17. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 1 / Ф. Шлегель; пер. с нем. Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.

ИСТОЧНИКИ

18. Аверинцев С.С. Сатана / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – С. 412–414.
19. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. IV. Оглашенные / А. Г. Битов. – Харьков: ФОЛИО; М.: ТКО АСТ, 1996. – 319 с.
20. Гесиод. Полн. собр. текстов. / Гесиод; пер. с др.-греч. В. Вересаева, О. Цыбенко. – М.: Лабиринт, 2001. – 256 с.
21. Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. / О. Э. Мандельштам. – Т. 1. М.: Прогресс–Плеяда, 2009. – 807 с.
22. Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. / О. Э. Мандельштам. – М.: Худож.лит., 1990. – Т. 1. – 638 с.; Т. 2. – 464 с.

REFERENCES

1. Averincev S.S. (1996). Sud'ba i vest' Osipa Mandel'shtama [The Fate and Message of Osip Mandelstam]. In S.S. Averincev, Poety [Poets]. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury Publ. Pp. 189–273(In Russian).
2. Berkovskij N. (1935). Nemeckij romantizm [German romanticism]. In Nemeckaya romanticheskaya povest': v 2 t.

- T. 1 [German romantic story: in 2 volumes. Vol. 1] Moscow; Leningrad: ACADEMIA Publ. Pp. XXIII–XLVII (In Russian).
3. Blok A.A. (1980). Ob iskusstve [About art]. Moscow: Iskuststvo Publ. 503 p. (In Russian).
 4. Domashchenko A.V. (2007). Ob interpretacii i tolkovanii. Monografiya [On interpretation and tolkovanie]. Doneck: DonNU Publ. 277 p. (In Russian).
 5. Domashchenko A.V. (2023). Ob orudijnosti yazyka [On orudijnost' of language]. In Vestnik kul'turologii. № 2 (105) [Herald of Culturology. 2023. No. 2 (105).] Pp. 9–34. (In Russian). DOI: 10.31249/hoc/2023.02.01
 6. Kant I. (1994). Sochineniya: v 8 t. T.4 [Works: in 8 volumes. Vol. 4]. Moscow: Choro Publ. 630 p. (In Russian).
 7. Kurcius E.R. (2021). Evropejskaya literatura i latinskoe Srednevekov'e. T.1. 2-e izd. [European literature and the Latin Middle Ages. Vol. 1. 2nd ed.] Moscow: Dom YaSK Publ. 560 p. (In Russian).
 8. Lejbnic G.-V. (1982). Monadologiya [Monadology]. In G.-V. Lejbnic. Sochineniya: v 4 t. T. 1 [Works: in 4 volumes. Vol. 1] Moscow: Mysl' Publ. Pp. 413–429 (In Russian).
 9. Losskij N.O. (1991). Usloviya absolyutnogo dobra: Osnovy etiki. Harakter russkogo naroda [Conditions of absolute goodness: Fundamentals of ethics. The character of the Russian people]. Moscow: Politizdat Publ. 368 p. (In Russian).
 10. Nicshe Fr. (2005). Volya k vlasti. Opyt pereocenki vsekh cennostej [The will to power. Experience of revaluation of all values]. Moscow: Kul'turnaya revolyuciya Publ. 880 p. (In Russian).
 11. Platon. (1993). Fedon [Phaedo]. In Platon. Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 2 [Collected works: in 4 volumes. Vol. 2] Moscow: Mysl' Publ. Pp. 7–80 (In Russian).
 12. Fragmenty rannih grecheskih filosofov. Ch. 1. [Fragments of early Greek philosophers. Part 1] (1989). Moscow: Nauka Publ. 576 p. (In Russian).
 13. Hajdegger M. (2007). Nicshe. T. 2 [Nietzsche. Vol. 2]. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal' Publ. 458 p. (In Russian).
 14. Hajdegger M. (2001). Osnovnye problemy fenomenologii [Main problems of phenomenology] Sankt-Peterburg: Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola Publ. 445 p. (In Russian).
 15. Hajdegger M. (1992). Collikonervskie seminary [Zollikoner Seminars] in Logos. Filosofsko-literaturnyj zhurnal. № 3 [Logos. Philosophical and literary magazine. No. 3]. Moscow. Pp. 82–97 (In Russian).
 16. Hajdegger M. (1991). Chto znachit mysлит'? [What does it mean to think?]. In M. Hajdegger, Razgovor na proselochnoj doroge

- [Conversation on a country road] Moscow: Vysshaya shkola Publ. Pp. 134–145 (In Russian)
17. Shlegel'Fr. (1983). Estetika. Filosofiya. Kritika: v 2 t. T. 1 [Aesthetics. Philosophy. Criticism: in 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Iskustvo Publ. 479 p. (In Russian).

УДК 82.0

ORCHID0000-0003-3416-8955

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-43-55

ДУХ ЧЕЛОВЕКА. О СМЫСЛЕ НАЗВАНИЯ ПОВЕСТИ МИХАИЛА ТАРКОВСКОГО «ПОЛЁТ СОВЫ»

Кочетова Светлана Александровна
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры мировой литературы и сравнительного
литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкий государственный
педагогический университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
sakochetova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению поэтики заглавия повести известного современного прозаика М. Тарковского «Полёт совы». Знаковое для всего повествования заглавие определяет идейно-смысловое содержание произведения. Появляющийся в финале повести образ совы имплицитно подчёркивает связь природной силы птицы и силы духа человека, укоренённого в истории своих предков. Полёт птицы символизирует свободный полёт духа сильного человека, питающегося истоками нравственных констант духовно здорового общества. Писатель, обращаясь к образу совы, выстраивает параллель между событиями жизни героя и судьбой вольной птицы. Кроме этого, образ сильной птицы спроецирован на русский язык и слово, на русскую речь, которая, как птица, готова вырваться из уст героя.

Герой повествования приезжает жить и работать в сибирскую глубинку – в деревню, где люди максимально приближены к природе, понимают и чувствуют свою связь с историей родного края, русской культурой, языком, чтят традиции и обычаи предыдущих поколений. Одной из ведущих идей повести становится мысль о связи настоящего, не испорченного цивилизацией и конформистскими взглядами человека с природой и традиционными ценностями. Автор подчёркивает, что только в сердце Родины рядом с народом можно думать о благоустройстве

и суверенитете страны, что сила и дух народа поможет отстоять интересы своего государства перед либерально настроенными согражданами, попавшими под влияние идей, разрушающих соборный дух многонационального народа России.

Декодирование смысла заглавия повести позволяет глубже представить идейный замысел произведения М. Тарковского.

Ключевые слова: М. Тарковский, повесть, идейно-смысловое содержание, герой, образ птицы, метафора, олицетворение, смысловой параллелизм.

**THE SPIRIT OF MAN. ABOUT THE MEANING OF
THE TITLE OF THE TALE «FLIGHT OF THE OWL» BY
MIKHAIL TARKOVSKY**

Kochetova Svetlana Aleksandrovna

Doctor of Philology, Professor

Professor of the Department of World Literature and Comparative
Literature Studies of FSBEI HE "Donetsk State Pedagogical

University after V. Shatalov"

(Gorlovka, Russia)

sakochetova@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the poetics of the title of the famous modern prose of M. Tarkovsky «Flight of the Owl». The title is symbolic for the whole narrative and defines the content of the work. The owl's image that appears in the final part of the story implicitly emphasizes the link between the natural power of the bird and the strength of the spirit of a man rooted in his ancestors' history. The flight of the bird symbolizes the free flight of the spirit of a strong man, nourished by the moral foundations of a spiritually healthy society. The writer, referring to the owl image, draws a parallel between the events of the main character's life and the fate of the free bird. Besides, the image of a strong bird is projected into the Russian language and word, into the Russian speech, which, like a bird, is ready to break out of the mouth of the main character.

The main character of the story comes to live and work in the Siberian countryside, where people are as close as possible to nature, understand and feel their connection with the history of their homeland, Russian culture, language, honor traditions and customs of previous generations. One of the leading ideas in the tale is the idea of the connection between the present, not corrupted by civilization and the conformist views with nature and traditional values. The author emphasizes that only in the heart of the homeland near its people one can think about the welfare and sovereignty of the country, that

the strength and spirit of the people will help to defend the interests of their state before liberal-minded citizens who were influenced by ideas, destroying the conciliar spirit of Russia's multi-ethnic people.

Decoding the meaning of the title of the story allows to present more deeply the main idea of the work by M. Tarkovsky.

Keywords: M. Tarkovsky, narrative, idea-meaning content, hero, image of bird, metaphor, personification, meaning parallelism.

Для цитирования: Кочетова С. А. Дух человека. О смысле названия ПОВЕСТИ Михаила Тарковского «Полёт совы» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 43-55. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-43-55.

Как известно, заглавие произведения является неотъемлемой частью художественного произведения, в той или иной степени концентрирует в себе идейно-смысловое содержание произведения, отражает глубину авторского замысла и, во многом, выполняет прогностическую функцию. Существующие на сегодняшний день многочисленные работы литературоведов и лингвистов содержат разнообразные наблюдения, касающиеся поэтики заглавий, их типологии, роли, функций, соотношения заглавия и текста, заглавия и эпохи, имени автора и заглавия, заглавия и адресата книги, психологии заглавий, использования чужих заглавий, истории заглавия и т.д. ([6], [9], [10], [13], [14], [16], [19] и др.). Введённое С.Д. Кржижановским понятие «поэтика заголовка» включает абсолютно все аспекты интерпретации названия произведения и связь с его идейно-смысловым содержанием. Исследователь отмечал, что заглавие – неотъемлемый компонент «единого книжного тела», поскольку «слова на обложке не могут не общаться с словами, спрятанными под обложку» [13, с. 3]. Он считал, что заглавие отражает «главное» книги: «...книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга. Или: заглавие – книга *inrestricto*; книга – заглавие *inextenso*» [13, с. 3].

Показательной, на наш взгляд, иллюстрацией выше изложенной концепции может быть интерпретация названия повести Михаила Тарковского «Полёт совы». Творчество современного русского писателя М. Тарковского «совпадает с переживаниями и надеждами читателей, для которых идеи русского мира, воспитание патриотических чувств по отношению

к Родине, выстраивание здоровых взаимоотношений в обществе, основанных на духовно-нравственных ценностях, являются сегодня основополагающими. Его проза пронизана призывом к восстановлению внутреннего равновесия в человеке, к поискам смысла жизни, к определению корней и истоков, питающих многие поколения россиян силой духа и любви к родной земле»[12, с. 79].

В повести представлена история вставания городского жителя в новое общество – в среду таёжного посёлка. Постепенно учитель русского языка из небольшой школы, в которой все его ученики вели параллельную «взрослую» жизнь жителей посёлка, открывал для себя красоту отношений между людьми.

Образ птицы, давшей название повести, появляется только в финале повествования. Но, на наш взгляд, именно этот образ концентрирует в себе чаяния и переживания главного героя, сублимирует народные черты характера, символизирует одновременно покорность, беспомощность, растерянность, решительность, смелость, отчаяние, надежду, враждебность окружающего мира и естественность среды обитания. Мудрость птицы – в одновременной покорности и непокорности судьбе, мудрость человека – в его способности покоряться обстоятельствам или, напротив, им противостоять.

Как подчёркивал С. Кржижановский, «точно и верно сделанное заглавие и является <...> искателем книги; для этого необходимо соблюдение строгой п а р а л л е л ь н о с т и: <...> названия – тексту. Иначе, всё равно – <...> смысл ли – выпадут из поля зрения» [13, с. 3]. Выстроенная автором повести «Полёт совы» параллель «птица – человек» позволяет допустить одновременную амбивалентность природы живого существа – одновременно стремиться к независимости и быть полностью зависимым от обстоятельств. Запутавшаяся в сетке сова пыталась пробраться в просвет, «куда она стремилась, рискуя покалечиться. <...> Сова снова затрепыхалась, раскинув крылья, беспомощно распласталась, упала ничком и, повернув голову, раскрыла клюв»[22, с. 287]. Лёгкая и мягкая птица, что «рука провалилась» [22, с. 288], олицетворяет незащищённую человеческую душу, которая может сама себе «вередить». Так и герой повести, порой не задумываясь о последствиях, принимает сиюминутные решения, бросается в воду спасать ребёнка или товарища, рискует своей жизнью только потому, что по-другому он не умеет и не хочет. Он живёт сообразно природе – говорит то, что думает, дружит с теми, кто ему приятен, не сентиментальничает, высказывается напрямую, даже если резковато, но ему это извиняют, т.к. искренность поведения

оправдывает его угловатость или даже грубость. Отметим, что герою не характерно стремление эпатировать слушателей. Он, скорее, смущается от необходимости выражать свою позицию и своё отношение к светским условностям. Сергеем легче в суровых условиях жизни в таёжном посёлке, нежели в городском обществе людей, подбирающих правильный тон для общения и правильные слова для выражения «правильного» мнения. Не случайно в своём жарком выступлении перед коллегами Сергей Иванович восклицает: *«Атака страшная идёт на русский мир. <...> ...Надо защищать своё с четким пониманием происходящего, потому что мы работники об-ра-зо-ва-ни-я... Сейчас всё от нас зависит. Да! От нас зависит, будут ли наши дети русскими или... не пришей кобыле хвост... гражданами мира»* [22, с. 165]. Герой не приемлет «гибкость» ради вхождения детей во взрослый мир *«вооружёнными не только знаниями, но и подходами»* [22, с. 165]. Его призыв слушать себя, знать свои корни, соответствовать традициям своих не *«папуасистых»* предков зиждется на стремлении сохранить самобытность природы открытого миру русского человека, тогда как либеральный индивидуализм и *«его отпрыск <...>: успешность»* [22, с. 166]., насаждаемые извне, ведут в национальной катастрофе: *«Да что же я вам, коренным сибирячкам-то, объясняю?! <...> Ведь есть же вещи главные и элементарные! Основы любой цивилизации! Ведь только в американских фильмах побеждает одиночка – враньё полное, и все прекрасно знают, что побеждает дружная, слаженная семья! Поэтому: фундаментальные основы. Народность, семейность, ответственность за свою землю, православное сострадание, любовь ко всему этому... <...> Что с детства вокруг, что в наших книгах!.. И **добро**, наконец!»* [22, с. 167]. Герой, будучи учителем, рассуждает о том, что значит быть глубинно и духовно русским, как сберечь национальное достояние, *«в то время как в городах вроде Москвы этого и в заводе нет, а те, кто дорожат там русским миром, даже намёка на погоду не делают. Поэтому карта русского духа России выглядит нынче как обратный портрет карты населения: в наименее населённых местах мы наблюдаем его наибольшую густоту»* [22, с. 151]. Именно близость к земле и простому люду может помочь *«набраться силы и разглядеть душу простором <...> отпоиться этим взваром незыблемости, вековечно питавшим нашу литературу»* [22, с. 151].

Образовы, её полёт нам видится удачной авторской метафорой для сравнения с попытками избежать воспитания «умеренно образованной и ничтожно патриотически воспитанной» молодёжи и отстоять свою национальную самобытность. Полёт

тяжёл, но он состоялся, птица взлетает и растворяется в родной стихии (*«Он не успел разглядеть, как именно она летела, кульком ли, расправляясь, но уже замер поражённый: сову буквально вложило в небо. Она с ним совпала. Она легла в него с полнейшей мгновенностью, безо всякой запинки, и в несколько махов унеслась, исчезла, чуть привставая на крыльях и почти сводя их на взмахе за спиной»* [22, с. 288]). Всё искусственное, неродное, заграничное уходит на десятый план. Остаётся только органика принадлежности родной среде, небу, земле, языку, своему миру. Птица, как человек на родной земле, в небе *«встала на место с вещей лёгкостью»* [22, с. 289]. Так и человек, укоренённый в свою Родину, свой народ, культуру, язык будет стоять с лёгкостью. Птица в небе не сорвалась, не оступилась, так как находилась в родном небе. И герой доверился её силе и её правде естественности существования. По сути, через образ птицы автор повести декларирует народную истину о том, что *«где родился, там и содился»*. Герой повести стремился из Москвы в глубинку, в центр России, откуда всё видно и понятно, *«что значит быть русским и насколько <...> достоин этого звания. И так крепко думается под шум северо-западного ветра, средь великой географии таёжных рек и гор...»* [22, с. 151]. Не случайным является осознание героем своего *«географического открытия»* – раздвоения на Серёжу и Сергея Ивановича, согласно которому новая полоса его жизни совпала, по счастью, с сердцем Родины – сибирской глубинкой.

Интересным, на наш взгляд, является авторское обращение к образу птицы и в связи с описанием коллег-учителей героя. Так, Лидии Сергеевны *«так хороша, что почти не красится, и ресницы её остаются природного цвета и от этого какая-то дополнительная нежность, воздушность в них, то-то от птичьих крылышек... В её присутствии меня будто током продёргивает, и хочется говорить ярко и сильно, в общем... токовать»* [Тарк, с. 160], в следующий раз герой обращает внимание опять на то, что ресницы её сделаны *«из того же материала, что птичьи крылышки»* [22, с. 290].

Птица олицетворяет душу героя (*«...Сказал я как можно сдержанней, упихивая, уминая веками, глазными яблоками свою птичку, которая ломилась во все окошки моей души»* [22, с. 169]). К образу птицы автор прибегает в рассуждениях о родном и иностранном языках. Слова в его представлении, как птицы, могут быть перелётными или «своими» зимующими: *«Почему-то выплыло слово «толерантность» и мёртвое, упало в снежную траву и не пошевелилось в голове. Не цекотнуло крылышко. <...> Никто не трепыхнулся в яснеющей голове,*

видно, сова увела навсегда капризную клеточную птичку» [22, с. 290]. Впрочем, обратим внимание на то, что для героя его мысли – это птица, находящаяся в голове: *«В лобной части моей головы я почувствовал лёгкое шевеление, будто тёплая птичка встрепенулась, и её известково твердеющее крылышко уже отслоилось частью моего черепа. Я осторожно накрыл её ладонью и держал, пока она не затихла»* [22, с. 156]. Чуть позже во время спора между коллегами мысли героя вновь встрепенулись как птица: *«Лобная птичка пошевелила роковым своим крылышком»* [22, с. 167]. И эта птица рвётся наружу, когда, по признанию героя, *«случается что-то возмутительно-несправедливое, <...> происходит следующее: внутри моей головы, с обратной стороны... лобовины... с внутренней... <...> будто есть некая внутренняя крышка лба. И, когда я волнуюсь, эта крышка начинает отделяться, отслаиваться, появляется двойное чувство черепа, будто там две пластины и меж них проливается горячая жидкость и постепенно опоясывает всю голову. Проливается, жжёт и врезается в мозг, как петля из троса...»* [22, с. 146]. Такое физическое неприятие искусственного и чужого – например, слов «успешность», «толерантность», «гибкость», «взгляды», бойких слов ученицы Яны на открытии её выставки или заявления Лидии Сергеевны о том, что *«сейчас, если будешь руководствоваться добром, ничего не добьёшься»* [22, с. 167]. Именно «птичий» образ появляется в упоминании неприемлемых для героя слов с «неровностями смыслов», а вместо смысла – *«закрайки, пустыри для взращивания бессильных ценностей»* [22, с. 173].

Философия жизни героя отражена в его рассуждениях о способе помощи сове: *«Наверно, ослабла. Хватит сил-то? Сейчас попробую подбросить, только очень аккуратно надо»* [22, с. 288]. Помочь другому человеку, поддержать и «подбросить», но деликатно, аккуратно, чтобы *«не омяло»* [22, с. 288]. И природа может помочь птице и человеку, небо и земля «подпитают». Концептуальным становится рассуждение о том, что не отдых поможет и покой, а полёт ввысь, вперёд, с рывком, *«поскорей попасть к небу и <...> полёт <...> вылечит»* [22, с. 288]. Для птицы небо – среда обитания. Может ли её среда быть пагубной? Значит, может. Если воздух окажется слишком твёрдым для лёгкой *«сплошной прибор для опоры о небо»* [22, с. 288]), практически воздушной птицы. Сергей боится нарушить баланс воздушного и воздуха, сломать и вывернуть крылья, повредить *«всё полетное, которое на земле только на растяжках и выживает, если шквал»* [22, с. 288]. Такое стремление не навредить птице обусловлены природными качествами героя, который даже в общении с людьми

всегда отстаивает свою позицию, но выбирает деликатный тон, подбирает слова, которые не будут ранить собеседника. В то же время, он подстраивается, произносит с неправильным ударением слова, тем более, что *«целят здесь не за то, как ты их произносишь, а как обживешь и одолеваешь. А я всегда подстраиваюсь, – подчёркивает герой, – и за это подстраивание себя презираю, потому что корень в гордыне проклятой – мне кажется, что в моей правильной речи укор»* [22, с. 210].

Считаем, что авторские рассуждения о естественности среды жизни людей из сибирской глубинки являются параллелью к описанию взлёта птицы. Полёт птицы естествен, так как она попадает в свою стихию. А язык, на котором говорят люди в деревне, пусть и нарушает нормы литературного языка, но он тоже становится естественно средой, которая становится отвесом, вертикалью, *«за которую ещё можно держаться»* [22, с. 210]. В целом, в повести мы встречаем и другие многозначные образы, являющиеся своего рода ключом к пониманию всей повести. Так, мы наблюдаем образ травы, которая *«как мостами схватывала калошки, и было непостижимо, что трава, слабая в отдельной травинке, в жгуче такая сильная»* [22, с. 287]. Этот образ ретроспективно подчёркивает мысль, согласно которой индивидуализм не свойствен менталитету русского человека, что одолеть тяготы можно только сообща, поддерживая друг друга, спасая и разделяя радости и горести.

Таким образом, очевидно, что в названии повести «Полёт совы» автор использует ключевой образ для всего повествования: как птица органична в своей среде обитания (в воздухе), так и человек должен не отрываться от своих корней, своей культуры, своей земли. И тогда никакая *«благоприятная городская записка, книжная, образовательная, «современная»*» [22, с. 10] не помешает человеку сохранить в себе духовную и душевную силу, связь с родной землёй и культурой. В одной из своих работ И. Р. Гальперин подчёркивает, что «подавляющее большинство текстов разных видов, жанров, типов имеет название, которое то в ясной, конкретной форме, то в завуалированной, имплицитной выражает основной замысел, идею, концепт создателя текста. <...> Название это компрессированное, нераскрытое содержание текста» [9, с. 133]. Как видим, с идеями С. Д. Кржижановского в той или иной степени, перекликается представление И. Р. Гальперина, который цитирует «Поэтику заглавий»: «Заглавие – ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором за главное книги» [9, с. 133]. Главной в повести М. Тарковского и становится идея духовной силы человека в его родной стихии – на своей Родине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авченко, В. Большая страна Михаила Тарковского / В. Авченко // Тойота-Креста: роман. – М.: Издательство «Э», 2016. – С. 5-12. – Текст : электронный. – URL: https://kartaslov.ru/книги/Михаил_Тарковский_Тойота-Креста/1 (дата обращения: 19.12.2024).
2. Балашова, Е. А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя / Е. А. Балашова // Шукшинский текст: опыт прочтения. – Барнаул, 2009. – С. 50-57.
3. Балаян, И. Л. Проблема личности в рассказах М.А. Тарковского / И.Л. Балаян // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. – 2014. – Вып. 1 (134). – С. 135–139.
4. Беляева, Н.В. Лирическое начало в прозе М.А. Тарковского :10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Беляева Наталья Владимировна. – Улан-Удэ, 2009. 25 с. – Текст : электронный. – URL: <https://www.dissercat.com/content/liricheskoe-nachalo-v-proze-ma-tarkovskogo/read> (дата обращения: 11.12.2024).
5. Беляева, Н. В. Образ учителя-словесника в новейшей русской литературе / Н. В. Беляева // Филологические открытия: сборник научных статей. Отв. ред. и сост. Н. В. Беляева. – Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2017. – С. 124–137.
6. Богданова, О. Ю. Заголовок как элемент текста // Вестник КГУ. 2007. №1. – Текст : электронный. – URL: <https://cyerleninka.ru/article/n/zagolovok-kak-element-teksta>(дата обращения: 11.12.2024).
7. Вальянов, Н. А. Творчество М. А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики / Н. А. Вальянов // Проблемы современной науки и образования. – 2015. – № 2 (32). – С. 76-80. – Текст : электронный. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-m-a-tarkovskogo-v-svete-sovremennoy-literaturno-nauchnoy-kritiki> (дата обращения: 11.12.2024).
8. Вальянов, Н. А. Художественный мир М.А. Тарковского: пространство, время, герой : 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Вальянов Никита Александрович. – Воронеж, 2018. – 25 с. – Текст : электронный. – URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-ma-tarkovskogo-prostranstvo-vremya-geroi/read> (дата обращения: 11.12.2024).
9. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 139 с.

10. Кожина, Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале публицистики ГДР) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1983.
11. Кочетова, С.А. Традиции рождественской прозы в современной русской литературе (на материале повести М. Тарковского «Фарт») / С.А. Кочетова // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 5(29). / ОО ВПО «Горловский ин.-т иностранных языков». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – С. 18–27.
12. Кочетова, С.А. Семантика имени героя как способ существования человека в стиле повести М. Тарковского «Полет совы» // Литература в школе. – 2024. – № 5. – С. 77–86. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-5-77-86
13. Кржижановский, С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – М.: Никитинские субботники, 1931. – 31 с.
14. Ламзина, А. В. Заглавие // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. – М., 2004.
15. Митрофанова, А.А. Идиллия Михаила Тарковского / А.А. Митрофанова // Современность в зеркале рефлексии: язык – культура – образование: Междунар. науч. конф., посвящ. 90-летию Иркут. гос. ун-та и фак-та филологии и журналистики (Иркутск, 6-9 октября 2008). – Иркутск, Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. – С. 432–438.
16. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
17. Павлов, О. Пути и тропы. Проза судьбы М. Тарковского / О. Павлов // Литературная газета. – 2001. – 14-20 марта. – С. 9.
18. Сенчин, Р. Книга жизни Михаила Тарковского / Р. Сенчин // Rara Avis. Открытая критика. – 2016. – URL: http://rara-rara.ru/menu-texts/kniga_zhizni_mihaila_tarkovskogo (дата обращения: 30.05.2024).
19. Скрыбина, А. С. Влияние стилистических особенностей заглавий на восприятие художественного текста // Вестник ОГУ. – 2016. – №11 (199). – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-stilisticheskikh-osobennostey-zaglaviy-na-vozpriyatie-hudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 11.12.2024).
20. Степанова В. А. Хронотоп прозы М. Тарковского: переосмысление традиционализма / В.А. Степанова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – 2017. – № 1 (39). – С. 216–222.

21. Тарковский М. А. Жизнь и книга / Публицистика и очерки // Октябрь, 2002. № 9. Журнальный зал. – Текст : электронный. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/9/tark.html> (дата обращения: 19.12.2024).
22. Тарковский М.А. Енисей, отпусти! : рассказы, повести, очерки / Михаил Тарковский. – М.: Вече, 2022. – 432 с. – (Сибиряда).
23. Яранцев В. Замороженный Енисеем: о новом трехтомнике М.А. Тарковского / В. Яранцев // Сибирские огни. – 2009. – № 10. – Текст : электронный. – URL:<http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ia31.html> (дата обращения: 11.12.2024).

REFERENCES

1. Avchenko V. (2016). Bol'shaya strana Mihaila Tarkovskogo [Big Country of Mikhail Tarkovsky]. Tojota-Kresta: roman. M.: Izdatel'stvo «Е», 2016. Pp. 5–12. URL: https://kartaslov.ru/knigi/Mihail_Tarkovskij_Tojota-Kresta/1 (In Russian).
2. Balashova E. A. (2009). V. Shukshin i M. Tarkovskij: prostranstvo idillicheskogo geroya [Shukshin and M. Tarkovsky: The Space of an Idyllic Hero] in Shukshinskij tekst: opyt prochteniya [Shukshin text: Reading experience]. Barnaul, 2009. Pp. 50–57 (In Russian).
3. Balayan I. L. (2014). Problema lichnosti v rasskazah M.A. Tarkovskogo [The Problem of the Personality in the Stories of M.A. Tarkovsky] in Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Adyghe State University. Series 2. Philology and art history]. Seriya 2. Filologiya i iskusstvovedenie. 2014. Vyp. 1 (134). Pp. 135-139 (In Russian).
4. Belyaeva N.V. (2009). Liricheskoe nachalo v proze M.A. Tarkovskogo [The lyrical beginning in the prose of M.A. Tarkovsky] : 10.01.01 «Russkaya literatura» : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / Belyaeva Natal'ya Vladimirovna. Ulan-Ude, 2009. 25 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/liricheskoe-nachalo-v-proze-ma-tarkovskogo/read>(In Russian).
5. Belyaeva N. V. (2017). Obraz uchitelya-slovesnika v novejshej russkoj literature [The Image of a Prisoner Teacher in the Latest Russian Literature] in Filologicheskie otkrytiya: sbornik nauchnyh statej. Otv. red. i sost. N. V. Belyaeva [Philological Discoveries: a Collection of Scientific Articles]. Vladivostok: Dal'nevostochnyj federal'nyj universitet, 2017. Pp. 124–137 (In Russian).
6. Bogdanova O. Yu. (2007). Zagolovok kak element teksta [Title as an element of text] in Vestnik KGU [Bulletin of KSU]. 2007. №1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/zagolovok-kak-element-teksta> (In Russian).
7. Val'yanov N. A. Tvorchestvo M. A. (2015). Tarkovskogo v svete sovremennoj literaturno-nauchnoj kritiki [Creativity of

- M. A. Tarkovsky in the Light of Modern Literary and Scientific Criticism] in Problemy sovremennoj nauki i obrazovaniya [Problems of Modern Science and Education]. 2015. № 2 (32). Pp. 76–80. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-m-a-tarkovskogo-v-svete-sovremennoj-literaturno-nauchnoy-kritiki> (In Russian).
8. Val'yanov N. A. (2018). Hudozhestvennyj mir M.A. Tarkovskogo: prostranstvo, vremya, geroj [The Art World M.A. Tarkovsky: Space, Time, Hero] : 10.01.01 «Russkaya literatura» : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / Val'yanov Nikita Aleksandrovich. Voronezh, 2018. 25 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-ma-tarkovskogo-prostranstvo-vremya-geroi/read> (In Russian).
 9. Gal'perin I. R. (1981). Tekst kak ob»ekt lingvisticheskogo issledovaniya [Text as an object of linguistic research]. M. : Nauka, 1981. 139 p. (In Russian).
 10. Kozhina, N.A. (1983). Zaglavie hudozhestvennogo proizvedeniya: struktura, funkcii, tipologiya (na materiale publicistik GDR) [The Title of a Work of Art: Structure, Functions, Typology (Based on Journalism of the GDR)] :avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 1983 (In Russian).
 11. Kochetova S.A. (2017). Tradicii rozhdestvenskoj prozy v sovremennoj russkoj literature (na materiale povesti M. Tarkovskogo «Fart») [The Traditions of Christmas Prose in Modern Russian Literature (Based on the Material of M. Tarkovsky's Story "Fart")] in Vostochnoslavjanskaya filologiya. Literaturovedenie [East Slavic Philology. Literary criticism.]. Iss. 5(29). / OO VPO «Gorlovskij in.-t inostrannyh yazykov». Redkol.: S.A. Kochetova i dr. – Gorlovka: Izdatel'stvo OO VPO «GIYa», 2017. – Pp. 18-27 (In Russian).
 12. Kochetova S.A. (2024). Semantika imeni geroya kak sposob sushchestvovaniya cheloveka v stile povesti M. Tarkovskogo «Polet sovy» [The Semantics of the Name of the Hero as a Way of the Existence of a Person in the Style of a Story by M. Tarkovsky "Flight of the Owls"] in Literatura v shkole [Literature at school]. 2024. № 5. Pp. 77–86. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-5-77-86 (In Russian).
 13. Krzhizhanovskij S. D. (1931). Poetika zaglavij [Poetics of the Title]. – M.: Nikitinskiye subbotniki, 1931. – 31 p. (In Russian).
 14. Lamzina A. V. (2004). Zaglavie [Title] in Vvedenie v literaturovedenie pod red. L. V. Chernec [Introduction to Literary Criticism]. M., 2004 (In Russian).
 15. Mitrofanova, A.A. (2009). Idilliya Mihaila Tarkovskogo [Idyll of Mikhail Tarkovsky] in Sovremennost' v zerkale refleksii: yazyk – kul'tura – obrazovanie: Mezhdunar. nauch. konf.,

- posvyashch. 90-letiyu Irkut. gos. un-ta i fak-ta filologii i zhurnalistiki (Irkutsk, 6-9 oktyabrya 2008) [Modernity in the Mirror of Reflection: Language – Culture – Education: Intern. scientific. Conf., dedicated. the 90th Anniversary of Irkut. State. University and Fact of Philology and Journalism (Irkutsk, October 6-9, 2008)] Irkutsk, Izd-vo Irkut. gos. un-ta, 2009. Pp. 432-438 (In Russian).
16. Nikolina, N. A. (2003). Filologicheskij analiz teksta: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij [Philological analysis of the text: Textbook. Guide for the Studio. Higher. Ped. Textbook. Establishments]. M.: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2003. 256 p. (In Russian).
 17. Pavlov, O. (2001). Puti i tropy. Proza sud'by M. Tarkovskogo [Ways and paths. Prose of the Fate of M. Tarkovsky] in Literaturnaya gazeta [Literary newspaper]. 2001. The 14-20th of March. P. 9 (In Russian).
 18. Senchin, R. (2016). Kniga zhizni Mihaila Tarkovskogo [Book of Life of Mikhail Tarkovsky] in Rara Avis. Otkrytaya kritika [Rara Avis. Open criticism]. 2016. URL: <http://rara-rara.ru/menu-texts/kniga-zhizni-mihaila-tarkovskogo> (In Russian).
 19. Skryabina, A. S. (2016). Vliyanie stilisticheskikh osobennostej zaglavij na vospriyatie hudozhestvennogo teksta [The Influence of the Stylistic Features of the Titles on the Perception of the Literary Text] in Vestnik OGU [Bulletin of OSU]. 2016. №11 (199). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-stilisticheskikh-osobennostey-zaglaviy-na-vospriyatie-hudozhestvennogo-teksta> (In Russian).
 20. Stepanova V. A. (2017). Hronotop prozy M. Tarkovskogo: pereosmyslenie tradicionalizma [Chronotop Prose of M. Tarkovsky: Reflecting Traditionalism] in Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P.Astaf'eva [Bulletin of the Krasnoyarsk State Pedagogical University. V.P. Astafyeva.]. 2017. № 1 (39). Pp. 216–222 (In Russian).
 21. Tarkovskij M. A. (2002). Zhizn' i kniga / Publicistika i ocherki [Life and book. Journalism and Essays] in Oktyabr' [October]. 2002. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2002/9/tark.html> (In Russian).
 22. Tarkovskij M. A. (2022). Enisej, otpusti! : rasskazy, povesti, ocherki [Yenisei, let go! : stories, novels, essays]. M.: Veche, 2022. 432 p. (In Russian).
 23. Yarancev V. (2009). Zamorozhennyj Eniseem: o novom trekhtomnike M.A. Tarkovskogo [Frozen Yenisei: about the new three-volume M.A. Tarkovsky] in Sibirskie ogni [Siberian lights]. 2009. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ia31.html> (In Russian).

УДК 82-1/-9

ORCID <http://orcid.org/0009-0006-2694-8168>

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-56-75

ДРАМАТИЧЕСКИЕ СКАЗКИ ВТОРИЧНОЙ ПРИРОДЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна
доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры мировой литературы
и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова», (г. Горловка, Россия)
lubimseva@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию жанровых разновидностей драматической сказки вторичной природы в русской литературе рубежа XX–XXI вв. Материалом послужили пьесы, созданные на основе известных литературных сказок. В статье предпринимается попытка разграничить такие понятия, как «инсценировка», пьеса «по мотивам» и «ремейк». Основными признаками для дифференциации послужили: степень трансформации сюжета, связанная с сохранением сюжетных линий, событийного ряда и персонажей претекста, наличие прямых цитат, обращенность к определенной целевой аудитории. Автор статьи приходит к выводу, что все исследуемые подвиды представляют собой самостоятельные с точки зрения жанра произведения вторичной природы. На основе проведенного анализа с применением сравнительно-типологического метода можно сделать вывод, что на рубеже XX–XXI столетий среди драматических сказок вторичной природы больше представлены пьесы «по мотивам», хотя наблюдается тенденция к созданию ремейков.

Ключевые слова: жанр, драматическая сказка, сюжет, интертекст, целевая аудитория, инсценировка, пьеса по мотивам, ремейк.

DRAMATIC FAIRY-TALES OF SECONDARY NATURE IN RUSSIAN LITERATURE AT THE TURN OF THE 20th–21st CENTURIES

Lubimtseva-Natalukha Larisa Nikolaevna,
Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the

Department of World Literature and Comparative Literature Studies
of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University
named after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
lubimseva@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of genre varieties of dramatic fairy tales of secondary nature in Russian literature of the turn of the twentieth – twenty-first centuries. The material is plays created on the basis of well-known literary fairy tales. The article attempts to differentiate such concepts as “dramatization”, play “based on motives” and “remake”. The main features for differentiation are: the degree of transformation of the plot, associated with the preservation of plot lines, event series and characters of the pre-text, the presence of direct quotations, the appeal to a certain target audience. The author of the article comes to the conclusion that all the studied subspecies represent independent works of secondary nature from the point of view of genre. On the basis of the conducted analysis with the use of comparative-typological method it is possible to draw a conclusion that at the turn of the XX-XXI centuries among dramatic tales of secondary nature there are more plays “based on motives”, although there is a tendency to create remakes.

Keywords: genre, dramatic tale, plot, intertext, target audience, dramatization, play based on motives, remake.

Для цитирования: Любимцева-Наталуха Л. Н. Драматические сказки вторичной природы в русской литературе рубежа XX–XXI столетий// Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 56-75. DOI _10.24412/1992-9196-2025-1943-56-75.

Введение

В литературоведении на протяжении многих лет существуют разночтения в определении жанра пьес, созданных с опорой на уже известный текст. Вторичные по своей сути произведения определяются и самими драматургами, и режиссерами, и критиками, и литературоведами либо как созданные «по мотивам», либо как «инсценировки». Однако среди всего корпуса текстов подобного рода, встречаются как пьесы очень далекие от своего претекста, по сути оригинальные, т.е. ремейки, так и адаптированные для сцены фольклорные и литературные сказки. В отечественном литературоведении существует ряд

работ, посвященных как исследованию инсценировок и пьес «по мотивам» («Инсценировка как жанр драматургического текста (на примере зарубежной литературы)» Е.Н. Шевченко [35], «Инсценировка как интерпретация: «Мальчики» В. Розова и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского (постановка проблемы) Е.С. Аверьяновой [1]), так и драматической сказке («Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970-2000 гг.» Е.Ф. Гилёвой [7], «Специфика жанровой природы драматической сказки» Т. А. Екимовой [11], «Современная драматическая сказка: опыт жанрового синтеза» Е. В. Пономарёвой [20]). Однако по-прежнему вопрос жанровых различий пьес вторичной природы остается спорным по ряду причин. В книге «Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика» Н. С. Скороход, проводя «комплексное исследование феномена инсценирования на современном этапе развития театра и гуманитарной мысли» [27], разграничивает понятия «инсценирования» и «инсценировки» и подчеркивает, что, во-первых, «...термин «инсценировка» неоднократно подвергался дискриминации в теоретических работах прошлого столетия» [27] и, во-вторых, «сложившаяся практика обозначений, дифференцирующих продукты инсценирования: «инсценировка», «пьеса по мотивам», «пьеса по идее», «пьеса по роману», «переложение для театра», «сценическая редакция», «драматическая версия», «театральная фантазия на тему», «сценический вариант театра», «композиция по главам романа», «сочинение на тему» и т. п. <...> – по сути, глубоко произвольна и вообще не поддается анализу. Но и это не случайно: всякая гипотетическая попытка систематизировать создаваемые сегодня инсценировки натолкнется в первую очередь на отсутствие так называемой «общей теории объекта» – у этого объекта как будто нет ни признаков, ни границ, и значит, неизвестно, что можно и что нельзя считать инсценировкой» [27].

Если считать пьесы, созданные на материале известных текстов, самостоятельными литературными произведениями, то к ним применимы требования, которые предъявляются к любым иным текстам драматического рода. Если оставить в стороне режиссерские инсценировки, то как литературный художественный текст драматического рода пьеса-инсценировка нуждается в вычленении признаков, которые бы отделяли ее от других подвидов текстов вторичной природы, т.е. переделок.

Актуальность статьи обусловлена рядом причин: во-первых, вопрос о жанровой природе драматических произведений вторичной природы остается нерешенным в связи с тем, что

пьеса представляет собой объект для изучения не только литературоведов, но и искусствоведов, во-вторых, сказка как самостоятельный синкретический жанр драматургии по-прежнему мало исследована, в-третьих, существует путаница в определении жанровых разновидностей пьес подобного рода.

Материалы и методы исследования

К пьесам вторичной природы, послужившим материалом для данной статьи, отнесены тексты на основе уже существующих литературных произведений: инсценировки, пьесы «по мотивам» и ремейки. Были отобраны пьесы, претекстом для которых послужили оригинальные авторские сказки: «Аленький цветочек» (1992) Г. Беспальцевой, «Аленький цветочек» (2010) О. Череповой, «Аленький цветочек» (2012) А. Решетниковой, «Аленький цветочек» (2012) Н. Коляды, «Аленький цветочек» (2023) А. Богачёвой, «Алиса в Стране Чудес. Первый вариант пьесы-сказки в 2 действиях» (2017) А. Якимовича, «Золотой ключик, или приключения Буратино» (2006) И. Снеговой, «Буратино» (2019) А. Богачёвой, «Золотой ключик, или приключения Буратино» (2021) Н. Коляды, «Алиса в Стране Чудес» (2013) Л. Титовой и А. Староторжского, «Алиса в Стране Чудес» (2018) В. Глазкова, «Алиса в Стране Чудес» (2018) М. Рабиновича, «Алиса в стране Расчудесии» (2022) Е. Гончаровой. В основе анализируемых пьес лежат литературные сказки, отличительной чертой которых является как сохранение традиционных для фольклорного жанра признаков (занимательность, конфликт добра и зла, дидактизм), так и наличие неповторимого художественного мира и оригинальной эстетической концепции, подчиненных авторской воле и фантазии: «Алиса в Стране Чудес» Л. Кэрролла, «Аленький цветочек» С. Аксакова, «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А. Н. Толстого.

Исследование проводилось с использованием ряда методов: сравнительно-сопоставительного, интертекстуального анализа и рецептивной эстетики.

Результаты

Цель статьи – выделить специфические жанровые признаки пьес вторичной природы, созданных на основе известных литературных сказок, и разграничить понятия «инсценировка», пьеса «по мотивам» и драматическая сказка-ремейк.

Все произведения вторичной природы представляют собой переделки, однако количество и качество изменений, внесенных автором нового произведения, говорит о том, что внутри группы можно выделить отдельные жанровые разновидности.

Несмотря на то, что все анализируемые произведения относятся к драматическим сказкам, формально и содержательно эти пьесы представляют собой самостоятельные жанровые подвиды.

Сказка, в том числе литературная, – жанр полигеничной природы, характерными особенностями которого являются:

- наличие удивительного сюжета, линейное развитие событий;
- поляризация героев;
- соединение развлекательной и назидательной функций;
- особое композиционно-стилистическое построение.

Е.В. Пономарева в статье «Современная драматическая сказка: опыт жанрового синтеза» предлагает следующее определение драматической сказки как жанра: «...специфическое жанрово-родовое образование, находящееся на стыке драмы и малых жанров эпоса, преимущественно литературной сказки, и, следовательно, объединяющее их черты» [20, с. 122]. Вторичность как литературной сказки по отношению к фольклорной, так и драматических жанров, в основе которых лежат известные произведения, по отношению к претексту определяет их специфику. Хотя драматические сказки создаются для театра как синтетического вида искусства и предполагают обращение к другим его видам, тем не менее, опорой для них становится текст, который может рассматриваться как самостоятельное литературное художественное произведение.

«Инсценировка» – жанр, представляющий интерес не только для искусствоведов и литературоведов, но и для режиссеров, которые вносят свои коррективы в претекст и, адаптируя его для сценического пространства, стараются сохранить основные составляющие первоисточника.

Можно наблюдать эволюцию содержания понятия, сопоставив формулировки, предложенные в словарях литературоведческих терминов разных лет. Если в изданиях второй половины XX столетия (в «Большой советской энциклопедии», «Словаре литературоведческих терминов» под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева, «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под ред. А. Н. Николюкина) термин получил свое определение, то в аналогичных справочниках начала XXI века (в «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий под редакцией Н.Д. Тамарченко, «Словаре литературоведческих терминов» С. П. Белокуровой) понятие «инсценировка» отсутствует.

В определении, данном «Большой советской энциклопедией», предлагается два значения термина, в первом из которых подчеркивается вторичность жанра и обращается внимание на то, что ее цель «...не столько создание нового самостоятельного произведения, сколько театральная адаптация прозы» [12, с. 886].

Во втором значении, как «одна из форм массового агитационного театра в годы революции» [12, с. 887], инсценировка не является объектом изучения в данной статье.

Уже в «Словаре литературоведческих терминов» (1974) под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева подчеркивается, что, если «частичная переделка сюжета <...> заходит слишком далеко, правильнее говорить о пьесе, написанной «по мотивам» произведения» [15, с. 509]. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) под ред. А.Н. Николюкина эти виды вторичных драматических текстов разграничиваются: «В отличие от создания пьесы по мотивам повествовательного произведения (обработка У. Шекспиром средневековых новелл и повестей), инсценировки обладают лишь относительной художественной самостоятельностью, ориентируясь на воспроизведение идейного смысла, сюжета и стиля первоисточника, что не исключает его творческого достраивания» [13, с. 304].

В современной иллюстрированной энциклопедии «Литература и язык» (2006) под редакцией проф. А.П. Горкина, и «Новой литературной энциклопедии» – зарегистрированном в 2010 г. и постоянно обновляемом онлайн-ресурсе – уже сформулированы основные жанровые признаки инсценировки, которая «...отличается от постановки по мотивам произведения тем, что не вносит в текст дополнительного смысла и не изменяет его содержания. Задача инсценировки – как можно точнее следовать за авторским замыслом, сохраняя идейный смысл, сюжет, по возможности, стиль произведения. При этом в инсценировке неизбежны изменения, связанные с иной формой материала» [14, с. 111].

Таким образом, налицо расхождение в определениях вторичных драматических жанров. Кроме того, ни в одном литературоведческом справочном издании нет понятия пьесы «по мотивам», да и сам термин «мотив» трактуется по-разному.

Н. С. Скороход в книге «Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика» считает «болезненной» проблему определения границ между «инсценировкой» и «использованием мотивов», подчеркивает, что инсценирование – явление сравнительно новое, т.к. «на наших отечественных подмостках, например, первая инсценировка появилась в 1803 году» [27] и разграничивает понятия в зависимости от принадлежности к разным видам искусства: «инсценировка» – «означающее записи окончательной литературной переработки недраматического первоисточника для сцены» [там же], «инсценирование» – процесс создания и сценического воплощения подобной записи-инсценировки.

Таким образом, «инсценировка» – это оформленный текст для сценического воплощения драматического рода литературы, один из самых популярных жанров XX-XXI вв., который имеет свои отличительные признаки.

Выделяя жанровые разновидности пьес вторичной природы, можно исходить из того, что с литературоведческой точки зрения, как литературное художественное произведение, инсценировка – это произведение, максимально приближенное к тексту оригинала: в ней сохраняется в полной мере система персонажей, событийный ряд, важные детали, влияющие на восприятие произведения как целого. Это практически полная адаптация, в которой задействованы все главные и второстепенные персонажи, сюжет и его детали сохранены без существенных изменений, концепция претекста и его переделки совпадает.

В качестве образцовой можно привести инсценировку 1972 г. Олега Герасимова, созданную по мотивам сказки Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес» (1865) в переводе Нины Демуровой. В этом варианте максимально сохранён текст первоисточника, система персонажей и событийный ряд. Свобода автора-инсценировщика проявляется во включении в текст пьесы-сказки песен В. Высоцкого.

Инсценировки, созданные на основе литературных сказок, обладают общими характеристиками и мало отличаются друг от друга. Драматизация происходит за счет преимущественного сохранения текста литературной сказки в диалогах персонажей и отчасти в ремарках. Сравнение двух инсценировок «Золотого ключика, или Приключений Буратино» А. Н. Толстого авторства Н. Коляды и И. Снеговой, позволяет сделать следующие выводы. Оба варианта в точности соответствуют первоисточнику, т. е. инсценировки полностью состоят из прямых цитат, представляющих речь персонажей, сохранены фабула, система образов и идейно-тематическое содержание. Оригинальность инсценировки Н. Коляды заключается во включении в текст драматической сказки оригинальных текстов песен.

Несмотря на то, что большинство драматических пьес-сказок рубежа XX – XXI вв. самими авторами определяются как «инсценировки» («Аленький цветочек» (1992) Г. Беспальцевой, «Аленький цветочек» (2010) О. Череповой, «Аленький цветочек» (2012) А. Решетниковой, «Аленький цветочек» (2023) А. Богачёвой), на самом деле представляют собой пьесы, созданные «по мотивам».

Содержание понятия мотив (от нем. *motive*, франц. *motif*, от лат. *moveo* – двигаю, от франц. *motif* – мелодия, напев) подчеркивает его общий характер. Различные подходы к его

определению только усложняют проблему. Исследованием мотивов занимались многие ученые, среди которых: А. Веселовский, Б. Томашевский, В. Шкловский, В. Пропп, О. Фрейденберг, К. Леви-Стросс, А. Скафтымов, Б. Путилов, Г. Краснов, В. Тюпа и др. Так, А. Н. Веселовский под мотивом понимал простейшую повествовательную единицу, далее не разлагаемую, исстари завещанные поэтические образы. Для Б. Томашевского и В. Шкловского мотив – это отдельные темы произведения, сущностный смысловой (содержательный) элемент текста, необходимый для понимания авторской концепции. Н. Тмарченко считает, что это любой повторяющийся элемент сюжета или фабулы (ситуация, коллизия, событие), т.е. единица, «имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из жанровой традиции), либо характерное именно для творчества данного писателя и даже отдельного произведения» [32, с. 193-194].

Если согласиться с точкой зрения В. Е. Хализева, что «исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом» [33, с. 301], то содержание жанра пьесы, созданной «по мотивам», еще более размывается. Мотив может быть представлен в тексте на разных уровнях: идейно-тематическом, сюжетном, повествовательном, композиционном, пространственно-временном, персонажном и др. Таким образом, произведение, созданное «по мотивам», может только на отдельных уровнях ассоциироваться с претекстом.

В русских драматических пьесах-сказках, созданных «по мотивам», по мнению Е. Ф. Гилёвой, драматург применяет принцип монтажа – «стыковку внутренних замкнутых частей сюжета, эпизодов, между собой» [7, с. 9]. Исследователь признает, что «Как правило, оригинальные сказки небольшого объема при трансформации в драматический род литературы претерпевают незначительные изменения» [7, с. 11].

Произведения, созданные по мотивам, допускают включение дополнительных действующих лиц, перестановку или минимальное включение дополнительных событий в композицию сюжета, свободное обращение с речью персонажей, но при этом полное соответствие концепции претекста. Все проанализированные драматические сказки-переделки («Аленький цветочек» (1992) Г. Беспальцевой, «Аленький цветочек» (2010) О. Череповой, «Аленький цветочек» (2012) А. Решетниковой, «Аленький цветочек» (2012) Н. Коляды, «Аленький цветочек» (2023) А. Богачёвой) с жанровой точки зрения являются пьесами «по мотивам».

Литературная сказка – произведение, предназначенное для определенной возрастной категории, – преимущественно детской. Драматические сказки, созданные «по мотивам», разрешают использование знакомых читателю / зрителю персонажей фольклорных сказок, как национальных, русских, так и зарубежных: в «Аленьком цветочке» Н. Коляды это Баба Яга и Кикимора; в сказке-переделке Г. Беспальцевой – Ведьма, Кикимора, Леший; в пьесе О. Череповой – Баба Яга, Кикимора, Леший; в варианте А. Решетниковой – волшебница. «Ведьма является одним из главных персонажей в мифопоэтической традиции не только восточных славян, но и всех индоевропейских народов. При этом, в отличие от персонажей, выдуманных народным воображением, таких как Леший, Кикимора и др., которые хоть и имеют языческие корни, людьми никогда не являлись, ведьмы существовали и жили рядом с обычными людьми» [25, с. 123–124], т.е. для детского восприятия русскоязычного ребенка привычной будет образ Бабы Яги. Фольклорные сказочные герои в анализируемых пьесах выполняют традиционную для них сторожевую функцию отрицательных персонажей, которые стремятся не допустить купца в волшебный сад, где растет аленький цветочек. Однако подобного рода контаминация сказочных событий способствует изменению сюжета претекста и усиливает присутствие нового автора в произведении.

В сказке С. Т. Аксакова главные герои анонимны, тогда как в пьесах «по мотивам» они получают имена, во многих случаях традиционные для фольклорной сказки: у Н. Коляды, Г. Беспальцевой и А. Богачёвой младшую дочь зовут Алёнушка, у О. Череповой – Настенька; сестер у А. Богачёвой – Лариса и Анфиса, у Н. Коляды – Капитолина и Марфа, у Г. Беспальцевой – Матрена и Дуня, у О. Череповой – Гордея и Анфиса. В драматической сказке А. Решетниковой герои по-прежнему безымянны.

Анализируемые пьесы «по мотивам» дополнены рядом ключевых событий, которые отсутствуют в сказках-претекстах. К примеру, в пьесе А. Богачёвой «Буратино», созданной на основе литературной сказки «Золотой ключик» А. Н. Толстого введен пролог в театре Карабаса, сцена на улице с котом Базилио и Лисой Алисой, добавлен эпизод на кухне Карабаса, но отсутствует сцена в харчевне «Три пескаря», активное участие в освобождении кукол принимает Джузеппе, Буратино добровольно отдает ключик Карабасу ради спасения друзей. В варианте сказки, предложенном Н. Колядой, отсутствует сцена погони разбойников за Буратино, но в текст включены песни, которые оживляют действие. В сказке

А. Н. Толстого широко представлена картина олицетворенной природы, наполненной животными, которые принимают активное участие в судьбе кукол. Драматизация произведения не позволяет ее передать: автор пьесы вынужден жертвовать повествованием ради динамики событий. Тем не менее, пьесы «по мотивам» сохраняют обе функции, которую выполняли оригинальные литературные сказки, – развивающую и воспитательную.

Сказка Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» обладает глубоким содержательным потенциалом, что расширяет целевую аудиторию читателей. Каламбуры, языковая игра, предвосхищение научных открытий, загадки, исследование глубинных механизмов человеческой психики делают произведение привлекательным для представителей разных областей научного знания и возрастных категорий. Увидеть философские реминисценции произведений Л. Кэрролла способен только взрослый читатель / зритель: «Образ главной героини представлен как утверждение здравого смысла и гуманизма – удачное сочетание общечеловеческих установок с интеллектуальными установками Дж. Локка. Этим и уверенная в себе разумная девочка стала хорошим примером для детей. Именно разум способен созидать соразмерность, гармоническую упорядоченность, строгость и ясность. Мораль сказки созвучна убеждению просветителей, что счастье человека достижимо только через совершенствование самого человека и социума, в котором он живёт» [26, с. 122]. Ребенку будет понятен авантюрно-приключенческий характер событий сказок, а взрослому – отражение в тексте философских идей и реминисценции известных текстов.

Ряд пьес, отнесенных авторами-драматургами к кинсценировкам или пьесам «по мотивам», представляют собой по совокупности признаков ремейки.

Ремейк – один из самых популярных жанров литературы периода постмодернизма. Это текст вторичной природы, т. е. созданный на базе другого (первичного), с трансформацией концепции претекста. Создатели ремейка используют разнообразные интертекстуальные элементы, нередко обращаясь к контаминации фрагментов не только литературных произведений, но и музыкальных, а также «перемешивая» аллюзии и реминисценции из области высокого и массового искусства. Эта многослойность позволяет постоянно ему прирастать все новыми смыслами в процессе читательской рецепции.

Ремейком можно считать пьесу вторичной природы по ряду признаков. Одним из них является наличие трансдискурсивного автора или текста, которые обладают необходимым потенциалом для диалога / полемики. Подобного рода произведения признаны

классикой литературы, что предполагает сложившийся стереотип их восприятия, а также известность персонажей и сюжетных ходов среди читателей и в целом в культурной среде.

Ремейк в драматургии на сегодняшний день – сформировавшийся самостоятельный жанр драмы, имеющий свою историю развития и обладающий необходимой парадигмой содержательно-формальных признаков. К ним относятся пьесы-переделки, в основе которых лежит прецедентный текст, а в роли его создателя выступает трансдискурсивный автор. Общим жанровым признаком ремейков любой национальной литературы выступает интертекстуальность. Основными приемами выступают: ирония, деконструкция, разные виды интертекстуальности. Ремейк предполагает радикальные изменения, связанные с деконструкцией претекста, которую использует в качестве приема драматург. На первый план при создании ремейка выступает эстетическая функция.

Среди анализируемых драматических сказок ряд к числу ремейков можно отнести следующие: «Алиса в Стране Чудес» А. Якимовича, одноименные пьесы В. Глазкова и М. Рабиновича, «Алиса в стране Расчудесии» Е. Гончаровой.

В драматической сказке А. Якимовича количество персонажей сведено к минимуму (Алиса, Мышь, Попугай, Белый Кролик, Герцогиня, Лакей), а главным двигателем сюжета становится интрига, подстроенная Мышью и Попугаем, которые не хотят пускать Алису в сказочный мир.

В основе пьесы В. Глазкова «Алиса в Стране Чудес» лежит метафора, что театр – это и есть волшебная страна, куда и перенесено действие. Отец с дочерью приходят на представление, во время которого происходят абсурдные события, описанные Л. Кэрроллом в сказке. Белый кролик появляется в виде игрушки из цилиндра фокусника и оживает, а через сундук фокусника Алиса попадает в Страну Чудес. В пьесе поднимается проблема взросления, в процессе которого утрачивается способность видеть волшебство в обыденности, т.е. сказочная страна – это и есть детство в символическом понимании. В начале пьесы на сцене отец и дочь слышат разговор о котировках бумаг на Лондонской бирже. Взрослый считает, что ничего не может быть *«интереснее превращения бумаг в деньги»* [8], тогда как Алиса ждет настоящих приключений и чудес. Драматург-ремейкер допускает замену одних событий другими – вместо игры в крокет – королевский концерт, пропускает отдельные важные сцены сказки Л. Кэрролла (встречу Алисы с Грифоном и Мок-Тартлем – Фальшивой Черепахой, кадрили Омаров, суд над Валетом из-за украденных кексов). Сон Алисы, объясняющий

все странности приключений героини, заменен фокусами в театре.

В текст переделки В. Глазкова включены цитаты из стихотворения А. К. Толстого «Колокольчики мои, цветики степные...» и Карла Петерсона (1811-1890) «Сиротка», что вполне объяснимо, учитывая интертекстуальный характер сказки Л. Кэрролла: «Другим мощным пластом в сказках Кэрролла является пласт диалого-литературный, складывающийся из пародий, заимствований, обработок, аллюзий. Кэрролл словно ведет ни на минуту не прекращающийся диалог с невидимыми собеседниками, многих из которых давно уже нет в живых» [26, с. 120-121].

Чешырский кот в сцене IX «Бармаглот» предлагает по сути лингвистический анализ известного перевода стихотворения из сказки Л. Кэрролла, сделанного Д. Орловской:

*КОТ. Варкалось... Варкалось – это часа четыре по полудни.
Время, когда пора варить обед.*

«Хливкие шорьки»...

АЛИСА. Какие, кто?

КОТ. Хливкие – это хлипкие, но ловкие.

АЛИСА. А шорьки?

КОТ. Шорьки – это помесь хорька, ящерицы и штопора.

<...>

АЛИСА. Пока ничего не понятно! Пырялись!

КОТ. Прыгали, ныряли и вертелись, причем одновременно. В тени солнечных часов [8].

Автор пьесы допускает множественные расхождения с претекстом. Сцена 2 первого акта «У порога», представляющая собой спор цветов, среди которых Роза и Георгин, Куриная слепота и Нарцисс, Лилия и Гладиолус, Одуванчик и Фиалка, заканчивается игрой в догонялки и показом мод. Гусеница в Сцене V превращается в двух танцующих бабочек.

Таким образом, драматург-ремейкер в своей пьесе, с одной стороны, следует традиции автора первоисточника, с другой – демонстрирует авторскую фантазию.

В ремейке Е. Гончаровой «Алиса в стране Расчудесии» героиня с самого начала пьесы знакома с персонажами сказок Л. Кэрролла и поворотами сюжета произведений. В пьесе отсутствует эффект неожиданности, связанный с попаданием Алисы в абсурдный волшебный мир. Автор использует технологию создания сценария, подробно указывая в ремарках, какие действия выполняют персонажи. Основной целью пьесы Е. Гончаровой является развлечение, о чем свидетельствуют многочисленные описания вставных номеров.

В пьесе М. Рабиновича абсурд, являющийся главным приемом сказки «Алиса в стране Чудес» Л. Кэрролла, доведен до крайности: местом действия становится сумасшедший дом, а вместо маленькой девочки – 42-летняя женщина Селезнева Алиса Игоревна, по профессии бухгалтер, а Шляпник – мужу героини (такую фамилию дает ему драматург). Подготовленный читатель / зритель без труда угадает аллюзию на героиню фантастических произведений Кира Булычёва. Трансформации подвергается не только сюжет претекста, но и система образов, и сама концепция. Героиня приходит в клинику для получения справки о состоянии душевного здоровья для свекрови, которая может посчитать ее сумасшедшей. Абсурд в пьесе предстает вариантом эскапизма, своего рода спасением от действительности, уходом в сказочный мир, попыткой сохранить способность видеть окружающую действительность яркой и необыкновенной и веру в чудо в серой повседневности. На самом деле, сказочного в ремейке мало. Оживший Белый Кролик – персонаж Л. Кэрролла, с которым общается сначала одна героиня, а затем и весь персонал клиники, могут быть объяснены ее «большим сознанием», которое на самом деле представляет собой абсолютно нормальное восприятие мира. В финале пьесы выясняется, что такой взгляд на действительность близок и понятен всем медикам, которые пытаются обнаружить признаки душевной болезни у героини и не находят их.

Заключение

В русской драматургии XX века наметилась тенденция к созданию пьес на основе уже существующих произведений, которая только усилилась на рубеже XX – XXI столетий. С точки зрения жанра эти тексты представляют собой разные варианты переделок, среди которых самым строгим с точки зрения отношения к первоисточнику выступает инсценировка, допускающая минимум сюжетных отступлений и персонажных включений. Большой свободой обладает драматург, создающий произведение «по мотивам», т. к. он волен в соответствии с жанром сохранять только отдельные элементы претекста, позволяющие ассоциировать новое произведение с его первоисточником. Ремейк допускает любые формы трансформации сюжета претекста, интерпретацию его концепции и персонажей, включение цитат из посторонних текстов разного рода, либо их контаминацию, использование разных видов интертекстуальности. Что касается драматической сказки, то именно для ремейка целевой аудиторией выступают как дети, так и взрослые,

тогда как инсценировки и драматические сказки, созданные «по мотивам», рассчитаны исключительно на детскую аудиторию.

Появление большого корпуса драматических сказок на рубеже XX–XXI вв. оставляет перспективу дальнейшего исследования их жанровой природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова, Е. С. Инсценировка как интерпретация: «Мальчики» В. Розова и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского (постановка проблемы) / Е. С. Аверьянова // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: Молодая наука. – №5. – 2016. – С. 48–52.
2. Аксаков, С. Т. Аленький цветочек (1858). – Текст : электронный. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/alenkij-cvetocek-skazka-klyuchnicy-pelagei/> (дата обращения: 14.05.2024).
3. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – Санкт-Петербург : Паритет, 2006. – 314 с.
4. Беспальцева, Г. Аленький цветочек (1992). – Текст : электронный. – URL: theatre-library.ru/authors/b/bespaltseva/ (дата обращения: 14.05.2024).
5. Богачёва, А. Аленький цветочек (2023). – Текст : электронный. – URL: <https://annabogacheva.ru/piesy/video/76.html> (дата обращения: 14.05.2024).
6. Богачёва, А. Буратино (2019). – Текст : электронный. – URL: annabogacheva.ru/piesy/video/21.html (дата обращения: 16.08.2024).
7. Гилёва, Е. Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970–2000 гг. : 10.01.01 «Русская литература» : дис. ... канд. филол. наук / Гилёва Елена Феликсовна. – Москва, 2011. – 279 с.
8. Глазков, В. Алиса в Стране Чудес (2018). – Текст : электронный. – URL: <https://glazkow-vladimir.narod.ru/index/0-26> (дата обращения: 20.10.2024).
9. Гончарова, Е. Алиса в стране Расчудесии (2022). – Текст : электронный. – URL: <https://dramateshka.ru/index.php/g/6740-goncharova-elena-alisa-v-strane-raschudesii> (дата обращения: 20.10.2024).
10. Демурова, Н. М. Льюис Кэрролл: Очерк жизни и творчества / Отв. ред. Б. И. Пуришев. – М.: Наука, 1979. – 200 с.
11. Екимова, Т. А. Специфика жанровой природы драматической сказки // Вестник Челябинского государственного университета. – Т. 2. – №2. – 1997. – С. 64–70.

12. Инсценировка // Большая советская энциклопедия. Гл. ред. А.М. Прохоров, 3-е изд. – Т. 1-30. – М., «Сов. энциклопедия», 1969-78. – Т. 11. – С. 886–887.
13. Инсценировка // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
14. Инсценировка // Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. Горкина А. П. – М.: Росмэн, 2006. – С. 111.
15. Инсценировка // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М., «Просвещение», 1974. – 509 с.
16. Инсценировка // Новая литературная энциклопедия. – Текст : электронный. – URL: <https://nlit.ru/i/inscenirovka.htm> (дата обращения: 04.05.2024).
17. Коляда, Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино (2021). – Текст : электронный. – URL: <https://uralplays.ru/works/1/> (дата обращения: 16.08.2024).
18. Кэрролл, Л. Алиса в Стране Чудес (перевод А. П. Оленич-Гнененко). – Текст : электронный. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/alisa-v-strane-chudes-ljuis-kjeroll/> (дата обращения: 20.10.2024).
19. Кэрролл, Л. Алиса в Зазеркалье. Перевод с англ. В. Азова (В. Ашкинази). – Текст : электронный. – URL: <http://www.raruss.ru/childrens-books/page-child4/3101-carroll-alice.html> (дата обращения: 20.10.2024).
20. Пономарева, Е. В. Современная драматическая сказка: опыт жанрового синтеза // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – №1. – 2016. – С. 121–126. – Текст : электронный. – URL: <https://elibrary.ru/vrwpqv> (дата обращения: 15.05.2024 г.).
21. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
22. Пропп, В. Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. – Москва : Лабиринт, 1998. – 511 с.
23. Рабинович, М. Алиса в Стране Чудес (2018). – Текст : электронный. – URL: krispen.ru/rabinovich_m_01.docx (дата обращения: 20.10.2024).
24. Решетникова, А. Аленький цветочек» (2012). – Текст : электронный. – URL: theatre-library.ru/files/r/reshetnikova_alla/... (дата обращения: 14.05.2024).

25. Рязанова, Е. В. Образы ведьмы и Бабы Яги в английской и русской сказочной традиции // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации : материалы докладов XIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Саратов : Изд-во «Саратовский источник», 2021. – С. 121–128.
26. Скрыбина, А. М. Идеи английского просвещения в сказке Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» / А. М. Скрыбина // Вестник СВФУ. – №6 (68). – 2018. – С. 118–123. <https://doi.org/10.25587/svfu.2018.68.21808>
27. Скороход, Н. С. Как инсценировать прозу : проза на русской сцене: история, теория, практика / Н. С. Скороход. – Санкт-Петербург : Петербургский театральный журнал, 2010. – 342 с. – Текст : электронный. – URL: krispen.ru/knigi/skorohod_01.docx (дата обращения: 16.08.2024).
28. Снегова, И. Золотой ключик, или Приключения Буратино (2006). – Текст : электронный. – URL: theatre-library.ru/files/s/snegova_irina/snegova_... (дата обращения: 16.08.2024).
29. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М., «Просвещение», 1974. – 509 с.
30. Титова Л., Староторжский А. Алиса в Стране Чудес (2013). – Текст : электронный. – URL: <https://starot-titova.ru/%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%B0-%D0%B2-%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B5-%D1%87%D1%83%D0%B4%D0%B5%D1%81/> (дата обращения: 20.10.2024).
31. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
32. Толстой, А. Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино. – Текст : электронный. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/zolotoj-kljuchik-ili-prikljucheniya-buratino-tolstoj/> (дата обращения: 16.08.2024).
33. Хализев, В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.
34. Черепова, О. Аленький цветочек (2010). – Текст : электронный. – URL: http://lit.lib.ru/c/cherepowa_o_p/text_0030.shtml (дата обращения: 14.05.2024).
35. Шевченко, Е. Н. Инсценировка как жанр драматургического текста (на примере зарубежной литературы) // Казанский лингвистический журнал. Литературоведение. Литература стран народов зарубежья. – Том 5. – № 1 (2022). – С. 15–24. <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2022.5.1.15-24>

36. Якимович, А. Алиса в Стране Чудес. Первый вариант пьесы-сказки в 2 действиях (2017). – Текст : электронный. – URL: https://krispen.ru/yakimovich_44.docx(дата обращения: 20.10.2024).

REFERENCES

1. Averyanova E. S. (2016). Dramatization as interpretation: “The Boys” by V. Rozov and “The Brothers Karamazov” by F. Dostoyevsky (problem statement)” [Staging as interpretation: “Boys” by V. Rozov and “The Brothers Karamazov” by F. Dostoevsky (problem statement)] in Ural'skii filologicheskii vestnik. Seriya: Draft: Molodaia nauka [Ural Philological Bulletin. Series: Draft: Young Science] vol. 5. Pp. 48–52 (In Russian).
2. Aksakov S. T. (1858). Alen'kii tsvetochek [The Scarlet Flower]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/alenkij-cvetochek-skazka-klyuchnicy-pelagei/> (In Russian).
3. Belokurova S. P. (2006). Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms]. Sankt-Peterburg: Paritet. 314 p. (In Russian).
4. Bespal'tseva G. (1992). Alen'kii tsvetochek [The Scarlet Flower]. URL: theatre-library.ru/authors/b/bespaltseva (In Russian).
5. Bogacheva A. (2023). Alen'kii tsvetochek [The Scarlet Flower]. URL: <https://annabogacheva.ru/piesy/video/76.html> (In Russian).
6. Bogacheva A. (2019). Buratino [Buratino]. URL: annabogacheva.ru/piesy/video/21.html (In Russian).
7. Gileva E. F. (2011). Puti razvitiia russkoi dramaticheskoi skazki kontsa XX veka: 1970-2000 gg. [The development paths of Russian dramatic fairy tales at the end of the 20th century: 1970-2000] : avtoref. dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Moscow. 279 p. URL: <https://elibrary.ru/qfivop> <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=19254208> (In Russian).
8. Glazkov V. (2018). Alisa v Strane Chudes [Alice in Wonderland]. URL: <https://glazkov-vladimir.narod.ru/index/0-26> (In Russian).
9. Goncharova E. (2022). Alisa v strane Raschudesii [Alice in Wonderland]. URL: <https://dramateshka.ru/index.php/g/6740-goncharova-elena-alisa-v-strane-raschudesii> (In Russian).
10. Demurova N. M. (1979). L'uis Kerroll: Ocherk zhizni i tvorchestva / Otv. red. B. I. Purishev [Lewis Carroll: An Essay on His Life and Works / Ed. B. I. Purishev]. Moscow: Nauka. 200. (In Russian).
11. Ekimova T. A. (1997). Spetsifika zhanrovoi prirody dramaticheskoi skazki [The specificity of the genre nature of a dramatic fairy tale] in Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University.]. vol. 2. Pp. 64–70. URL: <https://elibrary.ru/whpqsl> (In Russian).

12. Instsenirovka (1969-78). [Staging] in Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia. Gl. red. A.M. Prokhorov, 3-e izd. T. 1-30. [Great Soviet Encyclopedia. Ch. ed. A.M. Prokhorov]. Moscow: «Soviet Encyclopedia». vol. 11. Pp. 886–887. (In Russian).
13. Instsenirovka (2001). [Staging] in Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii / Pod red. A. N. Nikoliukina. Institut nauchn. informatsii po obshchestvennym naukam RAN [Literary encyclopedia of terms and concepts / Edited by A.N. Nikolyukin.]. Moscow: NPK «Intelvac». Pp. 1600. (In Russian).
14. Instsenirovka (2006). [Staging] in Literatura i iazyk. Sovremennaia illiustrirovannaia entsiklopediia [Literature and language. Modern illustrated encyclopedia / edited by prof. Gorkin A. P.]. Moscow: Rosman. Pp. 111. (In Russian).
15. Instsenirovka (1974). [Staging] in Slovar' literaturovedcheskikh terminov. Red.-sost.: L. I. Timofeev i S. V. Turaev [Dictionary of literary terms / Ed. and compiled by: L. I. Timofeev and S. V. Turaev]. Moscow: «Enlightenment». 509 p. (In Russian).
16. Instsenirovka (2010). [Staging] in Novaia literaturnaia entsiklopediia [New Literary Encyclopedia]. URL: <https://nlit.ru/i/inscenirovka.htm> (In Russian).
17. Koliada N. (2021). Zolotoi kliuchik, ili Priklucheniiia Buratino [The Golden Key, or the Adventures of Buratino]. URL: <https://uralplays.ru/works/1/> (In Russian).
18. Kerroll L. (1865). Alisa v Strane Chudes (perevod A. P. Olenich-Gnenenko) [Alice in Wonderland (translated by A. P. Olenich-Gnenenko)]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/alisa-v-strane-chudes-ljuis-kjeroll/> (In Russian).
19. Kerroll L. (1871). Alisa v Zazerkal'e. Perevod s angl. V. Azova (V. Ashkinazi) [Alice Through the Looking Glass. Translated from English by V. Azov (V. Ashkenazi)]. URL: <http://www.raruss.ru/childrens-books/page-child4/3101-carroll-alice.html> (In Russian).
20. Ponomareva E. V. (2016). Modern drama fairy tale: experience of genre synthesis [Modern dramatic fairy tale: an experiment in genre synthesis] in Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. [Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University]. vol.1. Pp. 121–126. (In Russian).
21. Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatii (2008) / [gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko] [Poetics: a dictionary of current terms and concepts / chief scientific editor N. D. Tamarchenko]. Moscow: Kulagina Publishing House; Intrada, 2008. 358 p. (In Russian).
22. Propp V. Ia. (1998). Morfologiia (volshebnoi) skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki / V. Ia. Propp; komment.

- E. M. Meletinskogo, A. V. Rafaevoi; sost., nauch. red., tekstol. komment. I. V. Peshkova. [Morphology of the (magic) fairy tale. Historical roots of the fairy tale / V. Ya. Propp; comment. by E. M. Meletinsky, A. V. Rafaeva; compiled, scientific editor, textual comment. by I. V. Peshkova.]. Moskow: Labirint. 511 p. (In Russian).
23. Rabinovich M. (2018). Alisa v Strane Chudes [Alice in Wonderland]. URL: krispen.ru/rabinovich_m_01.docx (In Russian).
 24. Reshetnikova A. (2012). Alen'kii tsvetochek [The Scarlet Flower]. URL: theatre-library.ru/files/r/reshetnikova_alla/... (In Russian).
 25. Riazanova E. V. (2021). Images of a witch and Baba Yaga in traditional english and russian folktales [Images of the Witch and Baba Yaga in English and Russian Fairy Tale Traditions] in *Inostrannye iazyki v kontekste mezhkul'turnoi kommunikatsii : materialy dokladov XIII Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem* [Foreign languages in the context of intercultural communication: materials of the reports of the XIII All-Russian scientific and practical conference with international participation]. Saratov: Publishing house «Saratovskiy Istochnik». Pp. 121–128. <https://elibrary.ru/euhotl> (In Russian).
 26. Skryabina A.M. (2018). Ideas of the english enlightenment in the Lewis Carroll's fairy tale “Alice in Wonderland” [Ideas of the English Enlightenment in L. Carroll's Fairy Tale “Alice in Wonderland”] in *Vestnik SVFU [NEFU Bulletin]*. vol.6(68). Pp. 118–123. doi: 10.25587/svf.2018.68.21808 (In Russian).
 27. Skorohod N. S. (2010). Kak instsenirovat' prozu : proza na russkoi stsene: istoriia, teoriia, praktika [How to stage prose: prose on the Russian stage: history, theory, practice]. Sankt-Peterburg: Petersburg Theatre Magazine. 342 p. URL: krispen.ru/knigi/skorohod_01.docx (In Russian).
 28. Snegova I. (2006). Zolotoi kliuchik, ili Prikliucheniia Buratino [The Golden Key, or the Adventures of Buratino]. URL: theatre-library.ru/files/s/snegova_irina/snegova_... (In Russian).
 29. Slovar' literaturovedcheskikh terminov (1974). Red.-sost.: L. I. Timofeev i S. V. Turaev [Dictionary of literary terms / Ed. and compiled by: L. I. Timofeev and S. V. Turaev]. Moskow: «Enlightenment». 509 p. (In Russian).
 30. Titova L., Starotorzhskii A. (2013). Alisa v Strane Chudes [Alice in Wonderland]. URL: <https://starot-titova.ru/%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%B0-%D0%B2-%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%>

- D0%B5-%D1%87%D1%83%D0%B4%D0%B5%D1%81/ (In Russian).
31. Teoriia literatury (2004): Ucheb. posobie dlia stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedenii: v 2 t. / Pod red. N. D. Tamarchenko [Literary Theory: Textbook for students of the philological department of higher educational institutions: In 2 vol. Ed. by N. D. Tamarchenko]. Moskow: Publishing center «Academy». Vol. 1. 512 p. (In Russian).
 32. Tolstoi A. N. (1936). Zolotoi kliuchik, ili Priklucheniiia Buratino [The Golden Key, or the Adventures of Buratino]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/zolotoj-kljuchik-ili-prikljuchenija-buratino-tolstoj/> (In Russian).
 33. Halizev V. E. (2002). Teoriya literatury [Literary theory]. Moskow: Higher School. 438 p. (In Russian).
 34. Cherepova O. (2010). Alen'kii tsvetochek [The Scarlet Flower]. URL: http://lit.lib.ru/c/cherepowa_o_p/text_0030.shtml (In Russian).
 35. Shevchenko E. N. (2022). Dramatization as a genre of dramatic text (on the example of foreign literature) [Staging as a genre of dramatic text (based on the example of foreign literature)] in Kazanskii lingvisticheskii zhurnal. Literaturovedenie. Literatura stran narodov zarubezh'ia [Kazan Linguistic Journal. Literary criticism. Literature of foreign countries]. vol. 5(1). Pp. 15–24. <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2022.5.1.15-24> (In Russian).
 36. Iakimovich A. (2017). Alisa v Strane Chudes. Pervyi variant p'esyskazki v 2 deistviiakh [Alice in Wonderland. The first version of a fairy tale play in 2 acts]. URL: krispen.ru/yakimovich_44.docx (In Russian).

УДК 82:008(045)

ORCID<https://orcid.org/0009-0009-9700-7439>

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-76-89

РЕГИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ

Белоконь-Пожарицкая Наталия Анатольевна
кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой
литературы и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
e-mail: nataliya_3012@mail.ru

Аннотация. В статье «Региональная литература как средство формирования межкультурной компетенции» рассматривается проблема формирования межкультурного потенциала на примере изучения литературы Донбасса и литературы о Донбассе. Литературная география позволяет, используя межпредметные знания, формировать не только литературоведческие навыки и умения, но и позволяет комплексно изучить историю культуры региона и её литературной составляющей, в творчестве писателей, а также способствует воспитанию активного гражданина, знающего культуру своего региона.

Ключевые слова: литературная география, геопозитика, художественный текст, компетенция, автор.

REGIONAL LITERATURE AS A MEANS OF DEVELOPING INTERCULTURAL COMPETENCE

Belokon-Pozaritskaya Natalia Anatolyevna
Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of
World Literature and Comparative Literature Studies of
FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University
named after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
e-mail: nataliya_3012@mail.ru

Abstract. The article «Regional Literature as a Means of Forming Intercultural Competence» examines the problem of forming intercultural potential using the example of studying the literature

of Donbass and literature about Donbass. Literary geography allows using interdisciplinary knowledge to form not only literary skills and abilities, but also allows for a comprehensive study of the history of the region's culture and its literary component in the works of writers, and also contributes to the education of an active citizen who knows the culture of his region.

Keywords: literary geography, geopoetics, fiction, competence, author.

Для цитирования: Белоконь-Пожарицкая Н. А. Региональная литература как средство формирования межкультурной компетенции// Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 76-88. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-76-89

Художественный текст всегда был носителем целого культурного пласта. Из текста мы узнаём о культуре и традициях региона или целого народа, проживающего на определённой территории, получаем представление об экономическом, социальном развитии, о географическом пространстве, указанном в тексте. Так М. П. Жигалова отмечает, что «культурологический анализ дает возможность знакомить обучающихся с культурой того или иного народа, способствует постижению конкретного литературно-художественного произведения и приобщению их к мировой культуре» [7, с. 98].

Актуальность использования географических знаний на уроках литературы заключается в том, что тексты художественных произведений выступают носителями географической информации и способствуют формированию географических образов, развивая у обучающихся логическое мышление и аналитические навыки. Кроме межпредметных связей литературы, культуры и географии, такой подход способствует развитию познавательной деятельности, расширению кругозора, формированию межкультурной компетенции учащихся. Отметим, что использование литературной географии предполагает анализ художественного произведения в межпредметной плоскости, что оказывает влияние на развитие интеллектуальных и творческих способностей обучающихся.

Цель нашего исследования – раскрыть особенности формирования межкультурной компетенции на примере изучения региональной литературы.

В современной методической литературе достаточно внимание уделено процессу формирования географических образов. Вместе с тем, искусство географического описания используется не в полной мере, образное описание территории с использованием средств литературы представлено в некоторых методических разработках, но не вошло в повседневную практику в ходе анализа литературного текста. О важности использования литературного краеведения на уроках литературы методисты говорят достаточно давно и отмечают, что краеведение является составной частью культурологического анализа текста. Одним из первых отечественных исследователей, который стал заниматься литературными образами мест, был Н. П. Анциферов. «Литературный образ места – локус литературно-географического пространства, образ которого неразрывно связан с определенным литературным именем или географическим объектом» [1, с. 10].

В 1990-е гг. возрос интерес к перспективам изучения литературной географии. Ю. А. Веденин разработал основы географии искусства; в частности, ему принадлежит идея литературного ландшафта [5]. Появилась книга В. П. Максаковского «Литературная география», в которой предпринята попытка теоретического обоснования научного направления и подобраны фрагменты литературных произведений, посвященных различным регионам мира и России [17]. В монографии О. А. Лавреновой исследованы образы русской поэзии XVIII – начала XX вв. [16]. Среди современных российских географов наибольший вклад в продвижение и актуализацию литературной географии внес Д. Н. Замятин. Наряду с теоретическими работами, посвященными географическим образам, предметом его исследований явились конкретные литературные и живописные образы пространства, созданные русскими писателями. Платоновым и другими литераторами и художниками [9].

В последние годы появляются научные и учебно-методические работы по литературному краеведению: кандидатская диссертация Н. Г. Дрондиной [6], статья М. В. Круцких [12], учебные пособия Е. А. Иконниковой [10], В. А. Поздеева [19] и т. д.

В современном литературоведении с недавних пор появился термин, используемый литературоведами, культурологами и лингвистами, – геопоэтика. Это позволяет переосмыслить художественный текст с позиции географического пространства, образ которого использован автором для построения литературного пространства художественного произведения.

П. В. Куприяновский систематизировал изучение краеведения в рамках литературоведческого образования и выделил четыре аспекта которые отражают суть литературного краеведения:

- 1) изучение биографии и творческой составляющей писателя или поэта;
- 2) личность автора в становлении литературного краеведения;
- 3) анализ литературной жизни области;
- 4) роль региона в художественной литературе [15, с. 60].

Нужно сказать о том, что литературное краеведение позволяет обучающимся комплексно изучить историю культуры региона и её литературной составляющей, в творчестве писателей. Категория географического пространства важна для анализа художественного текста, что позволяет рассмотреть влияние пространства на образ героя, его характер, портрет и т.д. Пространство может побудить героя к неким действиям, а герой может преобразовывать окружающее пространство. Таким образом, художественное пространство определяет мировоззрение и модель поведения героя произведения. Изучение литературы о Донбассе и творчества региональных писателей способствует формированию представления об образе Донбасса в художественном тексте. Общечеловеческие проблемы всегда легче воспринимать через национальное и региональное. Через постижение малой Родины, ее истории, культуры формируется отношение к себе, к другим, к стране и миру в целом. Все это содействует воспитанию духовно развитой личности, способной к созидательной деятельности в современном мире, формированию гуманистического мировоззрения, национального самосознания, гражданской позиции, чувства патриотизма, любви и уважения к литературе и подлинным ценностям культуры. Поэтому в современном образовании одной из актуальных проблем является – введение регионального компонента в уроки литературы. Если на уроке мы используем материалы региональных текстов в качестве учебных материалов, то мы увидим особенности языка региона, быта и культуры.

Литературное краеведение как один из аспектов культурологического и метапредметного подходов в изучении литературы может способствовать введению обучающихся в мир природы и человеческих отношений, познанию этнических процессов и уяснению связи литературы с жизнью. Использование материалов региональной литературы создает благоприятные условия для изучения и усвоения обучающимися отечественной и других национальных культур.

Рассмотрим на примере литературы о Донбассе и произведений писателей Донбасса, как формируются литературные географические образы, созданные А. Чеховым, И. Куприным, В. Немировичем-Данченко, А. Серафимовичем, И. Костырей и др.

Как мы знаем, в основе рассказа А. П. Чехова «Степь» были впечатления писателя от поездки по Приазовью весной 1887 года, во время которой он побывал в Таганроге, Новочеркасске, Рагозиной балке, Луганске, Святых горах. Эта поездка напомнила писателю о детских воспоминаниях, поэтому персонаж рассказа всё время всматривается в знакомые места: *«Сначала, далеко впереди, где небо сходится с землею, около курганчиков и ветряной мельницы, которая издали похожа на маленького человечка, размахивающего руками, поползла по земле широкая ярко-желтая полоса; через минуту такая же полоса засветилась несколько ближе, поползла вправо и охватила холмы; что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравишись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой. Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля – всё, побуревшее от зноя, рыжее и полумертвое, теперь омытое росой и облаканное солнцем, оживало, чтоб вновь зацвести. Над дорогой с веселым криком носились старички, в траве перекликались суслики, где-то далеко влево плакали чибисы. Стадо куропаток, испуганное бричкой, вспорхнуло и со своим мягким «трррр» полетело к холмам. Кузнечики, сверчки, скрипачи и медведки затянули в траве свою скрипучую, монотонную музыку»* [22].

Описание донбасских степей появляется и в рассказе А. Чехова «В родном углу»: *«Степь, степь – и больше ничего; вдали старый курган или ветряк; везут на волах каменный уголь...»* [23].

Не оставило равнодушным писателей и Азовское море, о котором множество упоминаний и описаний в литературе. В. Закруткин в романе «У моря Азовского»: *«Невелико Азовское море, путешественник не увидит в его водах сказочной игры ярких тонов, не будет любоваться живописным побережьем. Мелко Азовское море, мутны его воды, ибо несут сюда множество ила Дон и Бердянка, Миус и Калмиус, Молочная и Услюка. Печальны азовские песчаные берега: на западе – мёртвая полоса жёлтой Арабатской косы, на юго-востоке – невесёлые холмы, да поросшие тальником ерики»*[8]. И, конечно же, не оставил автор без внимания азовская степь, где стоят древние каменные бабы, поросшие мхом.

Поразил писателей тяжёлый труд и быт шахтёров и металлургов Донбасса: «...сходились все в одну комнату и тут в сумерках говорили о шахтах, о кладах, зарытых когда-то в степи, о Саур-Могиле...» (А. П. Чехов «В родном углу») [23].

У И. Куприна написана целая серия очерков о тяжелой жизни рабочих – «Юзовский завод», «В главной шахте», «В огне» и повесть «Молох». В этих произведениях писатель создает образ сурового рабочего Донца староюзовских времен:

«Совершенно черные, пропитанные углем, не мытые по целым неделям лица, лохмотья всевозможных цветов и видов, опорки, лапти, сапоги, старые резиновые калоши и просто босые ноги, – все это перемешалось в пестрой, суевой, галдящей массе. В воздухе так и висит изысканно-безобразная бесцельная ругань вперемежку с хриплым смехом и удушливым, судорожным, запойным кашлем» (И. Куприн «В недрах земли»);

«Каждый раз, очутившись под землей, Вася чувствовал, как им овладевает какая-то молчаливая, гнетущая тоска. Эти длинные черные галереи казались ему бесконечными. Изредка мелькал где-то далеко жалкой бледно-красной точечкой огонек лампы и пропадал внезапно, и опять показывался. Шаги звучали глухо и странно. Воздух был неприятно сыр, душен и холоден. Иногда за боковыми стенами слышалось журчанье бегущей воды...» (И. Куприн «В недрах земли») [13];

«Железные крупные корпуса доменных печей возвышались в центре завода, как башни легендарного замка. Огни коксовых печей тянулись длинными правильными рядами, иногда один из них вдруг вспыхивал и разгорался, точно огромный красный глаз. Время от времени, когда по резкому звону сигнального молота опускался вниз колпак доменной печи, сбрасывая внутрь руду и уголь, то из устья ее, с ревом, подобным грому, вырывалась к самому небу целая буря пламени и копоти. Тогда на несколько мгновений весь завод резко и грозно выступал из мрака, со своими огромными зданиями, бесчисленными трубами, подъемными колесами, торчащими в воздухе... Электрические огни примешивали к пурпурному свету раскаленного железа свой голубоватый мягкий блеск. Несмолкаемый лязг и грохот металла вместе с удушливым запахом горячей серы несли с завода нам навстречу»;

«Да кроме того, и я и Б. совершенно ошалели от этого адского грохота, невыносимого угара и непрерывного судорожного движения. Каждую минуту мы слышали за своими спинами крик: «поберегись» и едва успевали отскакивать в сторону, как мимо нас двое рабочих бегом тащили на тележке раскаленную двадцатипудовую штуку стали, обдававшую нас угаром» (И. Куприн Юзовский завод) [14].

Среди писателей, описывающих впечатления от посещения Юзовки и А. Серафимович, который издает рассказ «На заводе», где детально и красочно описывает быт жителей города, но в то же время, писателя поразила тишина в степи, далёкая от городского шума.

Особое место в литературе Донбасса и о Донбассе занимает образ культурных и исторических достопримечательностей. О мифах и легендах, связанных с Саур-Могилой, рассказывали собиратели народного фольклора П. Шадур, И. Костыря, А. Ионов. Подробно с историей Донбасса можно познакомиться в документально-художественных произведениях И. Костыри «Думы о Донбассе», где он упоминает такие значимые исторические места как Саур-Могила, Каменные Могилы, Хомутовская степь, Святые горы, Торские озёра. Фольклорные и исторические образы Родины и окружающего мира развиваются в национальном искусстве (в частности, в литературе, живописи, кинематографе) и тем самым закрепляются в национальном сознании. Упоминания о Саур-Могиле можно найти в чумацких и казацких песнях, в произведениях А. П. Чехова и К. Г. Паустовского. Нужно отметить, что образ Саур-Могилы, в последнее время, звучал в современной литературе по-новому и является символом борьбы с фашизмом. Великая Отечественная война не оставила в стороне Донбасских летописцев. Многие писатели и поэты находились на фронтах: Ю. Черный-Диденко, Н. Рудь, П. Чебакин, В. Буряк, Кость Герасименко, Юрий Черкасский, Демьян Семенов, Борис Котов.

Образ Святых гор и Святогорской лавры появляется в очерке В. Немировича-Данченко «Путь к монастырю», в рассказе А. Чехова «Перекасти-поле», И. Бунина «Святые горы», стихотворении Ф. Тютчева «Святые горы».

В очерке В. Немирович-Данченко предлагает сначала экскурс в историю: «Имя «Святых гор» впервые официально встречается в Книге большого чертежа, в 1547 году: *« На Святые горы в то время уже выставлялась стража от городов Рыльского и Путивля, охранявшая эту окраину от крымцев. Филарет, архиепископ Харьковский, полагал, что пещеры в Донецкой скале были ископаны ближайшими последователями преподобных Антония и Феодосия Печерских, а в XIV веке здесь уже существовал монастырь. Убогий храм его, в те отдаленные времена, был сплошь охвачен кругом дубовою чащею; первым инокам приходилось бороться не только с набегами кочевников, но и с могучим лесным царством, наступавшим на обитель отовсюду бесчисленными полчищами своих вековых великанов»*[18], а затем передаёт невероятную атмосферу, царящую вокруг: *«Вон вдали*

мелькнула облитая лунным блеском церковка и снова спряталась в чащу деревьев. За нею пошли рощи, запахло дубовою порослью и послышалась соловьиная песня... Сначала редкая, отрывистая, пропадавшая в лягушечьем концерте, но чем ближе к Донцу, тем все более и более громкая. Скоро вокруг нас пели тысячи соловьев. Я не знаю, с чем сравнить эти звуки ночи. Не хотелось говорить вовсе, только слушалось... Соловьиная песня как-то странно улаживалась здесь с ораньем лягушек... И что за очаровательная дорога шла перед нами. Отсюда она уже прорыта на меловой горе. Серебром блещет под луною, голубыми сумеречными тонами уходит во тьму... Слева – стена мелового откоса, справа – обрыв в соловьиную чащу» [18].

О Святых горах пишет А. Чехов в рассказе «Перекасти-поле»: *«Большой монастырский двор, расположенный на берегу Донца у подножия Святой Горы и огороженный, как стеною, высокими гостинными корпусами...»*[24]. И, конечно же, писателя не могла не поразить красота природы: *«Сосны, которые громоздились на отвесной горе одна над другой и склонялись к крыше гостинного корпуса, глядели во двор, как в глубокую яму, и удивленно прислушивались; в их темной чаще, не умолкая, кричали кукушки и соловьи...», «Оба берега – один высокий, крутой, белый с нависшими соснами и дубами, с народом, спешившим обратно по тропинке, и другой – отлогий, с зелеными лугами и дубовой роцей, – залитые светом, имели такой счастливый и восторженный вид, как будто только им одним было обязано майское утро своею прелестью. Отражение солнца в быстро текущем Донце дрожало, расплзалось во все стороны, и его длинные лучи играли на ризах духовенства, на хоругвях, в брызгах, бросаемых веслами. Пение пасхального канона, колокольный звон, удары весел по воде, крик птиц – всё это мешалось в воздухе в нечто гармоническое и нежное. Лодка с духовенством и хоругвями плыла впереди»* [24].

Современная литература Донбасса возвращает нас к героическому прошлому края. События, происходящие на Донбассе с 2014 года, связаны с такими историческими местами как Саур-Могила и Острая Могила. Острая Могила – это мемориальный комплекс в Луганске, посвященный событиям Гражданской войны. Упоминает Острую Могилу в очерке «Счастливые дни» В. Даренский: *«...Наконец, взяли Хрещеватое – и последний рубеж обороны теперь прошёл за Острой Могилой – там же, где он был в 1918 году, когда «красный» Луганск во главе с Ворошиловым и Пархоменко оборонялся от казаков Краснова, выстоял и погнал их обратно на Дон. Но теперь, правда, мы сами – «белые», и казаки воюют на нашей стороне»* [4, с. 95].

Таким образом, изучение произведений русских классиков и творчества современных писателей даёт огромные перспективы ознакомиться не только с культурой, бытом жителей Донбасса, но и с историей и историческими памятниками, географическими особенностями края. Изучение региональной литературы, местного фольклора, нравов и обычаев населения края способствует воспитанию местной молодежи в духе высокого патриотизма и национальной гордости, а представителям других этносов помогает легче адаптироваться в новых условиях.

Приведенный выше материал художественных текстов можно использовать как на уроках литературы, так и внеурочном процессе. Для этого мы предлагаем учащимся следующие формы работы:

- подготовка докладов: «И. Куприн о Донбассе», «А. П. Чехов о пребывании на Донбассе» «Мифы и легенды Донбасса», «Образ Саур-Могилы в литературе Донбасса», «Культурные и исторические памятники Донбасса в «Думах о Донбассе»;

- классный час в рамках проекта «Разговоры о важном»: «Донбасс никто не ставил на колени/ И никому поставить не дано!»;

- урок-концерт: Поэты Донбасса – участников Великой Отечественной войны;

- конкурс на лучшего чтеца: «С Донбассом в сердце»;

- литературная заочная экскурсия: «Вспоминаем П. Беспощадного»;

- встречи с поэтами и писателями Донбасса;

- создание карты, транслирующей географические места, связанные с именами писателей или творчеством конкретного писателя («литературная карта местности» или «литературная карта писателя»;

- оформление библиотечных экспозиций, посвященных творчеству писателей о Донбассе.

Кроме этих форм работы, предлагаем учащимся работу над проектами: «Литературное объединение «Забой», «Писатели-фронтовики: Ю. Черный-Диденко, Н. Рудь, П. Чебакин, В. Буряк, Кость Герасименко, Юрий Черкасский, Демьян Семенов, Борис Котов», «Г. Успенский, А. Ионов, П. Тимофеев – собиратели донецкого фольклора», «Степь донецкая в художественном тексте» и др.

В рамках нашего исследования отмечаем, что текст художественного произведения представляет собой объект, отражающий национально-культурный компонент, позволяющий говорить о культуре и традициях региона.

Изучение текста способствует формированию представления о географическом пространстве того или иного региона, указанном в тексте, обеспечивает создание литературных географических образов. При изучении литературы с использованием материалов литературного краеведения неопределимое значение имеет использование метапредметных технологий. Основная задача метапредметного подхода в преподавании литературы заключается в постижении обучающимися новых знаний посредством осмысления новых понятий и формировании межкультурной компетенции. Использование литературно-краеведческого материала приводит к интеграции целого ряда дисциплин: литературы, истории, фольклористики, этнографии, языкознания и др., каждая из которых несет соответствующую информацию. Использование материалов литературного краеведения является одним из способов реализации метапредметного подхода в преподавании литературы, создает возможность для формирования устойчивого представления об образе родного края, национального самосознания, активной гражданской позиции, чувства патриотизма, любви и уважения к литературе и подлинным ценностям культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга / послесл. А. Марголиса. – Ленинград : Лира, 1990. – 249 с.
2. Беккер, Э. Г. Методика использования краеведческого материала в учебно-воспитательной работе учителя литературы средней школы: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Беккер Эрнес Генрихович. – Ленинград, 1962. – 21 с.
3. Беспощадный, Павел. Всегда с Донбассом. Стихотворения, поэмы / Павел Беспощадный. – Донецк, 2010. – 238с.
4. Бобров, Г. Л. Я дрался в Новороссии! / Глеб Бобров, Фёдор Березин. – Москва: Яуза-пресс, 2015. – 352 с.
5. Веденин, Ю. А. Литературные ландшафты как объекты наследия / Ю. А. Веденин // География в школе. – 2006. – № 8. – С. 15–21.
6. Дрондина, Н. Г. Литературное краеведение как культурологическая проблема: на материале Мордовского края: автореф. дис.канд. культурологи 24.00.01 / Наталья Геннадьевна Дрондина. – Саранск, 2010. – 165 с.
7. Жигалова, М. П. Интерпретация и анализ в литературе: теория и практика / М. П. Жигалова. – Брест: Брестский государственный университет им. А. С. Пушкина, 2011. – С. 98–113.

8. Закруткин, В. А. У моря Азовского : роман / В. А. Закруткин. – Ростов-на-Дону, 1963, – 264 с.
9. Замятин, Д. Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства / Д. Н. Замятин. – М.: Аграф, 2004. – 512с.
10. Иконникова, Е. А. Литературное краеведение: Сахалин и Курильские острова : учебное пособие / Е. А. Иконникова. – Южно-Сахалинск : СахГУ, 2018. – 212 с.
11. Костыря, И. С. Думы о Донбассе / И. С. Костыря. – Донецк : ЧП «ЦСО», 2007. – 480 с.
12. Круцких, М. В. Литературное краеведение как одно из направлений патриотического воспитания школьников / М. В. Круцких // Молодой учёный. – № 14 (148). – 2017. – С. 722-724.
13. Куприн, И. В недрах земли.– Текст : электронный. – URL: <https://www.litres.ru/book/aleksandr-kuprin/v-nedrah-zemli-172607/chitat-onlayn/?ysclid=m5gjbac9ye874194702> (дата обращения: 10.11.2024).
14. Куприн, И. Юзовский завод. – Текст : электронный. – URL: <https://www.litres.ru/book/aleksandr-kuprin/uzovskiy-zavod-2548215/chitat-onlayn/?ysclid=m5gjd392gv14952368> (дата обращения: 10.11.2024).
15. Куприяновский, П. В. Соприкосновение: литература краеведения, очерки и разыскания / П. В. Куприяновский. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное изд-во, 1988. – 208 с.
16. Лавренова, О. А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX в. (геокультурный аспект) / О. А. Лавренова. – М., 1998. – 95с.
17. Максаковский, В. П. Литературная география: географические образы в русской художественной литературе: Кн. для учителя / В. П. Максаковский. – М.: Просвещение, 2006. – 405 с.
18. Немирович-Данченко, В. Святые горы.– Текст : электронный. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/svyatye-gory> (дата обращения: 09.11.2024).
19. Поздеев, В. А. Литературное краеведение: учебное пособие / В. А. Поздеев. – Киров: Издательство Вятский государственный университет, 2017. – 186 с.
20. Серафимович, А. На заводе. – Текст : электронный. – URL: http://az.lib.ru/s/serafimowich_a/text_1924_na_zavode.shtml (дата обращения: 09.11.2024).
21. Храпова, В. А., Карандашов, И. В. Региональный текст в современной социокультурной динамике / В.А. Храпова, И. В. Карандашов // Logos et Praxis. – 2018. – №4. – С. 125-131.

22. Чехов, А. П. Степь. – Текст : электронный. – URL: <https://www.litres.ru/book/anton-chehov/step-172552/chitat-onlayn/?ysclid=m5gijmysza342020079>(дата обращения: 05.11.2024).
23. Чехов, А. П. В родном углу. – Текст : электронный. – URL: <https://онлайн-читать.рф/чехов-в-родном-углу/>(дата обращения: 05.11.2024).
24. Чехов, А. П. Перекати-поле. – Текст : электронный. – URL: <https://онлайн-читать.рф/чехов-перекати-поле/>(дата обращения: 05.11.2024).

REFERENCES

1. Antsiferov N. P. (1990). *Dusha Peterburga / poslesl. A. Margolisa* [The Soul of Petersburg / afterword by A. Margolis]. Leningrad. 249 p. (In Russian).
2. Becker E. G. (1962). *Metodika ispol'zovaniya kraevedcheskogo materiala v uchebno-vospitatel'noj rabote uchitelya literatury srednej shkoly* [Methods of using local history material in the educational work of a secondary school literature teacher]: author's abstract. dis. ... candidate of ped. sciences: 13.00.02. Leningrad. 21 p. (In Russian).
3. Besposhadniy P. (2010). *Vsegda s Donbassom. Stikhotvoreniya, poehmy* [Always with Donbass. Poems, poems]. Donetsk, 238 p. (In Russian).
4. Bobrov G. L. (2015). *Ya dralsya v Novorossii! [I fought in Novorossiya!]* Moscow: Yauza-press, 352 p. (In Russian).
5. Vedenin Yu. A. (2006). *Literaturnye landshafty kak ob'ekty naslediya* [Literary landscapes as heritage objects] in *Geografiya v shkole* [Geography in school]. Iss. 2006. № 8. Pp. 15–21 (In Russian).
6. Drondina N.G. (2010). *Literaturnoe kraevedenie kak kul'turologicheskaya problema: na materiale Mordovskogo kraja* [Literary regional studies as a cultural problem: on the material of the Mordovian region]: author's abstract. diss.cand. cultural studies 24.00.01. Saransk, 165 p. (In Russian).
7. Zhigalova M.P. (2011). *Interpretaciya i analiz v literature: teoriya i praktika* [Interpretation and analysis in literature: theory and practice]. Brest: Brest State University named after A.S. Pushkin, P. 98–113. (In Russian).
8. Zakrutkin V.A. (1963). *U morya Azovskogo : roman* [By the Sea of Azov: a novel]. Rostov-on-Don, 264 p. (In Russian).
9. Zamyatin D. N. (2004). *Metageografiya: Prostranstvo obrazov i obrazy prostranstva* [Metageography: Space of images and images of space]. M.: Agraf, 512 p. (In Russian).
10. Ikonnikova E. A. (2018). *Literaturnoe kraevedenie: Sakhalin i Kuril'skie ostrova : uchebnoe posobie* [Literary Regional

- Studies: Sakhalin and the Kuril Islands: A Study Guide]. Yuzhno-Sakhalinsk: SakhsU, 212 p. (In Russian).
11. Kostyrya I.S. (2007). Dumy o Donbasse [Thoughts about Donbass]. Donetsk: ChP «CSO», 480 p. (In Russian).
 12. Krutskikh M.V. (2017). Literaturnoe kraevedenie kak odno iz napravlenij patrioticheskogo vospitaniya shkol'nikov [Literary local history as one of the areas of patriotic education of schoolchildren] in Molodoj uchyonyj [Young scientist]. Iss. 2017.N. 14 (148). Pp. 722–724 (In Russian).
 13. Kuprin I. V nedrah zemli [In the Bowels of the Earth]. URL: <https://www.litres.ru/book/aleksandr-kuprin/v-nedrah-zemli-172607/chitat-onlayn/?ysclid=m5gjbac9ye874194702> (In Russian).
 14. Kuprin I. Yuzovskij zavod. [Yuzovsky Plant]. URL: <https://www.litres.ru/book/aleksandr-kuprin/uzovskiy-zavod-2548215/chitat-onlayn/?ysclid=m5gjd392gv14952368> (In Russian).
 15. Kupriyanovsky P.V. (1988). Soprikosnovenie: literatura kraevedeniya, ocherki i razyskaniya [Contact: literature on local history, essays and research]. Yaroslavl: Verkhne-Volzhscoe book publishing house, 208 p. (In Russian).
 16. Lavrenova O. A. (1998). Geograficheskoe prostranstvo v russkoj poezhii XVIII – nachala XX v. (geokul'turnyj aspekt) [Geographical space in Russian poetry of the 18th – early 20th centuries (geocultural aspect)]. Moscow, 98 p. (In Russian).
 17. Maksakovsky V.P. (2006). Literaturnaya geografiya: geograficheskie obrazy v russkoj khudozhestvennoj literature: Kn. dlya uchitelya [Literary Geography: Geographical Images in Russian Fiction: A Teacher's Book]. Moscow: Prosveshchenie, 405 p. (In Russian).
 18. Nemirovich-Danchenko V. Svyatye gory. [Holy Mountains]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/svyatye-gory> (In Russian).
 19. Pozdeev V.A. (2017). Literaturnoe kraevedenie: uchebnoe posobie [Literary local history: a teaching aid]. Kirov: Vyatka State University Publishing House, 186 p. (In Russian).
 20. Serafimovich A. Na zavode. [At the factory]. URL: http://az.lib.ru/s/serafimowich_a/text_1924_na_zavode.shtml (In Russian).
 21. Khrapova V.A. (2018). Regional'nyj tekst v sovremennoj sociokul'turnoj dinamike [Regional text in modern socio-cultural dynamics] in Logos et Praxis. Iss. 2018.N. 4. Pp. 125–131 (In Russian).
 22. Chekhov A. P. Step' [Steppe]. – URL: <https://www.litres.ru/book/anton-chehov/step-172552/chitat-onlayn/?ysclid=m5gjimysha342020079> (In Russian).
 23. Chekhov A. P. V rodnom uglu [In my Native Corner]. URL: <https://онлайн-четь.рф/чехов-в-родном-углу> (In Russian).
 24. Chekhov A. P. Perekati-pole [Tumbleweed]. URL: <https://онлайн-читать.рф/чехов-перекати-поле/> (In Russian).

УДК 821. 161. 1. 09

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-99-101

ОБРАЗ ВАСИЛИЯ ШУЙСКОГО В ОДНОИМЁННОЙ ТРАГЕДИИ Н. В. СТАНКЕВИЧА

Долгая Елена Александровна
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры русского языка и общего языкознания
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
helena.dolgaya@mail.ru

Аннотация. В статье представлен анализ образа главного героя трагедии Н. В. Станкевича «Василий Шуйский», осуществлённый с целью охарактеризовать идейно-художественное своеобразие трагедии Н. В. Станкевича, а также определить её место и значение в драматургии 30 – 40-х годов XIX века. Актуальность данного исследования определяется тем, что литературное наследие Н. В. Станкевича не было предметом целостного монографического исследования. Методы данного исследования – описание и анализ образа литературного героя. В статье делается вывод о том, что Н. В. Станкевич продолжил начатую ещё драматургами конца XVII – начала XVIII века разработку образа идеального царя с позиции просвещённого абсолютизма.

Ключевые слова: образ главного героя, трагедия, драматургия, образ идеального царя.

THE IMAGE OF VASILY SHUISKY IN THE SAME TRAGEDY OF N.V. STANKEVICH

Dolgaya Elena Aleksandrovna
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Russian Language
and General Linguistics
of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University after
V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
helena.dolgaya@mail.ru

Abstract. The article presents an analysis of the image of the main character of N. V. Stankevich's tragedy «Vasily Shuisky», carried out in order to characterize the ideological and artistic originality

of N. V. Stankevich's tragedy, as well as to determine its place and significance in the drama of the 30 – 40s of the nineteenth century. The relevance of this study is determined by the fact that the literary legacy of N. V. Stankevich was not the subject of a comprehensive monographic study. The methods of this research are the description and analysis of the image of a literary hero. The article concludes that N. V. Stankevich continued the development of the image of the ideal tsar from the standpoint of enlightened absolutism, which was begun by the playwrights of the late 17th and early 18th centuries.

Keywords: the image of the main character, tragedy, drama, the image of the ideal king.

Для цитирования: Долгая Е. А. Образ Василия Шуйского в одноимённой трагедии Н. В. Станкевича// Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 89-100. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-99-101.

Трагедия Станкевича – первое драматическое произведение, главным героем которого стал Василий Шуйский. Позже появятся драмы П. Г. Ободовского «Царь Василий Иоаннович Шуйский, или Семейная ненависть» (1842) и А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1867). К моменту написания трагедии Станкевича Василий Шуйский был изображён (в качестве второстепенного персонажа) в трагедиях А. П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец» (1771), В. Т. Нарезного «Дмитрий Самозванец (1800, опубл. в 1804) и А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1825, опубл. в 1831).

В тираноборческой трагедии А. П. Сумарокова «Дмитрий Самозванец» князь Василий Шуйский изображён как патриот, готовый ради спасения родины принести в жертву не только свою жизнь, но и жизнь горячо любимой дочери Ксении (заметим, что в действительности у Шуйского не было детей, дочь по имени Ксения была у Бориса Годунова). Любви Ксении добивается Дмитрий Самозванец, незаконно занявший российский трон в 1605 году при поддержке поляков. Дмитрий представлен в трагедии как монарх-деспот, для которого не существуют предписания закона. Самозванец разоряет Россию, презирает русский народ, пренебрежительно относится к его традициям, ссылает и казнит невиновных людей. Он не достоин быть царём не потому, что он не царского рода, а потому, что он – тиран. Монарха-деспота ожидает неминуемое наказание за все его преступления.

Князь Шуйский решает спасти родину от тирании Дмитрия, возглавляет против него заговор (по Сумарокову, «бунт») и подстрекает народ к восстанию. Вместе с тем лукавый князь уверяет Дмитрия в своей благонадёжности и утверждает, что власти царя ничто не угрожает. Он стремится усыпить бдительность Самозванца (уверяет его в том, что «не важен черни шум, то только звук пустой» [10, с. 254]) и одновременно побуждает его к действиям, способным лишь усилить недовольство народа. Князь Шуйский лицемерит, не раскрывает свои истинные мысли. Он считает, что, пока не будет свергнут тиран, истину нужно скрывать.

Изображая Василия Шуйского, А. П. Сумароков подчёркивает его лукавство и хитрость. Именно таким рисуют его источники. В трагедии лукавство и хитрость князя оправдываются его же устами ссылкой на тираническое правление Самозванца. Образ Шуйского у Сумарокова двойся: «лукавый царедворец» сосуществует с решительным и пылким гражданином, самоотверженным патриотом, не образуя с ним органического единства. Таким образом, в трагедии нет цельности образа. Более того, по словам В. А. Бочкарёва, «нет, в сущности говоря, и характера в настоящем понимании этого слова» [3, с. 122]. Однако есть «живость», идущая от исторического прототипа и основывающаяся на исторических материалах.

Соответствуя историческим данным, сумароковский Василий Шуйский не разошелся и с наиболее авторитетными позднейшими воплощениями данного исторического лица в драматических произведениях («Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского). Отметим, что Б. Н. Осеев назвал образ Василия Шуйского, созданный Сумароковым, большой удачей, предвестием образа «лукавого царедворца» в «Борисе Годунове» Пушкина.

В трагедии В. Т. Нарезного «Дмитрий Самозванец», которую О. М. Фельдман назвал усложнённой мелодрамой ужасов, Василий Шуйский похож на «ходульных мелодраматических героев» [2, с. 61]. В изображении В. Т. Нарезного князь Шуйский – прямой и открытый человек, истинный патриот. Князь Георгий Галицкий высоко превозносит его, называет великим человеком. В трагедии Шуйский молод (ему всего 35 лет), тогда как историческому Шуйскому на момент изображаемых в «Дмитрии Самозванце» событий было 53 года. Князь Василий страдает оттого, что «отечество стенает под игом бедствия» [6, с. 8], города разоряются, возводятся эшафоты и виселицы, а «россияне трупами своими устилают улицы и площади» [6, с. 8]. Для спасения родины необходимо свергнуть царя-тирана, каковым является Дмитрий Самозванец.

Князь Василий становится во главе заговора против тирана. Не боясь открыто выражать свои мысли, князь говорит Димитрию: *«Горе Государю, которого боятся, а не любят!»* [6, с. 24]. требует от него быть правосудным правителем, защитником русского народа. Однако на этом Шуйский не останавливается: он всенародно разоблачает Димитрия, называя его самозванцем, и клянется богом *«умереть за спасение России и поразить Самозванца Отрепьева»* [6, с. 32]. Князь провозглашает: *«Да будет отныне общию нашею целью Вера, согласие и любовь к отечеству!»* [6, с. 34-35]. Народ восстает против Димитрия и пленяет его. Однако свергнутого царя судить может только царь. Шуйский предлагает избрать нового царя. Народ, конечно же, избирает его, и он торжественно обещает: *«И пусть смерть постигнет меня... если хотя один из вас чрез меня прольёт невинно слезу горести»* [6, с. 207].

В трагедиях А. П. Сумарокова и В. Т. Нарезного Василий Шуйский представлен как человек, осмелившийся выступить против царя-тирана, лишённый амбиций патриот, готовый сложить голову на алтарь отечества. Отметим два существенных различия в изображении Шуйского двумя драматургами: в трагедии А. П. Сумарокова князь – лицемерный, хитрый и лукавый человек, тогда как в трагедии В.Т. Нарезного – прямой и открытый, смело выражающий свои мысли, лишённый «живости» сумароковского Шуйского, зато отличающийся цельностью характера. Оба драматурга, отступая от исторической верности, облагородили образ Василия Шуйского, наделив его одной доминантной чертой – горячей любовью к родине.

Личность Василия Шуйского, одного из персонажей «Бориса Годунова», очень интересовала Пушкина, предполагавшего ещё раз вернуться к её изображению. Пушкин намеревался сделать этого исторического персонажа главным героем драмы «Василий Шуйский». Эта драма должна была входить в состав историко-драматической хроники, в которой Пушкин хотел воссоздать события Смутного времени. Предполагалось, что «Борис Годунов» будет первой частью задуманного цикла.

Пушкин полагал, что Василий Шуйский «представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера» [8, с. 396]. Именно таков князь в «Борисе Годунове». В. К. Кюхельбекер в письме Пушкину от 20 октября 1830 года выражал своё восхищение: «Шуйского бы расцеловать. Его: «А что мне было делать?» рисует его лучше, чем весь XII том покойного и спокойного историографа! (то есть Карамзина. – Е. Д.)» [9, с. 117].

В трагедии Пушкина «Борис Годунов» хитрый, изворотливый и циничный Шуйский противопоставлен недалекому,

прямодушному и наивному Воротынскому. Шуйский в трагедии Пушкина – человек, способный трезво оценивать политическую ситуацию в стране, честолюбивый, благоразумный и осторожный, в совершенстве владеющий искусством притворства. Характер Василия Шуйского в «Борисе Годунове», по словам В. Г. Белинского, обрисован «исторически и поэтически верно» [1, с. 530]. Пушкин, подметивший в историческом Шуйском причудливую смесь разнообразных черт, создал сложный, цельный образ-характер.

Выступая в качестве второстепенного персонажа в трагедиях А. П. Сумарокова, В. Т. Нарезного и А. С. Пушкина, Василий Шуйский является главным действующим лицом в трагедии Станкевича. Кроме того, существенным является тот факт, что у вышеназванных авторов Василий Шуйский предстаёт царедворцем, служащим Борису Годунову (трагедия А. С. Пушкина) и Димитрию Самозванцу (трагедии А. П. Сумарокова и В. Т. Нарезного), в то время как в трагедии Станкевича он – царь.

В начале трагедии Станкевича Василий Шуйский со слезами на глазах – *«священной данью героям»* [7, с. 130] – встречает Михаила Скопина-Шуйского и союзного шведского полководца Иакова Делагарди (отметим, что исторический Василий Шуйский имел артистические способности и мог при желании лить слёзы в любом количестве; однако слёзы царя в трагедии Станкевича – искренни) и благодарит их за спасение отчизны. Счастливый день победы он решает ознаменовать всеобщей радостью и весельем и приказывает выставить народу «вина и брашна».

Михаил Скопин-Шуйский убеждает царя в том, что ещё рано праздновать победу, что необходимо *«довершить спасение отчизны»* [7, с. 142] и полностью изгнать врага из пределов России. Поддавшись наветам своего брата Димитрия Шуйского, стремящегося опорочить талантливого полководца в глазах царя, Василий Шуйский начинает сомневаться в преданности Михаила. Кроме того, он начинает завидовать ратным подвигам своего племянника, снискавшего себе громкую славу. Наблюдая за Василием Шуйским, Димитрий замечает: *«Я вижу, зависть изощряет жало!»* [7, с. 142] (Ср. у Н. М. Карамзина: *«Зависть... готовила жало на знаменитого подвижника России»* [5, с. 123]).

Михаилу удается убедить царственного дядю в своей искренности и верноподданнических чувствах. В качестве примиряющего жеста Василий Шуйский подаёт Михаилу руку (пожатие руки – анахронизм, допущенный Станкевичем для того, чтобы показать демократичность царя; отметим, что в трагедии В. Т. Нарезного Димитрий Самозванец пожимает руку Василию Шуйскому).

Царь упрекает своего брата в том, что он подозревает Михаила в вероломстве. Пустые подозрения, по утверждению Василия Шуйского, отравляли его жизнь с момента вступления на престол, когда он преклонил слух к речи *«обманчивых и хитрых царедворцев»* [7, с. 145]. Н. М. Кармазин отмечал: *«Престол явил для современников слабость в Шуйском: зависимость от внушений, склонность к легковерию, коего желает зломыслие, и к недоверчивости, которая охлаждает усердие»* [5, с. 3]. Таков Василий Шуйский в трагедии Станкевича.

Познав величие и заботы трона, Шуйский потерял покой и с горечью вспоминал о прошлых юных и безмятежных днях. Подобно пушкинскому Борису Годунову, он осознал тщетность и иллюзорность благих намерений (*«заботиться о царстве», «сделать счастливым свой народ»* [7, с. 145]), с которыми он взойшёл на российский трон. Его ключевой монолог (действие 2, явление 4) перекликается с монологом Годунова: *«Я принял / Правление, хотел народу блага, / Желал знать истину – не мог узнать; Хотел быть правосудным – клевета, / Ненависть, злоба вкрались неприметно / И, ползая вокруг ступеней трона, / Шипением заглушали глас закона! / Народ в неведение, и мятежи / Смушают всех и разоряют царство; / Я пасть готов всечасно»* [7, с.145]. Царь отгорожен от народа не только своим саном самодержца, но и сонмом царедворцев.

Свой прямой долг монарх видит в непрестанной заботе о своей стране. Он молит бога о том, чтобы тот «подкрепил» Россию, смирил царящий в ней мятежный дух и возвратил искони присущую народу (по его мнению) приверженность престолу. Василий Шуйский утверждает, что счастье подданных для него превыше всего, что защищать русский народ – его основная миссия. Он предвидит, что наступит время, когда в стране водворится покой и Святая Русь воспрянет из праха *«под скипетром царей своих великих»* [7, с. 145].

Димитрию Шуйскому, настаивающему на своих подозрениях, удаётся зародить в душе склонного к легковерию Василия Шуйского сомнения относительно верности Михаила: он убеждает царя в том, что Михаил может воспользоваться поддержкой преданных ему воинов и занять престол. Димитрий напоминает своему царственному брату о великодушии, которое проявил Михаил к рязанским послам, называвшим его новым царем. Михаил не наказал послов и не рассказал об этом случае Василию Шуйскому. Этим воспользовался Димитрий, чтобы очернить воеводу в глазах царя.

Поверив клевете своего брата, Василий Шуйский, не имеющий, по словам Н. М. Карамзина, *«счастия верить»*

добродетели» [5, с. 125], решает помедлить отправлять Михаила «на поле бранной чести» [7, с. 146] (отметим, что это промедление стоило жизни Михаилу), пока окончательно не убедится в его лояльности. Умный и хитрый царь говорит: «Он (Михаил. – Е. Д.) обеспечит мне моё правление... / Тогда...» [7, с. 147]. Последнее многоточие представляется нам значительным и красноречивым. Вполне вероятно, что Василий Шуйский способен избавиться от племянника, когда отпадёт нужда в помощи последнего. (Ср. у Н. М. Карамзина: «Подозрение гибельное уязвило Василиево сердце; но ещё имели нужду в Герое, и злоба таилась» [5, с. 103]).

Власть Василия Шуйского непрочна (он сам осознаёт это), смерть Михаила, всеобщего любимца, ускоряет низвержение бездеятельного и слабого царя, который не обладает ни твёрдым и решительным характером, ни сильной волей – необходимыми качествами правителя. После гибели Михаила, к которой в трагедии Станкевича Василий Шуйский непричастен, последнему удастся усмирить (одним своим появлением) восставший народ, призывая его умерить скорбь, суметь довершить спасение отчизны. Он увещевает народ: «Небесный (то есть Бог. – Е. Д.) – и земной (то есть Царь. – Е. Д.) да будут вам / Пример, надежда, утешенье!..» [7, с. 162] и увлекает его в храм помолиться об умершем герое.

После совета заговорщиков князя Ляпунов и Воротынский являются к царю, чтобы убедить его отречься от престола. Василий Шуйский, до глубины души возмущённый словами своих подданных, убеждает их, что он принял царский сан не для того, чтобы нежиться в праздности. Его священная обязанность, по его словам, заключается в том, чтобы «защитить народ, / Покоить подданных, карать злодеев / и награждать достойных награжденья!» [7, с. 173].

В опасное для России время он не может бездействовать: «Дерзну ли я на произвол судьбы / Священное отечество оставить? / От страха смерти с трона низойти, / Облекишися позором и презреньем?» [7, с. 174]. Его не страшат испытания, он боится лишь упреков подданных в бездействии и суда потомков. Царь утверждает, что, до тех пор, пока он жив, будет «подымать ещё десницу / За родину, за царство русское!..» [7, с. 174]. Всеми его поступками, по его словам, движет не злое и низкое властолюбие, а чистая, священная любовь к отечеству и подданным. Он готов отречься от престола, но не от страха смерти, а ради своего народа.

Когда заговорщики и возмущённый ими народ врываются во дворец с целью свергнуть Василия Шуйского, последний, зная о присутствии народа почтении к царю – помазаннику святых

небес – и атрибутам царской власти, встречает их в царском облачении, короне и порфире, со скипетром в руках. Однако царь слаб и одинок, он не в состоянии противостоять заговорщикам, поддержанным народом, поэтому отрывается от престола.

Развенчанный Василий Шуйский угрожает народу «святым мщением» провидения за богохульное дело – свержение царя – и выражает надежду на то, что *«луч благости над Русью воссияет»* [7, с. 177]. Он изобличает лицемерие царедворцев, ещё недавно пресмыкавшихся перед ним и льстивших ему, чтобы усыпить его бдительность. Василий Шуйский не жалеет о потере трона: *«Покойный совестью счастлив и без престола!»* [7, с. 177]. Его страшит будущее России, ибо *«без высшей власти, без закона / Она слаба»* [170, с. 178].

Свергнутый царь, не признающий своей вины в бедствиях страны, ропщет на свой несчастный жребий: *«Всё тщетно было – тёплые мольбы, / Награды, милости, благотворенья / Не умилли провиденья!»* [7, с. 179]. Василий Шуйский, подобно героям античной и классицистической трагедий, говорит о судьбе, тяготеющей над ним. Он утверждает, что разрешение трагической ситуации не зависело от его воли, что он не мог предотвратить свое низложение. Ему невыносимо сознавать, что он оставил своих подданных в трудный час, поэтому он молит Творца защитить их своей десницей и вывести на путь счастья.

Примечательно, что Василий Шуйский, лишённый престола, называет себя свободным гражданином России и дает торжественную клятву: *«Доколь во мне горит огонь земная жизни, / Клянусь заботиться о счастье отчизны!..»* [7, с. 180]. Узнав о решении заговорщиков постричь его в монахи, Василий Шуйский с негодованием восклицает: *«Кто может повелеть / Свободному России гражданину / Влачить презренные оковы рабства?»* [7, с. 182]. Однако он вынужден покориться свергнувшим его заговорщикам, сокрушаясь о своих нереализованных планах по благоустройству России, а также о том, что в его лице страна лишилась идеального царя: *«Кто мог воображать, / Что счастье Руси под власяницей?»* [7, с. 185]. В конце трагедии Василий Шуйский предстает страдальцем, выражающим готовность стойко перенести ниспосланные ему несчастья.

Василий Шуйский был, по сути, царем боярским, ставленником рода Шуйских. Однако представители не менее знатных родов претендовали на российский трон: после пресечения старой династии больше не было ничего настоящего, установленного, освященного, поэтому всякая перемена могла показаться теперь законной. Одним из инициаторов свержения Василия Шуйского

был Захарий Ляпунов, обвинявший братьев Шуйских в смерти их племянника. К нему присоединились князья Воротынский и Засекин, а также недовольные царем бояре.

Захарий Ляпунов не может смириться с мыслью о том, что Василий Шуйский, некогда равный ему, взлетел так высоко: *«Как для меня / Воображать, что он мой царь, а я / Его лишь воли рабский исполнитель!»* [7, с. 157]. Поэтому он становится во главе заговора против «избранного» царя, отдавая себе отчёт в том, что «наследием» свергнутого монарха могут быть или монастырь, или плаха. Захарий Ляпунов обвиняет Василия Шуйского – «кичливого» царя – в бедствиях, постигших Россию, и называет его «власть» (то есть правление) зловредной и богопротивной. Отметим, что другой заговорщик, князь Засекин, в момент низложения царя прямо в лицо последнему бросает обвинение в том, что он – источник бед Руси: *«С тех пор, / Как ты принял священное кормило / Правления, отяготилась Русь / Злосчастная ужасными бедами, / Как бы забытая навеки небесами»* [7, с. 176].

Ляпунов обвиняет Шуйского (без всяких на то оснований) в вероломном намерении *«всех подданных предать / Иноплеменникам и злому Самозванцу!»* [7, с. 177]. Движущими мотивами поступков Захария Ляпунова являются зависть и доходящая до крайних пределов ненависть. В силу этого его обвинения в адрес Василия Шуйского (имеющие, как известно из истории, реальную подоплеку) являются в трагедии Станкевича несправедливыми.

Третий участник свержения Василия Шуйского – князь Воротынский. Из истории известно, что князья Воротынские считали Шуйского своим ставленником, поэтому держали себя с ним независимо, почти вызывающе. Таков Иван Воротынский в трагедии Станкевича. Он возмущен тем, что Ляпунов равняет свой род с родом Шуйского: по его мнению, равнять себя с Шуйским, ожидавшим некогда *«в смертном страхе»* [7, с. 158] позорной казни – значит унижать свой род. Князь Воротынский называет царя гордым властителем и вслед за Ляпуновым обвиняет его (несправедливо, по Станкевичу) в пролитии родной крови (убийстве племянника) *«из низкого и злого властолюбья»* [7, с. 169].

Он считает, что «рука» (то есть власть) Шуйского слаба, а «скипетр» (то есть правление) – несчастлив: *«России бедствия, смерть Михаила – / Все убивает доблий наш народ / И против Шуйского предубеждает»* [7, с. 171]. По мнению князя, свержение Василия Шуйского, забывшего бога, освободит страну от многочисленных бед. Вместе с тем перед советом заговорщиков он признаётся: *«Русское меня тревожит что-то!»* [7, с. 158].

Для него царская власть – священна, поэтому его ужасает сама мысль о низвержении царя.

Священной является царская власть и для народа: одним своим появлением царь умиротворяет взволнованную толпу народа. Захарий Ляпунов, обвиняющий царя в смерти Михаила Скопина-Шуйского, подстрекает народ к восстанию. В итоге народ решает: *«Василия с престола, / Как хищника, должны низвергнуть мы»* [7, с. 170].

Отметим, что не все присутствующие на совете заговорщиков бояре выступают за свержение царя. Некоторые из них остаются верны Василию Шуйскому, которому они клялись в верности: *«Долг наш – царя России защитить / И за него сражаться с целым светом»* [7, с. 169].

О характере исторического Василия Шуйского А. А. Дельвиг в рецензии на трагедию Станкевича отзывался следующим образом: «Он, как Протей, поминутно изменяется на политическом своём поприще. То видишь его льстецом и участником в злодеянии страшном, то тайным заговорщиком, то раскаявшимся преступником, то явным врагом Самозванца, то царём слабым, то великим и, наконец, сверженный с престола и пленный, является он трогательным образцом страдальца невинного и благородного. Как связать все эти противоположности? Кто поймет эту душу многочувствовавшую, этот разум многообразный? – Трагик, но в пору зрелости своего таланта, изучивший и обдумавший дела людей давно прошедших и жизнь настоящую и испытывший все пружины сердца, дарованного человеку мудрым провидением» [4, с. 16]. Станкевичу, не достигшему поры зрелости своего таланта, не удалось, в отличие от Пушкина, создать сложный, цельный образ-характер.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать следующий вывод: монологи Василия Шуйского, изображающие его как идеального царя, носителя гражданских и семейных добродетелей, выступают доминирующими в его характеристике. В словах Василия Шуйского заключена определённая политическая программа, в которой представлен идеал мудрого, добродетельного и справедливого монарха. Подобно самодержцам в трагедии А. П. Сумарокова, он заявляет о необходимости для царя быть отцом для своих подданных, заботиться об их благе.

Станкевич продолжил начатую еще драматургами конца XVII – начала XVIII века (в частности А. П. Сумароковым) разработку образа идеального царя с позиции просвещённого абсолютизма. Вместе с тем образ Василия Шуйского явился риторическим воплощением авторской идеи. Наделив

главного героя своей трагедии чертами просвещённого монарха, заботящегося о благополучии русского народа и процветании России, Станкевич был далёк от исторической достоверности.

Изображая Василия Шуйского добродетельным монархом, кротким миротворцем и мужественным страдальцем, Станкевич был близок к литературным памятникам, созданным в 10 – 30-е годы XVII века. Несмотря на то, что Василию Шуйскому в трагедии Станкевича свойственны зависть, легковерие, хитрость, безволие, доминантной чертой его характера выступает патриотизм, не согласующийся с вышеуказанными свойствами характера. Образ Василия Шуйского в трагедии Станкевича (как и в трагедии А. П. Сумарокова) лишён цельности. Отметим, что, в отличие от сумароковского Василия Шуйского, Василий Шуйский Станкевича не обладает «живостью», свойственной историческому прототипу. Вместе с тем Василий Шуйский в трагедии Станкевича (как и в трагедии В.Т. Нарезного) искренен в своём стремлении принести пользу России, хотя и наделен чертами мелодраматического героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский, В. Г. (1955) Полное собрание сочинений: В 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 7: Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине 1843–1846. – 739 с.
2. Белозерская, Н. (1896) Василий Трофимович Нарезный. Историко-литературный очерк / Н. Белозерская. – СПб. : Изд-ие Л.Ф. Пантелеева, 1896. – 173 с.
3. Бочкарёв, В. А. (1988) Русская историческая драматургия XVII – XVIII веков/ В. А. Бочкарёв. – М. : Просвещение, 1988. – 224 с.
4. Дельвиг, А. А. (1830) «Василий Шуйский». Трагедия в пяти действиях, соч. Николая Станкевича / А. А. Дельвиг // Литературная газета. – 1830. – №38. – С. 16.
5. Карамзин, Н. М. (1989) История государства Российского. Репринтное воспроизведение издания 1842 – 1844 годов: В 3 кн. / Н. М. Карамзин. – М. : Книга, 1989. – Кн. 3. – Т. XII. – 200 с.
6. Нарезный, В. [Т.] (1830) Димитрий Самозванец. Трагедия в пяти действиях / В. Нарезный. – М. : Типогр. Н. Степанова, 1830. – 207 с.
7. Поэты кружка Н. В. Станкевича (1964). – М.–Л. : Сов. писатель, 1964. – 617 с.
8. Пушкин, А. С. (1949) Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 11: Критика и публицистика 1819–1834. – 588 с.

9. Пушкин, А. С. (1949) Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 14: Переписка 1828–1831. – 547 с.
10. Сумароков, А. П. (1990) Драматические сочинения / А. П. Сумароков. – Л. : Искусство, 1990. – 477 с.

REFERENCES

1. Belinskij V. G. (1955) Polnoe sobranie sochinenij: V 13 t. [Complete works: in 13 vol.]. M. : Izd-vo AN SSSR, 1955. T. 7: Stat'i i recenzii 1843. Stat'i o Pushkine 1843–1846. 739 p. (In Russian).
2. Belozerskaya N. (1896) Vasilij Trofimovich Narezhnij. Istoriko-literaturnyj ocherk [Vasily Trofimovich Narezhny. Historical and literary essay]. SPb. : Izd-ie L.F. Panteleeva, 1896. 173 p. (In Russian).
3. Bochkaryov V. A. (1988) Russkaya istoricheskaya dramaturgiya XVII – XVIII vekov [Russian Historical Drama of 17–18 centuries]. M. : Prosveshchenie, 1988. 224 p. (In Russian).
4. Del'vig A. A. (1830) «Vasilij Shujskij». Tragediya v pyati dejstviyah, soch. Nikolaya Stankevicha [Vasily Shuisky. “Tragedy in Five Actions, works by Nikolai Stankevich] in Literaturnaya gazeta [Literary Newspaper]. 1830. №38. Pp. 16 (In Russian).
5. Karamzin N. M. (1989) Istoriya gosudarstva Rossijskogo. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1842 – 1844 godov: V 3 kn. [The History of the Russian State. Reprint Reproduction of the Publication of 1842–1844: in 3 books]. M. : Kniga, 1989. Book 3. Vol. XII. 200 p. (In Russian).
6. Narezhnij V. [T.] (1830) Dimitrij Samozvanec. Tragediya v pyati dejstviyah [Dimitri is an Impostor. Tragedy in Five Actions]. M. : Tipogr. N. Stepanova, 1830. 207 p. (In Russian).
7. Poety kruzhka N. V. Stankevicha (1964) [Poets of the Circle of N.V. Stankevich (1964)]. M.–L. : Sov. pisatel', 1964. 617 p. (In Russian).
8. Pushkin A. S. (1949) Polnoe sobranie sochinenij: V 16 t. [Complete works: in 16 vol.]. L. : Izd-vo AN SSSR, 1949. T. 11: Kritika i publicistika 1819–1834. 588 p. (In Russian).
9. Pushkin A. S. (1949) Polnoe sobranie sochinenij: V 16 t. [Complete works: in 16 vol. Vol. 11: Criticism and Journalism 1819–1834.]. L. : P. AN SSSR, 1949. T. 14: Perepiska 1828–1831. 547 p. (In Russian).
10. Sumarokov A. P. (1990) Dramaticheskie sochineniya [Dramatic Works]. L. : Iskusstvo, 1990. 477 p. (In Russian).

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)

ORCID 0009-0000-8875-0815

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-101-110

**ОБРАЗ ПОЭТА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ
Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ
«ПУШКИН»)**

Жарикова Ольга Владимировна

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры
мировой литературы и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
институт им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
helga_zhar@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается образ поэта в литературном критическом очерке Д. С. Мережковского «Пушкин», анализируется вклад Мережковского в создание образа Пушкина и показано отношение к великому поэту критики рубежа XIX – XX веков. Автор доказывает, литературно-критическая работа является созерцанием прошлого, настоящего и будущего глазами А. С. Пушкина через осознание его мировоззрения Д. С. Мережковским.

Ключевые слова: образ, поэт, Пушкин, критика, литературная критика.

**THE IMAGE OF THE POET IN THE LITERARY
CRITICISM OF D. S. MERZHKOVSKY (ON THE
EXAMPLE OF THE ARTICLE “PUSHKIN”)**

Zharikova Olga Vladimirovna

Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor
of the Department of World Literature
and Comparative Literary Studies
of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University
named after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
helga_zhar@mail.ru

Abstract. The article considers the image of the poet in D. S. Merzhkovsky’s literary critical essay “Pushkin”, analyses Merzhkovsky’s contribution to the creation of Pushkin’s image

and shows the attitude to the great poet of the critics of the turn of the 19–20th centuries. The author proves that literary-critical work is a contemplation of the past, present and future through the eyes of A. S. Pushkin through the realisation of his worldview by D. S. Merezhkovsky.

Keywords: image, poet, Pushkin, criticism, literary criticism.

Для цитирования: Жарикова О. В. Образ поэта в литературной критике Д. С. Мережковского (на примере статьи «Пушкин») // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 101-110. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-101-110

В год 225-летия со дня рождения великого русского поэта, объявленного президентом Российской Федерации годом Пушкина, в России проводилось множество памятных мероприятий и инициатив, посвящённых юбилею поэта. Александр Пушкин родился в дворянской семье 6 июня 1799 года. Его вклад в русскую литературу бесценен. Стиль поэта, сочетающий книжные и разговорные нормы, до сих пор остается основой русского литературного языка. Произведения А. С. Пушкина постоянно переиздаются, переводятся на многие языки мира, по ним написаны оперы, балеты, хоры, они многократно экранизированы. Они объединяют людей всех возрастов, вероисповеданий и национальностей.

Отечественное литературоведение, критика и эссеистика пестрят разного рода «моими Пушкиными», противоречащими друг другу, а подчас и самому поэту, его ценностям и идеалам, накануне празднования юбилея гения стоит подчеркнуть общественный характер этой даты – праздника, который всегда народен, потому что и в наши дни каждый может гордиться «нашим Пушкиным». Остаётся только чаще вспоминать бессмертные слова, произнесённые Ф. М. Достоевским в знаменитой юбилейной «Речи о Пушкине...» 8 июля 1880 года: «Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь. Но Бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [2, с. 503].

Рассмотрим интерпретацию пушкинского наследия в литературной критике российского религиозного сообщества

конца XIX– начала XX века, на примере критической работы Д. С. Мережковского о Пушкине.

Цель нашей статьи – рассмотреть образ поэта в литературном очерке Д. С. Мережковского «Пушкин» с точки зрения своеобразия вклада Мережковского в создание образа А. С. Пушкина и отношения к великому поэту критики рубежа XIX– XX веков.

Очерк Д. С. Мережковского «Пушкин» впервые был напечатан в составленном П. Перцовым сборнике «Философские течения русской поэзии» в 1896 г., через 16 лет после Пушкинских торжеств в честь открытия памятника поэту в Москве. Затем в 1897 году вошёл в сборник Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы», который переиздавался в начале XX века несколько раз. В то время появление сборника вызвало многочисленные оценки в литературной критике (Спасович В. Д., Никольский Б.В., Скабичевский А. М. и др.). Так как сборник имел откровенно полемический характер (автор выступил против «утилитарной», «некультурной» критики, имея в виду Н. Добролюбова, Н. Чернышевского и Д. Писарева), то и отзывы о нём были разными: и доброжелательными, и скептическими. В дальнейшем книга «Вечные спутники», как и другие произведения этого крупнейшего прозаика, поэта, религиозного философа и теоретика литературы периода Серебряного века, долгое время находилась под запретом и забвением.

Работа Д. С. Мережковского стала определённой вехой в осмыслении роли и значения А. С. Пушкина, т.к. появилась накануне 60-летия со дня смерти поэта, на рубеже XIX– XX веков и, во-первых, в нём сделана попытка подвести некоторые итоги, а во-вторых, критик предвосхищает новый взгляд на А. С. Пушкина и новое отношение к нему.

Статья Д. С. Мережковского «Пушкин» имела большое влияние на последовавшую полемику об А. С. Пушкине в русской критике начала XX столетия. Огромная начитанность, знания античности, западноевропейской литературы позволили Д. С. Мережковскому впервые рассмотреть личность и творчество А. С. Пушкина в широком контексте русской и мировой литературы. Статья предвзвещает обсуждение многих актуальных проблем пушкинистики (например, размышления о Пушкине как мыслителе передают работы М. Гершензона «Мудрость Пушкина»). Это дало основание С. Франко в годовщину гибели поэта назвать работу Д. С. Мережковского «самым значительным из всего, что сказано о Пушкине» [3, с. 17].

«Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в

его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нём русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в той же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [1, с. 50], – эти, сказанные в 1832 году, слова Н. В. Гоголя повторялись не раз. С этой же фразы начал свою речь на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве Ф. М. Достоевский. А через пятнадцать лет после Ф. М. Достоевского именно этой гоголевской фразой о А. С. Пушкине как «русском человеке в его развитии» начал статью Д. С. Мережковский. Его, писателя-символиста и философа, который много способствовал религиозному возрождению российской интеллигенции, интересовала «вершинность» А. С. Пушкина в мистически-религиозном плане. «По Д. С. Мережковскому, в А. С. Пушкине два начала – самоотречения человека и слияния его с Богом, с одной стороны, и его самоутверждения и противостояния Богу, с другой, – нашли совершенное равновесие» [6, с. 20]. В этой работе Д. С. Мережковский сравнил значение А. С. Пушкина для культуры своего возраста с ролью Эллады в древнем мире: «Пушкин – единственный из новых мировых поэтов – ясен, как древние эллины, оставаясь сыном своего века» [4, с. 155]. Этой фразой Д. С. Мережковский хотел сказать, что А. С. Пушкин для своего времени был тем же, чем эллины для своего – гармонией среди хаоса. Д. С. Мережковский считал, что после А. С. Пушкина, это равновесие в русской литературе, как и в европейской культуре вообще, была нарушена.

В очерке Д. С. Мережковского затронуто достаточно много проблем, которые определяют его структуру и композицию. Очерк состоит из четырех глав, которые связаны между собой проблемно-смысловыми и религиозно-культурологическими связями. Основная задача Д. С. Мережковского – не собственно литературно-критический анализ произведений Пушкина, а, попытка по-своему, в некоей собственной системе координат осмыслить самого А. С. Пушкина. У Д. С. Мережковского это не столько литературно-критическая или этическая система оценок, сколько религиозно-философская и культурологическая. Д. С. Мережковский в каждой из глав разрабатывает тему или проблему и в доказательство цитирует разные произведения А. С. Пушкина.

Первая глава очерка является своеобразным введением, напоминающем историю вопроса в литературоведческих исследованиях. Уже в первой главе намечены глобальные, по мнению Д. С. Мережковского, проблемы в творчестве

А. С. Пушкина: идея мудрости и потребности в высшей свободе, столкновение с русским варварством, проблема жизни и смерти.

Во второй главе Д. С. Мережковский продолжает развивать и доказывать на примерах из творчества А. С. Пушкина наличие следующих оппозиций: культура – варварство, свобода – рабство.

В третьей главе критик подводит под них религиозные идеи и рассматривает эти оппозиции уже в сфере «христианство – язычество» с помощью категорий «воля», «бог», «христианское милосердие», «гордыня – сладострастие», а также выделяет мотивы в поэзии А. С. Пушкина, подчеркивает аристократизм его духа, возвращение к простоте, всепрощающей природе. Итоговой в этой главе становится идея противопоставленности первобытного христианства и новой героической мудрости. Все рассуждения Д. С. Мережковского обосновываются в широком культурно- и литературно-историческом контексте, и всем им он находит подтверждения в творчестве А. С. Пушкина и в сравнении А. С. Пушкина с русскими и европейскими писателями, мыслителями. Как справедливо отметил Л. Г. Фризман, все упоминаемые поэты и писатели «создают фон, на котором он виден лучше и может быть правильное понят. <...> Отсюда избирательность взгляда, расстановка акцентов, может быть, и гипертрофирование тех или иных черт их творческого облика» [7, с. 458].

Четвертая глава продолжает развивать идеи третьей, и её квинтэссенцией становится сопоставление А. С. Пушкина с его последователями в русской литературе. Вывод Д. С. Мережковского – традиции А. С. Пушкина сохраняются в творчестве Н. Гоголя, Ф. Достоевского, И. Гончарова, Л. Толстого в том или ином виде, но это не отрицает общего упадка пушкинского духа в литературе [5].

По мысли Д. С. Мережковского, именно в творчестве А. С. Пушкина впервые в русской литературе осуществилось гармоническое слияние простого и прекрасного, ясного и мудрого, что свойственно языческой древности. Не случайно Д. С. Мережковский сравнивает его с Гомером, в поэзии которого, как и в произведениях А. С. Пушкина, «всё прекрасно, всё необычайно», и «чувствуется спокойствие природы»: «Здесь и вдохновение – не восторг, а последнее безмолвие страсти, последняя тишина сердца». Вместе с тем, А. С. Пушкин осознавался Д. С. Мережковским и последним из русских художников, которому удалось, о чем бы он ни писал, до конца сохранить эту гармонию. Каждый из следующих за ним, – М. Лермонтов, Н. Гоголь, И. Тургенев, И. Гончаров, Ф. Достоевский, Л. Толстой, – «все более и более удалялись от

Пушкина», и предсказанное им новое возрождение так и не было осуществлено. «Русская литература, – говорит Мережковский, – не случайными порывами и колебаниями, а вывод за выводом, ступень за ступенью, неотвратно и диалектически правильно, разливая одну сферу пушкинской гармонии и умерщвляя другую, дошла наконец до самоубийственной для всякого художественного развития односторонности Льва Толстого» [4, с. 521].

С точки зрения Д. С. Мережковского, А. С. Пушкин – поэт высоко гармонического мировоззрения, в котором органично объединяются различные непримиримые противоречия внутри культур и человеческого сознания. В своей работе Д. С. Мережковский увлекается оптимизмом, жизнерадостностью, веселостью и легкостью А. С. Пушкина. «Искра» – так называли окружающие его люди – Д. Мережковский очень часто обращает внимание на эту вроде бы мелочь. Но по этому определению можно понять, о какого типа людей идёт речь: в современном обществе, которое в основном закованная в цепи педантизма, пессимизма, принципов и стереотипов такие люди встречаются очень редко. Эти люди как бы светятся изнутри, и этот свет притягивает к ним, делает их душой компании, душой человечества. Именно наблюдая за такими «сверчками», осознаётся радость жизни, их смех, разливаясь по комнате, заражает всех положительными эмоциями. Таким и был, по словам Д. С. Мережковского, А. С. Пушкин – «простой, веселый, менее всего походивший на сурового проповедника или философа, – этот беспечный арзамасский «Сверчок», «Искра»...» [4, с. 157].

В произведениях А. С. Пушкина Д. С. Мережковский останавливается на теме «противоположности культурного и первобытного человека»: как утверждает критик – «всякая культурная внешняя форма есть насилие над свободой первобытного человека» [3, с. 163]. А. С. Пушкин первым в русской литературе выразил это стремление человека к свободе, первобытные инстинкты, которые спрятаны за ширму правил «человеческого общежития» и поведения. Человек редко признаётся сам себе, что жаждет свободы, поскольку постоянно вынужден быть как все, вернее он боится показаться не таким как все, потому что его не поймут и отвергнут. Как А. С. Пушкину, так и Д. С. Мережковскому была знакома жажда стихийной свободы: будучи людьми неординарного духовного склада, они были вынуждены подчиняться общепринятым моральям. Тему человеческой свободы Д. С. Мережковский прослеживает в «Кавказском пленнике» и «Цыганах» А. С. Пушкина, но он считает, что окончательный итог этой теме поэт подвёл именно в «Евгении Онегине». Материал для исследования в очерке у

Д. С. Мережковского достаточно широк: от упоминания лирики до поэм «Кавказский пленник», «Цыганы», «Полтава», а также «Евгений Онегин», «Маленькие трагедии», «Галуб».

Именно в теме бегства человека от культуры Д. Мережковский видит языческую сторону творчества А. С. Пушкина. Он говорит: «Христианская мудрость есть бегство от людей в природу, уединение в Боге. Языческая мудрость есть то же бегство в природу, но уединение в самом себе, в своём переродившемся, обожествленном «я»» [4, с. 184]. При этом христианство А. С. Пушкина «чуждо всякой теологии» [4, с. 178], оно бессознательно, естественно, оно живёт в русской душе с самого начала её существования. У А. С. Пушкина, в его личности и творчестве, две эти мудрости бессознательно объединились, существуют рядом, дополняя и обогащая друг друга, – это и есть человеческий гений, который смог подняться выше всего Земного. Д. С. Мережковский определяет христианство как «религию жалости и целомудрия, как философское начало, которое проявляется в разнообразных исторических формах» и его «можно определить, как вечное стремление духа человеческого к самоотречению, к слиянию с Богом...»; «язычество, как философское начало, которое проявляется в столь же разнообразных исторических формах можно определить, как вечное стремление человеческой личности к беспредельному развитию, совершенствованию, обожествлению своего «я»...» [4, с.178–179].

Главная черта, которая прослеживается Д. С. Мережковским и в жизни, и творчестве А. С. Пушкина, – тема примирения, объединения языческого и христианского начал. Гений Пушкина, пусть и неосознанно, смог осуществить это слияние. «Во всяком случае, драгоценнейшими плодами усилий и борений человечества, признаками подъема на вершины творчества, являются те редкие мгновения, когда два мира достигают хотя бы бессознательного и несовершенного примирения, хотя бы неустойчивого равновесия. Пушкин первый доказал, что в глубине русского мирозерцания скрываются великие задатки будущего Возрождения – та духовная гармония, которая для всех народов является самым редким плодом тысячелетних стремлений» [4, с. 200].

Д. С. Мережковский ценит в А. С. Пушкине не только великого поэта мирового уровня, но и мыслителя. По мнению Л. Г. Фризмана, заслуга Д. С. Мережковского в том, что он сформулировал важнейший тезис: «...усвоение Пушкина сочеталось с удалением от него, развитие одной стороны пушкинской гармонии – с умерщвлением другой» [7, с. 457]. В глазах Д. С. Мережковского это было не более чем констатацией факта.

В другой статье «Пушкин с нами» Д. С. Мережковский громко заявляет: «Что Пушкин для нас? Великий писатель? Нет, больше: одно из величайших явлений русского духа. И ещё больше: непреложное свидетельство о бытии России. Если он есть, есть и она. И сколько бы ни уверяли, что её уже нет, потому что самое имя Россия стёрто с лица земли, нам стоит только вспомнить Пушкина, чтобы убедиться, что Россия была, есть и будет». Нельзя не согласиться – великий русский писатель по праву считается родоначальником новой русской литературы и основоположником современного русского литературного языка.

Д. С. Мережковский вписывает А. С. Пушкина не просто в контекст истории русской литературы XIX века, но в целую систему своих историко-философских и религиозных взглядов (от античности и эпохи Леонардо да Винчи, над романом о котором Д. С. Мережковский в то время работал, до европейской литературы в лице Гете, Шекспира, Байрона). Вообще же, следует отметить, что очерк Мережковского очень интертекстуален.

Вместе с тем характер введения Д. С. Мережковским в свой текст «чужого» текста подчинялся тем общим законам, которые сложились в символистской критике. Д. С. Мережковскому было свойственно вырывать цитаты из контекста, цитировать по памяти, нередко искажая цитату, отождествлять лирического героя и поэта, подчинять цитируемый текст своим задачам и пр. Таким образом, используя «Записки» А. О. Смирновой как источник, он, скорее, сделал их предлогом для создания собственного образа А. С. Пушкина и в этом проявился, в первую очередь, как художник. Эта особенность вообще свойственна литературно-критическим статьям Д. С. Мережковского, но так проявилась она проявилась, прежде всего, в статье о Пушкине.

Хотелось бы отметить, что этот очерк Д. С. Мережковского является синтезом огромного количества истин, который не поддается полному анализу, его нужно рассматривать как целостное произведение. Данную работу нельзя разбить на отдельные пункты, также, как невозможно составить его план. В общем, очерк можно назвать созерцанием прошлого, настоящего и будущего глазами А. С. Пушкина через осознание его мировоззрения Д. С. Мережковским.

Для Д. С. Мережковского важнее всего в А. С. Пушкине то, что «Пушкин первый доказал, что в глубине русского мирозерцания скрываются великие задатки будущего Возрождения – той духовной гармонии, которая для всех народов является самым редким плодом тысячелетних стремлений» [5, с. 14]. И эта идея, при всей её глобальности, по сравнению с идеей Достоевского

о «всеобщем примирении» под знаменем Пушкина, такая же утопия, как и идея Достоевского [5].

Кем же был А. С. Пушкин для Д. Мережковского? Наверное, вернее будет сказать, что он был для него идеалом, недостижимым и до конца непонятым. Поэтому он пишет: «Трудность обнаружить мирозерцание Пушкина заключается в том, что нет одного, главного произведения, в котором поэт сосредоточил бы свой гений, сказал миру всё, что имел сказать /.../ В самых разнообразных областях он закладывает фундаменты будущих зданий, пролагает дороги, рубит просеки. Роман, повесть, лирика, поэма, драма – всюду он из первых или первый, одинокий или единственный» [4, с. 149]. Именно поэтому А. С. Пушкин для Д. С. Мережковского – единственный из новых мировых поэтов – ясен, как древние эллины, оставаясь сыном своего века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. :в 10 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 8. – 284 с.
2. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Л. : Наука, 1984. – Т. 26. – С. 495–503.
3. Крылов, В. Н.О месте очерка «Пушкин» в сборнике Д. С. Мережковского «Вечные спутники» и спорах о Пушкине в русской критике 1890-х годов / В. Н. Крылов // Литературная жизнь. – Казань, 2003. – №5. – С. 15–17.
4. Мережковский, Д. С. Пушкин // Мережковский Д. С. В тихом омуте :статьи и исследования разных лет / Д. С. Мережковский. – М. : Советский писатель, 1991. – С. 146–212.
5. Муртузалиева, Е. А. Критический очерк Д. С. Мережковского «Пушкин»: проблематика, идейно-композиционное и жанровое своеобразие / Е. А. Муртузалиева// Вестник ДГУ. Гуманитарные науки. Вып. 6., 2004. – С. 11–15.
6. Семигин, В. Дмитрий Мережковский: от литературы к религии : автореф. дис. ... канд.. фил. наук. / В. Семигин. – М., 2002. – 31 с.
7. Фризман, Л. Г.Пушкин в концепции Мережковского / Л. Г. Фризман // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1991. – № 5. – С. 454–458.

REFERENCES

1. Gogol N. V. (1952) Poln. sobr. soch. v10 t. [Complete Collected Works. :in 10 vol.] M. : Izd-voor Academy of Sciences of the USSR, Vol. 8. 284 p. (In Russian).

2. Dostoevsky F. M. (1984) *Polnoe sobranie sochineniy v 30 t.* [Complete Works in 30 vols]. L. : Nauka, 1984. VOL. 26. Pp. 495–503 (In Russian).
3. Krylov V. N. (2003) O meste ocherka “Pushkin” v sbornike D. S. Merezhkovskogo “Vechnye sputniki” i sporah o Pushkine v russkoy kritike 1890-h gg. [About the place of the essay “Pushkin” in D. S. Merezhkovsky’s collection “Eternal Companions” and disputes about Pushkin in Russian criticism of the 1890s] in *Literary Life. Kazan. №5*. Pp. 15–17 (In Russian).
4. Merezhkovsky D. S. (1991) Pushkin [Pushkin] in Merezhkovsky D. S. In *a Quiet Pool : articles and studies of different years*. Moscow : Soviet Writer, Pp. 146–212. (In Russian).
5. Murtuzalieva E. A. (2004) Kriticheskiy ocherk D. S. Merezhkovskogo “Pushkin”: problematika, ideynokompozitsionnoe i zhanrivoye svoeobrazie [Critical essay “Pushkin” by D. S. Merezhkovsky: problematics, ideological-composition and genre originality] in *Bulletin of DGU. Humanities. V. 6., 2004*. Pp. 11–15 (In Russian).
6. Semigin V. (2002) Dmitriy Merezhkovskiy: ot literatyru k religii [Dmitri Merezhkovsky: from literature to religion] : author’s abstract of the thesis. ... cand. phil. sciences. M., 31 p. (In Russian).
7. Frisman L. G. (1991) Pushkin v kontseptsii Merezhkovskogo [Pushkin in Merezhkovsky’s conception] in *Izvestiya Akademiiy Nauk SSSR. Series of literature and language*. M: Nauka, 1991. № 5. Pp. 454–458 (In Russian).

УДК 821.161.1

ORCID 0000-0003-4416-7630

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-111-123

САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ГЕРОЯ В КНИГЕ Д. ДРАГУНСКОГО «ПОДЛИННАЯ ЖИЗНЬ ДЕНИСА КОРАБЛЁВА»

Кораблёва Наталья Васильевна,
кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры мировой литературы и сравнительного
литературоведения ФГБОУ ВО «Донецкого государственного
педагогического университета им. В.Шаталова»,
(г. Горловка, Россия)
e-mail: amalenna@rambler.ru

Аннотация. В статье рассматривается книга Д. Драгунского «Подлинная жизнь Дениса Кораблева» как одна из модификаций художественного автобиографического письма. В ней реализуется специфическая субъектная организация: сложные взаимосвязи автора, героя-повествователя и героя литературного произведения, прототипом которого он является. Отношения их сходства/различия становятся смысловым стержнем повествования и основой самоидентификации героя.

Ключевые слова: автор, автобиография, герой, самоидентификация героя, прототип, Денис Драгунский.

KORABLEVA N. V. SELF-IDENTIFICATION OF THE HERO IN D. DRAGUNSKY'S BOOK «THE TRUE LIFE OF DENIS KORABLEV»

Korableva Natalia Vasilyevna,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of World Literature
and Comparative Literature Studies of FSBEI HE "Donetsk State
Pedagogical University after V. Shatalov"
(Gorlovka, Russia)
e-mail: amalenna@rambler.ru

Abstract. The article examines D. Dragunsky's book «The True Life of Denis Korablev» as one of the modifications of artistic autobiographical writing. It implements a specific subjective organization: the complex interrelationships of the author, the narrator-

hero and the hero of the literary work, of which he is the prototype. The relationship of their similarities/ differences becomes the semantic core of the narrative and the basis of the hero's self-identification.

Keywords: author, autobiography, hero, self-identification of the hero, prototype, Denis Dragunsky.

Для цитирования: Кораблева Н. В. Самоидентификация героя в книге Д. Драгунского «Подлинная жизнь Дениса Кораблёва»// Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 111-123. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-111-123.

«Подлинная жизнь Дениса Кораблёва» (2023) – новая книга журналиста и писателя Дениса Драгунского (род.1950), сына русского советского писателя Виктора Юзефовича Драгунского (1913-1972), широко известного своими «Денискиными рассказами». Фактически именно собственного сына Дениса В. Драгунский сделал героем небольших рассказов, изменив лишь фамилию. В этом обстоятельстве, казалось бы, нет ничего особенного, многие персонажи разных произведений и авторов имеют реальных прототипов. Но оказывается, что в данном случае проблема существует и проявляется с неожиданной для читателя стороны. Что касается героя произведения, – с этим все ясно: нам обычно интересны реальные жизненные факты и люди, благодаря которым он появился, это совпадает с нашим естественным «наивно-реалистическим» восприятием художественной литературы. Но что мы знаем о самоощущениях тех, чьи судьбы оказались прочно связанными с именами литературных героев? Как литературный персонаж влияет на своего прототипа?

Книга «Подлинная жизнь Дениса Кораблева» представляет собой автобиографию: Денис Драгунский от первого лица пожилого и много пережившего взрослого человека неспешно рассказывает о своей жизни.

На первый взгляд, это простое жанровое определение не нуждается в дополнительных пояснениях. Слово автобиография (от греческих слов autos – сам, bios – жизнь и grapho – пишу) – это описание человеком собственной жизни.

Несмотря на то, что автобиографии и их научное изучение имеют длительную историю, базовое определение этого явления появилось только во второй половине XX века. В 1971 году в монографии «Автобиография во Франции» его предложил

французский литературовед Ф. Лежен: автобиография – это «ретроспективное повествование о себе, первостепенное значение в котором имеют события частной жизни и история становления жизни рассказчика» [9, с. 262].

В настоящее время общей тенденцией является рассмотрение биографических феноменов в качестве центральных в современной гуманитаристике. При этом биографические исследования приобрели междисциплинарный статус и заняли устойчивую нишу в социологии, психологии, литературоведении, социальной и культурной антропологии, исторической науке и т.д. [3; 17].

Более глубокое литературоведческое погружение в вопрос открывает целый ряд проблемных нюансов, связанных с разными ракурсами рассмотрения биографической сферы, частью которой и является автобиография. Литературоведение последних лет ставит вопросы об автобиографии как специфическом жанровом образовании [10; 12; 13; 15], о ее природе, разновидностях и современных модификациях [2], об особенностях ее поэтики [11; 14; 16; 18]. В частности, активно исследуется структура автобиографического повествования, особенности автобиографии на уровне субъектной организации [1; 5; 6].

Новый роман В. Драгунского представляется интересным для научного рассмотрения именно с этой точки зрения.

Уже заглавие книги задает некую неопределенность: заявлено, что речь пойдет о «подлинной» (истинной, реальной) жизни Дениса, но не Драгунского, как можно было бы ожидать, а Кораблёва. Т.е. автор ставит своей целью правдиво написать о жизни ... чьей? Собственной или героя? На этот вопрос трудно ответить ему самому.

Отметим, что данное заглавие провоцирует ассоциации с заглавием первого англоязычного романа В. Набокова «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941). «TheRealLifeofSebastianKnight», где «thereallife» в некоторых изданиях переводится как «настоящая жизнь», «реальная жизнь» или «подлинная жизнь». Произведение Набокова имеет непосредственное отношение к биографической проблематике: некий В. работает над созданием биографии знаменитого писателя Себастьяна Найта, который приходится ему сводным братом. С одной стороны, Себастьян Найт – персонаж вымышленный, т.е. речь идет о придуманной биографии и творчестве нереального субъекта. С другой стороны, этот вымышленный писатель и идеологически (особенно в рассуждениях о жизни и литературе), и стилистически оказывается очень близким «биографическому» автору – Набокову; по мнению исследователей, в романе «затушеваны и кардинально

преображены многие конкретные обстоятельства его личной жизни» [8, с. 219]. Причудливое смешение реальности и вымысла, замысловатая субъектная организация с не проясненными до конца отношениями между автором, рассказчиком и героем дают основания видеть в романе исповедь, и не только рассказчика В., но самого автора.

Похожую картину мы наблюдаем и в исследуемом нами произведении: есть «биографический автор» – Денис Викторович Драгунский, есть герой его автобиографии и повествователь-рассказчик в одном лице под тем же именем, который является прототипом Дениса Кораблёва – героя рассказов отца.

Д. Драгунский родился в 1950 году, появление Дениса Кораблева относят к концу 50-х годов, сборник «Денискины рассказы» впервые был опубликован в 1961 году. «Кстати, а почему Кораблёв? Почему папа дал своему герою такую фамилию? К слову, такая фамилия есть, отмечена чуть ли не с XV века. Папе она понравилась, потому что казалась чуточку романтической, немного возвышенной. Не “благородная” в дворянском смысле, но вот такая, какая надо – простая и в то же время необычная, утонченная. У папы на книжных полках стояли модели парусников – в честь этой фамилии» [4, с. 138].

С одной стороны, герой автобиографии Драгунский отождествляет себя с литературным героем Кораблёвым: «Денис Кораблёв, то есть я, родился в первой половине прошлого века» [4, с. 11]. Автобиографии вообще присуще как бы слияние фигур автора, рассказчика и героя. «Такая субъектная организация, когда пишущий одновременно является и субъектом и объектом повествования, позволяет автору осмыслить собственную жизнь, трансформировать ее в особый художественный мир» [5, с. 7]. В романе Драгунского субъектная конструкция усложняется тем, что объектом повествования являются два героя (реальный и вымышленный), взаимоотношения между которыми составляют основу автобиографического сюжета произведения.

«Никак не дойду до того момента, когда мой папа начал писать “Денискины рассказы”. Наверное, меня что-то пугает. Наверное, мне страшно подойти к барьеру, за которым заканчивается моя самостоятельная жизнь и начинается странное житье в обнимку с Кораблёвым. Ну, или чуть по-другому: пугает порог, за которым я расколуюсь на две части. А может быть, наоборот – именно с этого момента жизнь моя станет еще интереснее, чем была? Но я все равно еще немножко пооттягиваю этот момент, эту осень 1958 года, когда мой папа остался один на даче и написал первые “Денискины рассказы”...» И на каком-то отрезке времени, года до 1965-

го, до моих четырнадцати с половиной лет, до начала усов и девчонок, эти две сущности совпадали. Образ совершеннейшим образом воплотился в живом человеке. Денис Кораблёв и Денис Драгунский слились воедино» [4, с. 139-140].

Но как живой, реальный человек, к тому же, филолог по образованию, он понимает, что так не бывает. Более того, это отождествление его тяготит, создает психологические проблемы. К примеру, из раннего детства герою вспоминается то, что было описано в рассказах как бы о нем и чего в реальности не было, но он в это поверил, словно все описанное было в действительности.

«На самом деле этих игрушек не было. Папа придумал и про светлячка, и про плюшевого мишку. Но придумал так, что я всей душой поверил, что они у меня были. Хотя знал, что их не было. Поэтому мне иногда трудно провести границу между собой, то есть Денисом Драгунским, и Денисом Кораблёвым, который тоже – я. Границу между выдуманной жизнью Дениса Драгунского и подлинной жизнью Дениса Кораблёва» [4, с. 9].

Более того, автор признается в комплексах, сформированных таким смешением реальности и вымысла, жизнью «в обнимку с Денисом Кораблёвым». Им движет потребность «разобраться в отношениях этих двух персон» [4, с. 11], необходимость убедиться в реальности и значимости своего собственного «я», желание перестать быть просто прототипом любимого читателями героя, превращение в которого превратило его «в мертвую драгоценность, вроде жука в янтаре»: «его можно рассматривать, любоваться им – он прекрасен, но у него только один недостаток: он неживой» [4, с. 489].

Другими словами, автор испытывает потребность в самоидентификации, и маркером сходства/различия в тексте становится фамилия Кораблев. «Есть ли у меня некое реальное “я”, которое делает меня столь же реальным, как реален мой двойник Денис Кораблёв? Вот ведь как странно получается: Денис Кораблёв – это всего лишь сколько-то (можно даже посчитать) фраз, слов, букв, запятых и пробелов. Как говорят математики, конечное множество типографских знаков на белой бумаге. Но при этом он абсолютно реален. А вот насколько реален я сам? А главное, из чего я состою? Не в каждый отдельно взятый момент, а на протяжении жизни. Где во мне что-то такое, что остается на годы? Пытаемся разобраться» [4, с. 43-44].

«Пытаясь разобраться», автор-повествователь стремится определиться во времени и пространстве.

Временные рамки охватывают события, происходившие до рождения героя (рассказ о бабушках и дедушках по материнской

и отцовской линиям, история знакомства родителей), раннее детство, подростковый и юношеский период. Финальной вехой становится смерть отца. Читатель узнает и о более поздних событиях жизни Д. Драгунского (женитьба, отцовство), но упоминания и рефлексия о них так или иначе привязаны к уходу из жизни отца.

В одном из интервью по поводу выхода романа сам писатель признавался, что в отношении организации материала у него было два замысла. Следуя дневниковой и мемуарной традиции, можно было описывать события в хронологической последовательности. Другой вариант – «мемуары по алфавиту» [7].

Эти два подхода к способу изложения событий переключаются с идеей М. Эпштейна о нарративном и тезаурусном видах описания жизни. По мнению ученого, жизнь – это не просто совокупность событий, о которых можно рассказывать во временной последовательности, т.е. это не только нарратив. Но это еще и «осознание любого случая как составляющей частицы жизненного целого. <...> Сознание имеет свой словарь, свой тезаурус, который охватывает все содержание жизни не во временной последовательности, а как предстоящее мне здесь и сейчас, во всем объеме памятного мне бытия» [19]. «Если нарратив – это временной срез жизни в последовательности ее событий, то тезаурус – это континуум событий, одновременно предстоящих сознанию, где содержание жизни развернуто в виде всеобъемлющего «каталога» людей, мест, книг, чувств и мыслей...» [19].

В конечном итоге писатель применяет оба принципа. Все главы имеют «тезаурусные» заглавия: «Соседи», «Родственники», «Бабушка Аня и дедушка Вася», «Брат Леня и бабушка Рита», «Ванька Дыхов», «Друзья отца» – имена и образы людей, с которыми был знаком, соучастники жизни автора; «Рождественский бульвар», «Покровка», «Улица Грановского», «Каретный ряд» и др. – места, где жил; «Живопись», «Филология», «Пир», «Фантазии», «Разлуки», «Безумие», «Встряска», «Книги и любовь. Карусель» – интересы, увлечения, эмоциональные состояния, которые переживал. Все это образует «тезаурусное наполнение жизни», формирует *картину* жизни героя. С другой стороны, присутствует и нарратив: внутри каждой главы и внутри книги в целом отражается *хронология* жизни героя.

Использование обоих принципов одновременно способствует реализации одного из важных признаков автобиографии: «наличия одного эгоцентрического сознания, которое составляет ментально-психологический и эмоциональный центр текста» [15, с. 54]. Это одно сознание в произведении Драгунского сложно устроено, поскольку объединяет в себе «настоящее» сознание

зрелого человека, вспоминающего свою жизнь, и сознание «прошлое»– детское и юношеское.

Герой-повествователь стремится быть правдивым: по поводу того, о чем он не может помнить, пишет, ссылаясь на рассказы бабушки, мамы, знакомых; по поводу того, чего не знал и не понимал, так и говорит. Поэтому создается ощущение, что некоторые события жизни воспроизведены поверхностно, без объяснения внутренних причин и следствий, но именно так, как это мог бы воспринимать ребенок. Вообще характер повествования в начале произведения во многом (особенности лексики, синтаксиса) напоминает язык «Денискиных рассказов», в которых рассказ, как правило, ведется от лица мальчика.

По мере взросления героя-повествователя его речь в автобиографии все больше балансирует на границе детскости и зрелости, точнее, картина жизни создается в результате синтеза детского и взрослого сознаний, взглядов на мир.

В *пространственных* самоопределениях и ощущениях героя автобиографии примечательно особое стремление к конкретизации «места»: детальные описания жилища (коммунальной квартиры, новой квартиры, дачных домов) не только собственного, но и всех родственников, многочисленных знакомых; географически точно воссоздано пространство города – улиц, переулков, бульваров с документально точными указаниями их прежних и новых названий. Географически конкретные локации должны, по-видимому, свидетельствовать о реальной, подлинной жизни не мальчика из рассказов, а именно его, Дениса Драгунского.

В рассказах как раз все было не совсем так, как в жизни: и квартира, и персонажи, и некоторые события. Примечательна история с кашей, которую Дениска Кораблев выливает из окна на голову прохожего из рассказа «Все тайное становится явным». Драгунский пишет, что на всех встречах с читателями, даже в самых серьезных аудиториях, ему всегда задавали вопрос о том, правда ли что он выливал кашу. И ему приходилось отвечать: «Дениска Кораблёв никак не мог выбросить манную кашу из окна», потому что семья тогда жила в подвальной коммуналке. Просто *«в этом чуть ли не самом знаменитом Денискином рассказе отразилась папина мечта об отдельной квартире. <...> Мой бедный папа к тому времени не умел жить в отдельной квартире и не представлял себе, как эта жизнь устроена»* [4, с. 63].

Стремление к реальности и правдивости проявляется в акцентировании внимания на ряде физиологических моментов: взросление, пробуждение сексуальности, восприятие собственной внешности, личных гигиенических привычек. Все это воспринимается как потребность героя в *телесной* самоидентификации.

Личностные самопроявления героя происходят также в сферах духовной, интеллектуальной и эстетической: воспоминания о раннем чтении, о роли книг и любимых произведениях, о глубоком интересе к живописи, об увлечении филологией и философией, другими языками; признания об именах ученых, писателей, ставших знаковыми в его жизни.

Душевная, эмоциональная составляющая героя полнее всего проявляется в искренних описаниях непростых взаимоотношений с родителями, с другими родственниками, с друзьями и недругами.

«Господи, ну зачем я всё это вспоминаю? Зачем все эти люди и случаи? По большей части люди не знаменитые, а случаи обыкновенные, а то и дурацкие. Но все они – это тоже я. Мое внутреннее содержание» [4, с. 57].

В конце книги герой признается: *«Сначала мне казалось, что я умер – обессмертившись в рассказах отца. Мне было тридцать пять, мне было сорок лет, у меня ничего не получалось всерьез и сильно – и бывало, что злые люди не только за спиной шептались, но и в глаза мне говорили с жестокостью насмешкой: “Ну ты же неглупый мужик! Ну ты же сам понимаешь, кто ты такой, что ты из себя представляешь. Ты – Дениска из рассказов, вот и всё!” Тогда мне казалось, что мой папа – своей любовью и своим талантом создав книжного героя, мальчика Дениску, – убил меня. Но вместе с тем мне казалось, что я тоже убил его <...>. Я убил его самым фактом своего взросления. Папа любил меня так сильно, что хотел остановить время. Сохранить меня навеки в виде маленького мальчика. Ему это удалось – наверное, до моих сорока лет, пока я пребывал во всех этих комплексах <...>».*

Хотя умер этот мальчик гораздо раньше, когда мне был всего двадцать один год. Но уже тогда я был почти взрослый. Вдобавок только что женился, стал уже совсем-совсем взрослым. Наверное, это было для него невыносимо. Тот маленький, чудесный и по-детски почти совсем бесполой мальчик – вдруг превратился в “мужика”, усатого и женатого. Невыносимо. Вот и всё. Умереть, убить, воскреснуть. И написать об этом» [4, с. 490].

Становится понятно, что эта книга для самого автора явилась психотерапевтическим актом, хотя он периодически и дистанцируется от Фрейда.

Разница между ним и героем рассказов, с одной стороны, очевидна. Денис Кораблёв – милый, добрый, душевно здоровый мальчик, *«у него не было затаенных обид, комплексов, страхов, расчесываемых ранок, навязчивостей и ритуалов»* [4, с. 387]. Себя Денис Драгунский вспоминает другим: и милым, и

добрым, и капризным, грубым, циничным, невнимательным, прагматичным, «социально ориентированным». Но в своей правдивости, открытости, искренности и незащищенности он оказывается все тем же Дениской Кораблевым, которого увидел в нем любящий взгляд отца.

В то же время уже собственной сыновьей и художнической интуицией автор тонко почувствовал подлинную природу литературного героя отца. Виктор Драгунский как талантливый художник слова не мог не отразиться в своем творении, в своем наиболее удавшемся литературном детище – Дениске Кораблёве.

«Я был не просто сын, но вместе с тем и созданный им образ, в котором папиного, то есть его собственного, было едва ли не больше, чем моего. Потому что все чувства, переживания и восторги, какими на страницах “Денискиных рассказов” так щедро делился Кораблёв и за что его до сих пор любят, – это, конечно же, чувства, восторги и переживания писателя Виктора Драгунского. Отчасти вынесенные им из своего детства, но более всего – чувства взрослого сорокапятилетнего мужчины: романтического, сентиментального, не слишком счастливого и удачливого, но при этом очень доброго, воплощенные в образе восьмилетнего мальчика. Но так или иначе, в итоге получился вот такой мальчик» [4, с. 140]; *«в Кораблёва он вложил себя, а не переложил из меня в Кораблёва»* [4, с. 146].

С этой точки зрения, перед нами попытка рассказать о подлинной – детской, романтической, возвышенной, счастливой – жизни души писателя Виктора Драгунского, воплотившейся в его герое. А книга Дениса Драгунского – это не просто мемуары или автобиографическое повествование, а своеобразное место встречи отца и сына.

Таким образом, при внешней простоте и незамысловатости, произведение может быть прочитано и как художественное осмысление экзистенциального опыта детства и взросления, и как одна из модификаций художественного автобиографического письма, демонстрирующая специфический характер взаимоотношений автора, рассказчика, героя «реального» и героя «вымышленного», прототипом которого он является.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болдырева, Е. М. (2017) Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта / Е. М. Болдырева // Ярослав. пед. вестн. – 2017. – № 4. – С. 242–251.
2. Ван, Цзяо. (2019) Автобиография как литературное жанровое образование: природа, разновидности и современные

- модификации / Цзяо Ван // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. – 2019. – № 3 (180). – С. 49– 53.
3. Голубович, И. В. (2008) Биография: силуэт на фоне Humanities (Методология анализа биографии в социогуманитарном знании). Монография / И. В. Голубович. – Одесса: СПД Фридман, 2008. – 372 с.
 4. Драгунский, Д. В. (2023) Подлинная жизнь Дениса Кораблёва / Д. В. Драгунский. – Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2023. – 492 с.
 5. Жилияков, Н. А. (2019) Специфика субъектной организации автобиографической прозы (автобиография-исповедь Д. И. Фонвизина «чистосердечное признание в делах моих и помышлениях») / Н. А. Жилияков // Уральский филологический вестник. – 2019. – № 5. Русская классика: динамика художественных систем. – С. 5–15.
 6. Зарецкий, Ю. П. (2012) История субъективности и история автобиографии: важные обновления / Ю. П. Зарецкий // Неприкосновенный запас. – 2012. – № 3 (83). – С. 218–232.
 7. Интервью с Денисом Драгунским о книге «Подлинная жизнь Дениса Кораблёва» (2023) // Книжный интернет-магазин «Читай-город». Рубрика «Рождение книги». 11.10.2023. – Текст : электронный. – URL: <https://ast.ru/news/rubrika-rozhdenie-knigi-intervyu-s-denisom-dragunskim-o-knige-podlinnaya-zhizn-denisa-korablyeva/?ysclid=m67onybs5s611172276>(дата обращения: 11.02.2025).
 8. Кибальник, С. А. (2023) Криптопоэтика романа В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»/ С. А. Кибальчик // Проблемы исторической поэтики. – 2023. – Т. 21. – № 1. – С. 217–235.
 9. Лежен, Ф. (2006) Когда кончается литература? / Ф. Лежен // Автобиографическая практика в России и во Франции. – М. : ИМЛИ РАН, 2006. – С. 261–275.
 10. Медарич, М. (1998) Автобиография/Автобиографизм / М. Медарич // Автоинтерпретация: сб. статей. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1998. – С. 5–32.
 11. Николина, Н. А. (2017) Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие. 3-е изд., стереотип / Н. А. Николина. – М. : Флинта, 2017. – 424 с.
 12. Павлова, С. Ю. (2002) Автобиография как литературный жанр / С. Ю. Павлова // Проблема литературного диалога: Сб. научн. тр. Саратов: Изд-во Латанова В.П., 2002. – С. 38–42.
 13. Романова, Г. И. (2003) Автобиографические жанры : монография / Г. И. Романова. – М.: Литературная учеба, 2003. – 200 с.

14. Сапогова, Е. Е. (2012) Автобиографический нарратив в контексте культурно-исторической психологии / Е. Е. Сапогова // Культурно-историческая психология. – 2005. № 2. – С. 63–74.
15. Сапожникова, Ю. Л. (2012) Жанр автобиографии: понятие и особенности / Ю. Л. Сапожникова // Учёные записки ЗабГГПУ. – Чита, 2012. – С. 54–56.
16. Федорова, Т. Ю. (2016) Автобиографический жанр в XXI в: стиль повествования и способ выстраивания диалога с читателем / Т. Ю. Федорова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2016. – № 2. – С. 141–148.
17. Чекалов, П. К. (2012) Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе / П. К. Чекалов // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2012. – №2.
18. Шайтанов, И. О. (1981) Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза) / И. О. Шайтанов. – М.: Знание, 1981. – 64 с.
24. Эпштейн, М. (2023) Автобиография как повествование и словарь / М. Эпштейн. – Комментарии №38, 2023. – Текст : электронный. – URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=34253&ysclid=m5r1ga84d4390871816>(дата обращения: 11.02.2025).

REFERENCES

1. Boldyreva E. M. Avtobiografizm i avtobiografiya: samokonstruirovaniye i semiotizatsiya subekta [Autobiographism and Autobiography: Self-design and Semiotization of the Subject] in Yaroslav. ped. vestn. [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2017. № 4. Pp. 242–251. (In Russian).
2. Van Czyao. Avtobiografiya kak literaturnoe zhanrovoe obrazovanie: priroda, raznovidnosti i sovremennye modifikatsii [Autobiography as a Literary Genre Education: Nature, Varieties and Modern Modifications] in Uchyonye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientists of Petrozavodsk State University]. 2019. № 3 (180). Pp. 49–53 (In Russian).
3. Golubovich I. V. Biografiya: silueht na fone Humanities (Metodologiya analiza biografii v sociogumanitarnom znanii) [Biography: Silhouette on the Background of Humanities (Methodology for Analysis of Biography in Socio-humanitarian Knowledge)]. Monograph. Odessa: SPD Fridman, 2008. 372 p. (In Russian).

4. Dragunskij D. V. Podlinnaya zhizn' Denisa Korablyova [Genuine Life of Denis Kobbleva]. Moskow : Izdatel'stvo AST : Redakciya Eleny Shubinoj, 2023. 492 p. (In Russian).
5. Zhilyakov N. A. Specifika sub»ektnoj organizacii avtobiograficheskoy prozy (avtobiografiya-ispoved' D. I. Fonvizina «chistoserdechnoe priznanie v delakh moikh i pomysleniyaKH») [The Specifics of the Subjective Organization of Autobiographical Prose (Autobiography-Office D. I. Fonvizin "Sixdor Recognition in my Affairs and Thoughts")] in Ural'skij filologicheskij vestnik [Ural Philological Messenger]. 2019. № 5. Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh system [Russian Classics: Dynamics of Art Systems]. Pp. 5–15. (In Russian).
6. Zareckij Yu. P. Istoriya sub»ektivnosti i istoriya avtobiografii: vazhnye obnoveniya [History of Subjectivity and History of Autobiography: Important Updates] in Neprikosnovennyj zapas. [Sensitized stock]. 2012. № 3 (83). Pp. 218–232. (In Russian).
7. Interv'yu s Denisom Dragunskim o knige «Podlinnaya zhizn' Denisa Korablyova» [Interview with Denis Dragunsky about the Book "The True Life of Denis Korotable"]. Knizhnyj internet-magazin "Chitaj-gorod". Rubrika "Rozhdenie knigi". 11.10.2023. URL: <https://ast.ru/news/rubrika-rozhdenie-knigi-intervyu-s-denisom-dragunskim-o-knige-podlinnaya-zhizn-denisa-korablyeva/?ysclid=m67onybs5s611172276> (In Russian).
8. Kibal'nik S. A. Kriptopoehtika romana V. Nabokova "Podlinnaya zhizn' Sebast'yana Najta" [Cryptopoeitics of Roman V. Nabokov "The true life of Sebastian Knight"] in Problemy istoricheskoy poehtiki [Problems of Historical Poetics]. 2023. Vol. 21. № 1. Pp. 217–235 (In Russian).
9. Lezhen F. Kogda konchaetsya literatura? [When does Literature End?] in Avtobiograficheskaya praktika v Rossii i vo Francii [Autobiographical Practice in Russia and France]. M. : IMLI RAN, 2006. Pp. 261–275. (In Russian).
10. Medarich M. Avtobiografiya/Avtobiografizm [Autobiography/Autobiographism] in Avtointerpretaciya: sb. statej [Auto Interpretation: Assembly of Articles]. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. unta, 1998. Pp. 5–32 (In Russian).
11. Nikolina N. A. Poehtika russkoj avtobiograficheskoy prozy : ucheb. posobie. 3-e izd., stereotip. [Poetics of Russian Autobiographical Prose]. M. : Flinta, 2017. 424 p. (In Russian).
12. Pavlova S. Yu. Avtobiografiya kak literaturnyj zhanr [Autobiography as a Literary Genre] in Problema literaturnogo dialoga: Sb.nauchn.tr. [The Problem of Literary Dialogue: a Collection of Scientific Works]. Saratov: Izd-vo Latanova V.P., 2002. Pp. 38 – 42 (In Russian).

13. Romanova G. I. Avtobiograficheskie zhanry : monografiya [Autobiographical Genres: monograph]. M.: Literaturnaya ucheba. 2003. 200 p. (In Russian).
14. Sapogova E. E. Avtobiograficheskiy narrativ v kontekste kul'turno-istoricheskoy psikhologii [Autobiographical Narrative in the Context of Cultural and Historical Psychology] in Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya [Cultural and Historical Psychology]. 2005. № 2. Pp. 63–74 (In Russian).
15. Sapozhnikova Yu. L. Zhanr avtobiografii: ponyatie i osobennosti [Autobiography genre: concept and features] in Uchyonye zapiski ZaBGGPU [Scientific Notes of the ZabGGPU]. Chita. 2012. Pp. 54–56 (In Russian).
16. Fedorova T. Yu. Avtobiograficheskiy zhanr v XXI v: stil' povestvovaniya i sposob vystraivaniya dialoga s chitatelem [Autobiographical Genre in the 21 Century: the Style of the Narrative and the Method of Building a Dialogue with the Reader] in Vestn. Mosk. un-ta. Ser. 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya [Bulletin Mosk. Un-te. Ser. 19. Linguistics and Intercultural Communication]. 2016. № 2. Pp. 141–148. (In Russian).
17. Chekalov P. K. Osmyslenie zhanra khudozhestvennoj avtobiografii v nauchnoj literature [Comprehension of the Genre of Artistic Scientific Literature] in Vestnik Adyghejskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Adyghe State University]. 2012. №2 (In Russian).
18. Shajtanov I. O. Kak bylo i kak vspomnilos' (Sovremennaya avtobiograficheskaya i memuarnaya proza) [As it Was and as Recalled (Modern Autobiographical and Memoir Prose)]. M.: Znanie, 1981. 64 p. (In Russian).
19. Ehpshtejn M. Avtobiografiya kak povestvovanie i slovar' [Autobiography as a Narrative and Dictionary] in Kommentarii №38 [Comments No. 38]. 2023 <https://reading-hall.ru/publication.php?id=34253&ysclid=m5r1ga84d4390871816> (In Russian).

УДК 839

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-124-137

НОМИНАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ-ДЕТЕЙ В РУССКИХ ЛЕГЕНДАРНЫХ СКАЗКАХ

Ледовская Инна Викторовна,
кандидат филологических наук,
доцент Института детства

ФГБОУ ВО «Тульского государственного педагогического
университета имени Л. Н. Толстого»

(г. Тула, Россия)

ladybird-big@mail.ru

Аннотация. Статья «Номинативные характеристики персонажей-детей в русских легендарных сказках» посвящена сравнительно-типологическому рассмотрению онимов и нарицательных наименований. Материалом исследования служат тексты, зафиксированные в авторитетных сборниках русской сказочной прозы, что позволяет установить важность и самобытность номинативных признаков в рамках исследуемого жанра.

Ключевые слова: сказка легендарная, номинативный компонент, социально-сословные и гендерные признаки, детский персонаж, эмоционально-экспрессивная коннотация

NOMINATIVE CHARACTERISTICS OF CHILDREN CHARACTERS IN RUSSIAN LEGENDARY FAIRY TALES

LedovskayaInnaViktorovna

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor of the Institute of Childhood
of FSBEI HE “Tula State Pedagogical University
named after L. N. Tolstoy”

(Tula, Russia)

ladybird-big@mail.ru

Abstract. The article «Nominative characteristics of child characters in Russian legendary fairy tales» is devoted to a comparative and typological examination of onyms and common names. The research material is text recorded in reputable collections of Russian fairy-tale prose, which makes it possible to establish the importance and originality of nominative features within the framework of the genre under study.

Keywords: legendary fairy tale, nominative component, socio-class and gender characteristics, children's character, emotionally expressive connotation.

Для цитирования: Ледовская И. В. Номинативные характеристики персонажей-детей в русских легендарных сказках // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 124-137. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-124-137.

Номинация – один из важнейших компонентов характеристики образа-персонажа в русских сказках: именно она устанавливает «(посредством *речевого акта*) отношения между сущностью (предметом, ситуацией) и именем» [1, с. 162]. Сюжетообразующую значимость номинативного признака подтверждают антропонимические наименования ряда сюжетных типов (СУС¹ 312 Д *Катигорошек*, 650 А *Иван медвежье ушко*, 653 *Семь Симеонов*, 875 *Семилетка* и др. [25]) и вариантов русских сказок («Братец Иванушка и сестрица Аленушка» [3, кн. 2, с. 128–129], «Бур Харабер» [11, с. 39–44], «Иван Водыч и Михаил Водыч» [21, с. 30–36], «Снегурушка» [4, с. 193–194], «Про Василия Бесчастного» [26, с. 100–101] и др.). Присвоение имени или прозвища чаще всего происходит непосредственно после рождения персонажа (отсюда актуальность рассмотрения проблемы в контексте детских образов) и обуславливается его функциональностью в сюжете, присущими ему сословно-социальными и гендерными признаками, но прежде всего – спецификой сказочного жанра. В сказках традиционных – волшебных и новеллистических – онимы решают важные задачи. Так, антропоним маркирует особые проявления персонажа («одна Одноглазка, друга Двоеглазка, третья Троеглазка» [24, с. 333]; Василий Бесчастный, Анастасия Прекрасная [10, т. 2, с. 346–350]; Иван Pokати-Горох [3, кн. 1, с. 111–121]; Калика [12, с. 516–519]; Трех-сын [18, с. 84–89]). При известном внешнем сходстве персонажей имя собственное включается в иерархическую модель (Утро, Полдень, Вечер [6, с. 151–160]) или предполагает лидерство («седьмой брат – Иван Премудрый» [4, с. 207]; отец «мальчикам имена; всем дал, а последнему не достало имени. “Ну, – говорит, – будь же ты Заморышек!”» [10, т. 1, с. 133]). Общее имя – знак паритетности

¹ Здесь и далее применяется общепринятое сокращение: СУС.

персонажей, собирательности образа: семь Симеонов [10, т.1, с. 257–260]; «два Ивана солдатские дети» [10, т.1, с. 278–284]. Природные составляющие имени собственного указывают на мифологическое происхождение: Буря-богатырь Иван коровий сын [10, т.1, с. 216–224]; Иван Водович и Фёдор Водович [12, с. 76–83]). Иван Сосновиц [20, с. 277–297]; Иван Ветровиц [12, с. 295–298]; Мизинчик [18, с.154–156]; Пестреюшко [24, с. 379–381]; Снежевиночка [10, т. 2, с. 222]; девочка Репка и Ивашко-Медведко [10, т.1, с. 244–248]). Данное при рождении имя совместно с приложением актуализирует принадлежность к определенной сословной категории: «Иван да Марья – дети купеческие» [12, с. 392–395]. Указанный тип номинации особенно важен при декларируемом внешнем сходстве персонажей: «одного прозвали Иван Кошкиным, другого Девкиным, третьего Иван Царицыным» [4, с. 72–74]). Включая эмоционально-оценочный компонент («дитятко Иванушко» [24, с. 134]; «два сынишка – Мишка да Гришка» [14, с. 153]; для матери - «Иванька-сыночек», для ведьмы – «Ванька» [16, с. 16]), антропониимы способствуют некоторой индивидуализации персонажа, релевантной сюжету. Задачи нарицательной номинации принципиально иные: позиционировать не только собирательность (малые дети; малютки), но и обобщенность образа (ребёночек; младенец); дифференцировать социально-гендерные признаки (сын-подросток); указывать на родственные связи или их отсутствие (детище родимое; родная сестрица; дочь и падчерица; приемыш; три сестры). Таким образом, происходит типизация образа-персонажа, обытовление сюжета и стандартизация основного конфликта¹.

Сказки легендарные как «особый тип сказок, чудесный вымысел которых восходит к христианским легендам, а жанровая форма приближается к традиционным сказкам: волшебным, анекдотическим или новеллистическим» [9, с. 224], характеризуются наивысшей обобщенностью номинативного компонента. Органично включая в систему персонажей не только образы христианские (Бога, святых, ангелов), но и персонажи демонологические, легендарные сказки призваны к «осмыслению социально-бытовых отношений и противоречий» [9, с. 224], а также к предостережению от драматичных последствий нарушения или несоблюдения определенных нравственно-этических норм.

В «Сравнительном указателе сюжетов» учтено 99

¹ См.: Ледовская И. В. Антропониимы детских персонажей в русских народных сказках // Книга в культуре детства. Монография. Т. VII / Под ред. Минераловой И.Г. – Москва – Симферополь: Издательство «Литера», 2023. – С. 25-30.

сюжетов легендарных сказок [25, с. 435]. Для сравнительно-типологического рассмотрения проблемы номинативных показателей персонажей-детей актуальны сюжеты: СУС 756 В *Кумова кровать*, 761 *Скупой богач*, 781 *Детубийца*, 795 *Ангел на земле*, 810 В* *Запроданный злему духу* и 813 А *Проклятая дочь*, поскольку ребенок функционирует в качестве эпизодического персонажа в 30 вариантах этих сюжетов: в экспозиции (как будущий взрослый герой); в интерпозиции, скрепляющей смежные мотивы; в развязке, изъясняющей или исчерпывающей конфликт.

Следует указать на важный жанрово обусловленный фактор: антропонимы в сказках-легендах отсутствуют. Подобно героям сказок бытовых, персонажи рассматриваемого жанра – типичные представители крестьянского социума, по воле случая оказавшиеся в необычных, чаще всего опасных обстоятельствах, преодоление которых содержит известный моральный урок и предостережение.

Номинация нарицательная актуализирует роль атрибутов и приложений, сопровождающих основное наименование гендерно-возрастного характера. Социально-сословная коннотация онимов при этом едина: сюжетная линия легендарной сказки развивается в крестьянском мире, отчасти затрагивая мир потусторонний, всегда враждебный герою. Задача атрибутов и приложений – усиление эмоционального компонента, придающего сказочно-легендарной ситуации сугубый драматизм. Так, в сюжете СУС 756 В *Кумова кровать* ребенок запродан черту с помощью некоей расписки, которую ему в будущем предстоит найти и уничтожить. Онимы *сын*, *сынок*, *мальчик*, используемые во всех вариантах, сопровождаются или вытесняются здесь атрибутами, драматизирующими характер запродажи: «*Живой твой, а мертвый мой*» [4, с. 190]; «*до 16 лет твой, а с 16 пропиши мне*» [8, с. 247]; «*дайте только мне сына вашего, да и то не сейчас – пусть до 25 лет будет ваш, а потом мой*» [27, с. 12]; «*Надо, – говорит: – росписачья: живово тебе или мёртвово надо?*» – «*Живово мне надо*», – *согласилась*. – «*Ну, мне и мёртвой ладно!*» [5, с. 280-281]. Антитеза (живой – мертвый, твой – мой, родной – инородный, чужой) – ведущий прием поэтики легендарных сказок: «*...и сына родного лучше бы отдала тому, кто бы мне денег достал*» [27, с. 12].

Существенны способности ребенка к учению, грамоте, всегда высоко ценимые в народе, здесь же отчасти маркирующие, индивидуализирующие персонаж: «*Мальчик стал расти. Ко грамоте обучился больно хорошо*» [5, с. 281]; «*А сын родился в ее – благоразумной*» [8, с. 247]; «*был у него сын к ученью больно*

способный»; «не стало в доме корки хлеба, а тут на горе-то жалко и мальчика – больно хорошо уж он учился-то» [27, с. 11–12]. Именно даровитость ребенка определяют дальнейшее развитие действия, поскольку ему предстоит «выручить от дьявола рукописание» [8, с. 247]: «Вырос; спрашивает: «Чево в сундучкё?» – А там росписка. – Добираечья. – «Ключик, – говорит [мать] – потерял». – Он розбил этот сундучёк, росписку эту нашол и стал с своей матерью говорить [...] Посудил её, посудил, сам отправился в монастыри, добирачья, выручить ему захотёлось [себя]» [5, с. 281]; «Стало ему восемь лет, а эта записка была в столике. Он играл, играл да и заглянул в столик, а в столике лежит записка. Он и читает: «Живой твой, а мертвый мой». – «Мамашиа, говорит, что это такое?». Она рассказала ему. Мальчик взял эту записку и пошел свою душу отыскивать» [4, с. 190].

Влияние поэтики волшебных сказок ощутимо в некоторых вариантах в описании неординарной внешности героя, его стремительного взросления. Однако чудо, органичное для сказки волшебной, здесь повергает несчастных родителей в глубокую печаль: «Родила себе сына уж такого красавца, что ни вздумать, ни взгадать, ни пером написать, только в сказке сказать. И стал он расти не по дням, а по часам, как пшеничное тесто на опаре. Отец и мать не могли на него наглядеться и не отдавали ни в какое ученье; только сидели да, глядя на него, плакали» [18, с. 287]. Подобная характеристика-приложение в СУС 761 Скупой богач усугубляет терзания отца-охотника, запродавшего ребенка черту: «Вот как подрос у него сын – так лет десять сравнялось – и стал собою писанный красавец, то отец, глядя на него, не мог удержаться, чтоб не заплакать [...] Смотрю на тебя, что ты на беду зародился, и плачу» [10, т. 2, с. 168].

В СУС 810В* Запроданный злему духу благодаря родительским ухищрениям запродажа нарушается, что получает отражение, в частности, в характеристиках номинативных: в сказке используются как нейтральные, половозрастные, так и эмоционально-экспрессивные наименования: «Воротился охотник домой, а у него сын родился [...] жаль стало ему отдавать черту детище родимое [...] зашили мальчика в собачью шкуру» [10, т. 2, с. 149].

В одном из вариантов СУС 781 Детоубийца богатый купец «сотворил с нею [собственной дочерью] грех насильно, и с того самого времени понесла она чад» [10, т. 3, с. 36]. За отказ лжесвидетельствовать отец убивает дочь, поместив ее тело в погреб в саду. Соловей подсказывает одному из приказчиков, где лежит тело женщины. Дочь купеческая просит приказчика: «Служи

мне службу, добрый молодец! Облегчи меня: возьми меч и вынь из меня младенца»; тот *«воротился в сад, разрезал у купеческой дочери чрево, вынул младенца и отдал его воспитывать своей матери»* [10, т. 3, с. 37]. Направленность сюжета на изобличение злодея не предполагает наличия имени собственного у ребенка; его онимы носят половозрастной характер: *младенец – ребенок – мальчик*. Притягательность и трогательность полусироты, взятого справедливым царем на воспитание, раскрывается с помощью коннотатива: *«мальчик прибежал во дворец, да всё возле них увивается. – Чей такой славный ребёнок? – спрашивает царь»* [10, т. 3, с. 37].

Рассмотренные выше варианты создают впечатление о неких гендерных ограничениях, имеющих место в сказках легендарных применительно к исследуемым нами персонажам. Действительно, речь шла только об онимах мальчиков. Однако следует учесть наличие в крестьянском обиходе устойчивой, своеобразной традиции именования младенца: *«по нашему, по-крестьянски-то, все мальчиком мы зовём, дёвку и парня»* [5, с. 143] (Ср. в сказке волшебной: *«Вот она третьего вьюноша (девушку) родила...»* [4, с. 138], где наименования *юноша* и *девушка* не определяют гендер и не соответствуют современным коннотациям). Кроме того, налицо сюжеты и сюжетные варианты, демонстрирующие значимость конкретизации гендера при номинации персонажа.

Так, варианты сюжета СУС 795 *Ангел на земле* содержат как нейтральные, обобщенные, так и гендерно ориентированные онимы персонажей, обычно парных. В частности, парность, акцентируемая нарицательными наименованиями, вкупе с экспрессивно-коннотативной лексикой (*жалко, пожалел, сироты, ревут*), придает зерну сюжета – гуманистическому отказу ангела забрать душу у детей или у их матери, его последующему низвержению на землю – особый драматизм: *«Родила баба двойни. И посылает Бог ангела вынуть из неё душу. Ангел прилетел к бабе; жалко ему стало двух малых младенцев, не вынул он души из бабы и полетел назад к Богу»* [2, с. 189]; *«В одном селении родила женщина двойников. Бог послал ангела, чтобы он вынул душу из этих детей. Ангел прилетел: посмотрел, посмотрел, ну чего? мать лежит на койке, а дети малышки. Пожалел маленьких и не вынул»; «дети маленькие, как их сиротами оставишь! Постоял у кровати, дети ревут – пожалел. Улетел опять обратно на небо»* [24, с. 118]. Существенны также атрибуты – числительные: *«у этого деда, Гаврилы, умирала вторая жена при родах (она рожала десятого ребенка, а первая умерла, оставив четверых детей), будто бог послал ангела за ее душой. Прилетел ангел в первый раз, не смог взять душу, жаль стало женщину – мать*

десяти детей» [24, с.119-120]; «отче святыи <...> задушил у хозяев единственного их ребенка», который, «когда бы вырос, то сделался бы страшным разбойником и погубил бы на своем веку много людей; а теперь и родителям его не будет о нем заботы и печали, и ему самому спокойнее и лучше, что умер» [23, с. 149].

Сюжет располагает также гендерно дифференцированными персонажами, половозрастные характеристики которых влияют на эмоционально-экспрессивную тональность конкретной сказки. По отношению к мальчикам возможны не только гуманистические, но и странные, даже негативно-враждебные проявления со стороны мифологического персонажа. Так, остается неясным, глубокое почтение или давнюю обиду демонстрирует ангел при встрече и им же спасенными мальчиками: *«Видит он: едут два мальчика и упал лицом наземь [...] Вот стали его спрашивать: «скажи, человеке, зачем ты лицом упал наземь?» – А затем, что ради этих мальчиков Бог отнял у меня ангельские крылья» [2, с. 191]. Пожалел новорожденных («Ангел прилетел к женищине, полетал, полетал, жалко вынуть душу: двое мальчиков родились, куды юноши денутся?»), ангел, за неповиновение отправленный Богом «на трудну землю»–«за человека», спустя время мстит взрослым офицерам: «между их проскочил, одного левым локтем пырнул, а другого – правым, индо они оба пошатились». Своему изумленному спутнику он изъясняет этот дерзкий поступок следующим образом: «я из ихой мамыньки душу не вынимал: их пожалел, да через них тридцать лет страдаю. Они остались малые, а топерь в ученье вышли» [18, с. 249–251].*

Девочки же вызывают у нарратора и большинства персонажей анализируемого сюжета безусловную жалость, умиление, сострадание, проявляющиеся, в частности, в онихах и атрибутах-приложениях к ним: *«Прилетел андел-архангел милостивый и увидел, что у нее двое деточек как два червячка бьется, пожалел и не вынял души из нее. Послал господь другого, нежалимого ангела. А у этого [первого] ангела крылья и обрал господь» [24, с. 215].* Подростающие девочки вызывают у ангела светлую радость: увидев, что в церковь *«пришла бабушка с двумя внучками, и одна девочка прихрамывает»,* ангел впервые за три года *«расхмылился»* (улыбнулся), поведав изумленному священнику, как *«был послан из женищины душу вынетъ и пожалел птенчиков этих, деточек маленьких, и не вынял; за ту вину меня и на землю послали. И вот она умирала и навалилась на девочку эту и покривила у ей ножку. Так вот я признал этих девочек – они и без матери да выросли. А девочек вырастила бабушка, соседка их, и до того, что уже могут ходить. Три года прошло, вот в церковь их и привела» [24, с. 215].* Наименования с эмоционально-

экспрессивной коннотацией – свидетельство гуманности ангела, не решившегося «умертвить» женщину, родившую «двух детишек»: *«прилетел – с обоих боков малютки лежат, жалко сделалось [...] Вздумался он, что останутся они несчастные»* [22]. В соответствии с традиционным мотивом, ангел становится на земле сапожником. Сшив девочкам их первую обувь – символ их известной самостоятельности и одновременно знак его возвращения к Богу, он не только впервые за шесть лет улыбается, но и благословляет сестер ласковым словом: *«Привезли этих девочек, за каких он пострадал. Стал он обмерять ножки, им шить обувь, и улыбнулся [...] Когда обмерили им ножки, сшил им полсапожки. Пришли эти девочки за обувью. Он их обул и погладил по головке. – «Живите вы, умницы»* [22]. Знаменательно, что обе вышепересмотренные сказки записаны со слов нарраторов-женщин, Е. И. Сидоровой и А. К. Барышниковой (Куприянихи). Последняя придала сказочно-легендарную форму рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы». В устах же нарратора-мужчины (Н. П. Мальгина) характеристики героинь звучат более сдержанно, используются стандартные половозрастные наименования и конкретизирующие их атрибуты: *«родила двойню, двух девочек [...] полетал, полетал, жалко вынуть душу, куда денутся девочки [...] Пожалел, она двойников родила, чем будут они без нее кормиться [...] Мать больная лежит, и детки вокруг нее ползают [...] У маленьких девочек умерла мать и девочки остались у бабушки [...] Входит бабушка с двумя девочками (им было уже по три года)...*» [7, с. 218-220].

Гендерно ориентирован сюжет СУС 813А *Проклятая дочь*. Однако в отдельных вариантах возможен и персонаж-мальчик (см., например, записи сказок А. С. Пушкина: *«Мать, рассердясь на сына, ему: «Лукавый тебя поberi». Мальчик исчезает. Тоже слышит его голос в бане, читая воскресную молитву («Да воскреснет бог!»), она туда, а плачут в риге, у пруда. «Господи, – говорит она, – прости мое согрешение!»– Мальчик тут. – «Я был там и там... и огни, и много их», и проч.»* [13, с. 412-413], где используются общепринятые половозрастные наименования).

«Слово не воробей: вылетит – жди беды» [15, с. 287], – говорит народ о неосторожном слове. Каждая история об отданной во власть темных сил дочери преподносится нарратором как драматичное событие, происшедшее в реальности: *«Вот тоже был, говорят, была»* [24, с. 74]. Поскольку сказки анализируемого сюжетного типа содержат очевидное назидание, иллюстрирующее печальные последствия опрометчивого слова, весомость контекста в раскрытии смыслового содержания онима ребенка здесь особенно велика. При этом онимы и приложения

к ним всячески акцентируют малый возраст девочки, жестоко пострадавшей от лихого родительского слова: так, дочь священника *«девяти лет из дому пропала»* и живет на дне озера у *«нечистых»*, после того как отец на нее *«осерчал да в сердцах слово вымолвил»* [10, т.2, с. 171]; *«в морской глубине, в каменном доме, у чертей под началом»* находится девушка, проклятая отцом за нерасторопность: *«Как была я малых лет, подавала ему в один жаркий день стакан мёду, да нечаянно и уронила стакан на пол; отец осерчал, прикрикнул на меня: «Экая дурища безрукая! Хоть бы чёрт тебя взял!»* [10, т. 2, с. 172]. *«Я-то попала сюда, когда была еще маленькою, родители меня проклинали...»* [12, с. 227-228] – лейтмотив сюжета. Однако если родители помнят свое дитя и уповают на Божью помощь, дочь спасется: *«у ей есть родители еще в живых и молились Богу, чтобы Бог сохранил дитя, которое пропало у них ночью»* [12, с. 227-228].

Сугубо враждебное отношение к новорожденным девочкам одна из героинь мотивирует в сюжете социально: *«Принесла нас с тобой матка в один день, мы с тобою сестры-однобрюшницы. Побоялась мать мужика своего, што деток много, а тут враз двое, да еще девки. Позвала мужика к себе, а сама говорит, што хошь бы одну подпольник взял»* [24, с. 68]. Однако далее неразумных родителей ожидают суровые испытания: например, дочь священника *«мать проклянула маленьку, и вот теперь двадцатый год идет, а она все возится с ребенком»* [24, с. 73]. Так в сюжете возникает еще один оним – *подменыш*: *«Подвернул ему оммёнка ...»* [5, с. 143]. Безобразное, обжорливое существо, которое *«день и ночь ревет, покою нет!»* [24, с. 74], подлежит в сказке своеобразной антитрансфигурации: *«Молодка-то подошла к зыбке-то, да взяла робенка да об пол бросила. Тут робенок сделался голиком»*[19, с. 211]. Брошенный об пол, подменыш превращается в полено [24, с. 74]; положенный в корыто с кипятком, *«стал, этот младёнеч, котлётъ (чернётъ) [...] зделалася головёшка»* [5, с. 144]. Подобное развитие сюжета зафиксировал А. С. Пушкин: *«Раз видят двух нищих, старика со старухою, и несут они младенца, что ни пьет, ни ест уж 30 лет. Молодые зовут их, жена топором разрубает младенца, и вываливается оттуда осиновый чурбан»* [13, с. 412-413].

Если выросшую героиню спасает нареченный жених, увозя от демонологического противника, сюжет включает опознание дочери родителями; при этом конкретизируется возраст исчезновения или время разлуки, героиня же называется ласково – дочкой: *«Батька, дак это, быть надо, дочка наша, которая потерялась полторагодовая из люльки (проклянула, значит, попадья ее раньшее)»* [17, с. 267]; *«А доцьки-то не*

признал?» – «Нет, говорит, не признал». – «Ах, ты дурак! Она у тебе из люльки потерялась, 20 лет хранил при себе» [17, с. 239].

Итак, в отличие от сказок волшебных и новеллистических, номинация детских образов-персонажей в легендарных сказках реализуется исключительно в нарицательных формах, конкретизируемых с помощью атрибутов и приложений. Антропонимы в них отсутствуют в силу установки на жизнеподобие конфликта, не подлежащее сомнению и ведущее к обытовлению чудесного. Сосредоточенность на драматичных событиях, а не на определенных индивидуумах-участниках, также как демократичность речевого этикета, характерная для персонажей – выходцев из крестьянского или купеческого сословия, способствуют предельной обобщенности онимов. При этом идейной доминантой жанра, помимо характерного назидания, остается успешное противостояние человека – обычного, безымянного – грозному демоническому персонажу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азимов, Э. Г., Щукин, А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. – М.: Издательство ИКАР, 2009. – 448 с.
2. Афанасьев, А. Н. Народные русские легенды / А. Н. Афанасьев. – М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1914. – 316 с.
3. Великорусские сказки архива Русского географического общества. Сборник А. М. Смирнова. В 2 книгах. – СПб.: Тропа Троянова, 2003. – Кн. 1. – 479 с.; Кн. 2. – 448 с.
4. Великорусские сказки в записях И.А. Худякова. – М.; Л.: «Наука», 1964. – 302 с.
5. Великорусские сказки Вятской губернии. С прилож. 6-ти вотяцких сказок / Сб.Д. К. Зеленина. – Пг., 1915. – XLIV. – 640 с.
6. Господин леший, господин барин и мы с мужиком. / Записки о сказочниках Дм. Молдавского и сказки, собранные Вл. Бахтиным и Дм. Молдавским. – М.-Л.: «Наука», 1965. – 360 с.
7. Гуревич, А. В., Элиасов, Л. Е. Старый фольклор Прибайкалья / А. В. Гуревич, Л. Е. Элиасов. Т. I. – УланУдэ, 1939. – 472 с.
8. Едемский, М. Б. Семнадцать сказок, записанных в Тотемском уезде Вологодской губернии, в 1905-1908 гг. / М. Б. Едемский // Живая старина: Период. изд. Отделения этнографии Имп. Рус. геогр. о-ва. Год XXI. – Петроград: Типография Императорской Академии Наук, 1914. – Ч. II – IV. – С. 221–258.

9. Зуева, Т. В. Русский фольклор: Слов.-справ.: Кн. для учителя / Т. В. Зуева. – М.: «Просвещение», 2002. – 334 с.
10. Народные русские сказки А.Н.Афанасьева в трех томах. – М., 1984 (т. I); 1985 (т. II, III). Т. 1 – 511 с.; Т. 2.– 463 с.; Т. 3.– 495 с.
11. Неизданные сказки из собрания Н.Е.Ончукова (тавдинские, шокшозерские и самарские сказки). – СПб.: «Алетейя», 2000. – 488 с.
12. Ончуков, Н. Е. Северные сказки. Кн. 1. Архангельская и Олонецкая губернии / Н. Е. Ончуков.– М.: «Гаудеамус», 2023. – 607 с.
13. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т./ А. С. Пушкин. – Л.:«Наука», 1977–1979. –Т. 3. – С. 412–413.
14. Русская сказка. Избранные мастера/ Сост. М. К. Азадовский. – 2-е изд. – М.: Издательство «Альма Матер», 2023. – 463 с.
15. Русские пословицы и поговорки / Под ред. В. Аникина.– М.: «Худож. лит.», 1988.–431 с.
16. Сказки брянского Подесенья. Публикация Винарчик Л.М., Никитиной И.А.//Живая старина: Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. – М. – № 4. – 2002. – С. 12–16.
17. Сказки и песни Белозерского края. / Сборник Б. и Ю.Соколовых: В 2 книгах. Книга I. – Иваново: Издательство «Роща», 2019. – 996 с.
18. Сказки и предания Самарского края. / Собраны и записаны Д.Н Садовниковым. – СПб.: Тропа Троянова, 2003. – 447 с.
19. Сказки и предания Северного края / В записях И. В. Карнауховой. –М.: ОГИ, 2009. – 544 с.
20. Сказки Коргуева М. М. – Петрозаводск: «Каргосиздат», 1939. – Кн. 1–2. – Кн.1 – 660 с.
21. Сказки Куприянихи. Записи 1925-1942 годов. – СПб.: Тропа Троянова, 2007. – 370 с.
22. Сказки Куприянихи (записи 1925 – 1942 гг.) // Русская старина: [сайт сказок]. – Текст : электронный. – URL: <http://starina-rus.ru/kupr/67.php> (дата обращения 20.01.2025).
23. Сказки, легенды и перегудки/ Из собрания Н. А. Иваницкого. – Иваново: Издательство «Роща», 2019. – 164 с.
24. Сказки Терского берега Белого моря / Изд. подготовил Д.М. Балашов. – Л.:«Наука», 1970. – 448 с.
25. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка/ Сост.: Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. –Л. : «Наука», 1979. – 438 с.
26. Традиционный фольклор Новгородской области. Сказки. Легенды. Предания. Былички. Заговоры. По записям 1963-1999г. – СПб.: «Алетейя», 2001. – 534 с.

27. Ширский, А. А. Из легенд Ветлужского края // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Выпуск XXIX. Третий этнографический сборник. – Кострома: Гос. (Коммунистич.) тип. – 1923. – С. 5–16.

REFERENCES

1. Azimov E. G., Shchukin A. N. (2009). *Novyislovar'metodicheskikh terminov i ponyatii (teoriya i praktika obucheniya yazykam)* [New Dictionary of Methodological Terms and Concepts (Theory and Practice of Language Teaching)]. Moscow: IKAR, 448 p. (In Russian).
2. Afanas'ev A. N. (1914) *Narodnye russkie legendy* [Russian Folk Legends]. Moscow : *Sovremennye problem*, 316 p. (In Russian).
3. Velikorusskie skazki arkhiva Russkogo geograficheskogo obshchestva. Sbornik A.M. Smirnova. V 2 knigakh (2003) [Great Russian Fairy Tales from the Archive of the Russian Geographical Society. Collection of A.M. Smirnov. In 2 vols]. SanktPeterburg: Troika Troianov, Vol. 1. 479 p. Vol. 2. 448 p. (In Russian).
4. Velikorusskie skazki v zapisyakh I.A. Khudyakova (1964) [Great Russian Fairy Tales in the Notes of I.A. Khudyakov]. Moscow, Leningrad: Nauka, 302 p. (In Russian).
5. Velikorusskie skazki Vyatskoi gubernii. S prilozh. 6-ti votyatskikh skazok. Sb. D. K. Zelenina (1915) [Great Russian Fairy Tales of Vyatka Province. With the app. 6 Votyak fairy tales/Collection by D.K. Zelenina]. Petrograd, pt. XLIV, 640 p. (In Russian).
6. Gospodin leshii, gospodin barin i my s muzhikom. Zapiski o skazochnikakh Dm. Moldavskogo i skazki, sobrannye Vl. Bakhtinyim Dm. Moldavskim (1965) [Mr. Leshy, Mr. Gentleman, and the Man and I. Notes on Storytellers Dm. Moldavian and Fairy Tales Collected by V. Bakhtin and Dm. Moldovan]. Moscow, Leningrad: Nauka, 360 p. (In Russian).
7. Gurevich A. V., Eliasov JI. E. (1939) *Staryi fol'klor Pribaikal'ya. T. I. Vstupit. stat'ya i primech. A. V. Gurevicha* [The Old Folklore of the Baikal Region. Vol. I. Will enter article and note by A. V. Gurevich]. Ulan Ude, 472 p. (In Russian).
8. Edemskij M. B. (1912) *Semnadcet' skazok, zapisannyh v Totemskom uezde Vologodskoj gubernii, v 1905-1908 gg.* [Seventeen fairy tales recorded in the Totem district of Vologda province, in 1905-1908.] in *Zhivaja starina: Periodicheskoe izdanie Otdeleniya etnografii Russkogo geograficheskogo obshchestva. God XXI.* [The Living Antiquity. Periodical of the Department of Ethnography of the Russian Geographical Society.

- Year XXI.]. Petrograd: Printing House of the Imperial Academy of Sciences. Pt. II – IV. Pp. 221–258. (In Russian).
9. Zueva T. V. (2002) *Russkii fol'klor: slovar'-spravochnik [RussianFolklore:a Reference Dictionary]*. Moscow: Prosvescheniye, 334 p. (In Russian).
 10. *Narodnye russkie skazki* A.N. Afanas'eva v trekh tomakh (1984, 1985) [RussianFolkTales by A.N. Afanasyevin3vols]. Moscow, vol. 1, 511 p.; vol. 2, 463 p.; vol. 3, 495 p. (In Russian).
 11. *Neizdannye skazki iz sobraniya N.E. Onchukova (tavdinskie, shokshozerskie i samarskie skazki)* (2000) [UnknownStoriesfrom the Collection of N.E. Onchukov(Tavda,ShokshozerskandSamaratales)]. SanktPeterburg: Aleteya, 488 p. (In Russian).
 12. Onchukov N. E. (2023) *Severnye skazki. Kn. 1. Arkhangel'skaya i Olonetskaya gubernii [Northern Fairy Tales.Book1. ArkhangelskandOlonetsprovinces]*. Moscow: Gaudeamus, 607 p. (In Russian).
 13. PushkinA.S. (1977) *Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. [CompleteWorks: in10volumes]*. Leningrad:Nauka,1977-1979,vol. 3.Pp.407–413. (In Russian).
 14. *Russkaya skazka. Izbrannye mastera. Sost. M. K. Azadovskii* (2023) [A Russian Fairy Tale.SelectedMasters.Compiled by M.K.Azadovsky]. Moscow: Al'ma Mater, 463 p. (In Russian).
 15. *Russkie posloviitsy i pogovorki. Pod red. V. Anikina* (1988) [RussianProverbsandSayings.EditedbyV.Anikin]. Moscow: Artisticliterature,431 p. (In Russian).
 16. *Skazki bryanskogo Podesen'ya. Publikatsiya Vinarchik L.M., Nikitinoi I.A.* (2002) [Tales of the Bryansk Podesenye. Publication by Vinarchik L.M., Nikitina I.A.] in *Zhivaya starina: Zhurnal o russkom fol'klore i traditsionnoi kul'ture [ZhivayaStarina: A MagazineaboutRussianFolkloreandTraditionalCulture]*. Moscow. № 4. Pp.12-16. (In Russian).
 17. *Skazki i pesni Belozerskogo kraja. Sbornik B. i Yu. Sokolovykh* (2019) [Fairy TalesandSongs of the BelozerskyRegion.Collection of B.andY. The Sokolovs].In2books.BookI. Ivanovo: Roshcha, 996 p. (In Russian).
 18. *Skazki i predaniya Samarskogo kraja. Sobrany i zapisany D.N Sadovnikovym* (2003) [StoriesandLegends of the SamaraRegion. CollectionsandRecordings by D.N. Sadovnikov]. SanktPeterburg: Trope Troynanova, 447 p. (In Russian).
 19. *Skazki i predaniya Severnogo kraja. V zapisyakh I. V. Karnaukhovoi* (2009) [Fairy TalesandLegends of the NorthernRegion.In the Notes of I.V.Karnaukhova]. Moscow.: OGI, 544 p. (In Russian).

20. Skazki Korgueva M. M. (1939) [The tales of M. M. Korguev]. Petrozavodsk: Kargosizdat. In 2 books. Book I, 660 p. (In Russian).
21. Skazki Kupriyanikhi. Zapisi 1925-1942 godov (2007) [Tales of Kupriyanikha. Recordings from 1925-1942]. SanktPeterburg: Tropa Troyanova, 370 p. (In Russian).
22. Skazki Kupriyanikhi (zapisi 1925-1942 godov). [Tales of Kupriyanikha (Recordings from 1925-1942)]. URL: <http://starinarus.ru/kupr/67.php> (In Russian).
23. Skazki, legendy i peregudki. Iz sobraniya N. A. Ivanitskogo (2019) [Fairy Tales, Legends and Superstitions. From the Collection of N. A. Ivanitskogo]. Ivanovo: Roshcha, 164 p. (In Russian).
24. Skazki Terskogo berega Belogo morya. Izdaniye podgotovil D. M. Balashov (1970) [Fairy Tales of the Tersk Coast of the White Sea. The Publication was prepared by D. M. Balashov]. Leningrad: Nauka, 448 p. (In Russian).
25. Sravnitel'nyi ukazatel' syuzhetov. Vostochnoslavyanskaya skazka. Sostaviteli: L. G. Barag, I. P. Berezovskii, K. P. Kabashnikov, N. V. Novikov (1979) [Comparative Index of Plots. An East Slavic Fairy Tale. Compiled by: L. G. Barag, I. P. Berezovsky, K. P. Kabashnikov, N. V. Novikov]. Leningrad, 438 p. (In Russian).
26. Traditsionnyi fol'klor Novgorodskoi oblasti. Skazki. Legendy. Predaniya. Bylichki. Zagovory. Po zapisyam 1963-1999 g. (2001) [Traditional Folklore of the Novgorod Region. Fairy Tales. Legends. The legends. Epics. Conspiracies. According to the records of 1963-1999]. SanktPeterburg: Aleteiya, 534 p. (In Russian).
27. Shirskij A. A. (1923) Iz legend Vetluzhskogo kraja [From the Legends of the Vetluga Region] in Trudy Kostromskogo nauchnogo obshchestva po izucheniyu mestnogo kraja. Vypusk XXIX. Tretij etnograficheskij sbornik [Proceedings of the Kostroma Scientific Society for the Study of the Local Region. Iss. XXIX. The third Ethnographic Collection]. Kostroma: Gos. (Kommunistich.) tip.. Pp. 5–16. (In Russian).

УДК 821.161.1

ORCID 0009-0001-8940-8955

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-138-164

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПУТЕВЫХ ДНЕВНИКОВ В РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА

Филатова Виктория Алексеевна

кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры зарубежной филологии, теории
и практики перевода

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»,
(г. Горловка, Россия)
www.vafilatova@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается развитие жанра путевых дневников в русской детской литературе XIX–начала XX века, который представляет собой уникальное сочетание элементов путешествий, документалистики и художественного повествования. Автор отмечает влияние произведений А.Н. Радищева и Н.М. Карамзина на дневник Марии Gladковой, который называет первым произведением для девочек, написанном в форме путевого дневника. Структура статьи включает краткий исторический контекст, описание жанровых особенностей путевых дневников и их функции в детской литературе. Основное внимание уделено анализу произведений М. Gladковой («15-ти дневное путешествие, 15-ти летнему писанное, в угождение родителю и посвящаемое 15-ти летнему другу. 1810-го года августа месяца»), В.П. Авенариуса («Первый вылет», «Среди врагов», «На Париж!»), братьев Крамаренко («В Камчатку!», «Камчатка») и изданных без указания имени автора «Дневника Мурзилки» и «Нового дневника Мурзилки». Основная мысль текста заключается в том, что форму путевых дневников часто использовали для формирования у детей интереса к географии, истории и культуре.

Ключевые слова: детская литература, путешествие, путевой дневник, география, автор дневников, установка на подлинность, повествовательная форма.

GENRE FEATURES OF TRAVEL DIARIES IN RUSSIAN
CHILDREN'S LITERATURE
OF THE 19TH–EARLY 20TH CENTURIES

Filatova Victoria Alekseevna

Candidate of Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Foreign Philology,
Theory and Practice of Translation of FSBEE HE “Donetsk State
Pedagogical University named after V. Shatalov” (Gorlovka, Russia)

Abstract. The article examines the development of the travel diary genre in Russian children's literature of the 19th to early 20th centuries, which is a unique combination of travel, documentary, and fiction elements. The author notes the influence of A. Radishchev and N. Karamzin's works on Maria Gladkova's diary, which is called the first work for girls written in the form of a travel diary. The structure of the article includes a brief historical context, a description of the genre features of travel diaries, and their functions in children's literature. The main attention is paid to the analysis of the works of M. Gladkova (“15-day journey, written by 15 years old, in honor of a parent and a senior citizen of a 15-year-old friend. August 1810”), V. Avenarius (“First Flight”, “Among Enemies”, “To Paris!”), the Kramarenko brothers (“To Kamchatka!”, “Kamchatka”), and “Murzilka's Diar” and “Murzilka's New Diary”, published without indicating the author's name. The main idea of the text is that the form of travel diaries was often used to develop children's interest in geography, history, and culture.

Keywords: children's literature, travel, travel diary, geography, diarist, authenticity orientation, narrative form.

Для цитирования: Филатова В. А. Жанровые особенности путевых дневников в русской детской литературе XIX – начала XX века // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 138-164. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-138-164.

Жанр путешествий в русской литературе – это сложное и многоаспектное явление, которое имеет свои корни в средневековой русской литературе и получает расцвет в конце XVIII–начале XIX века, когда, как определяет В.М. Гуминский, «из периферийной области литературы превращается в полноправный

литературный жанр» [7, с. 315]. Внимание к этому литературному жанру, вызванное «общими задачами, стоящими перед молодой русской прозой, в частности проблемой создания большой повествовательной формы» не было случайным [7, с. 315]. Уже в 1857 году Н.Г. Чернышевский назвал «путешествия» самой популярной после «произведений поэзии» частью литературы и пояснил это, прежде всего, тем, что «путешествие совмещает в самой легкой форме самое богатое и заманчивое содержание», «соединяя в себе элементы истории, статистики, государственных наук, естествоведения и приближаясь к так называемой легкой литературе своею формою, как рассказ о личных приключениях, чувствах и мыслях отдельного человека, в столкновениях его с другими людьми» [20, с. 368]. Из-за того, что путешествие может быть «отчасти роман, отчасти сборник анекдотов, отчасти история, отчасти политика, отчасти естествоведение», оно даёт каждому читателю всё, что он хочет найти [20, с. 368].

Занимая такое видное место в общей литературе, в детской литературе, которая по справедливому утверждению Н.В. Чехова началась с переводов и «предназначалась для тех детей, которые не учились у иностранных гувернеров, грамотность которых начиналась не на французском или немецком, а на русском языке», путешествия также стали популярны [16, с. 20].

Р.В. Длугач, рассматривая развитие детской литературы в России XVIII–XIX веках, отмечает, что в 1800–1820 годах, в отличие от предыдущих и последующих эпох, в детской среде увеличилась популярность французских романов, вырос интерес к книгам мистического содержания, впервые появились издания на английском языке, и в детском чтении появляются описания путешествий [16, с. 280]. Исследовательница также усматривает влияние пола на выбор книг: девочки предпочитали романы, как переводные, так и оригинальные, в их чтении отсутствовали книги исторические или описание путешествий; мальчики, наоборот, интересуются историей и путешествиями [16, с. 282, 300]. Н.В. Чехов, характеризуя детскую литературу начала XIX века, обращает внимание на развитие таких жанров, как басня, нравоучительная сказка, которые к тому времени перестают интересовать взрослого читателя, биографии, исторические повести, географические описания и путешествия, которые, удовлетворяли склонность детей к приключениям, так как они переживали их в воображении вместе с путешественниками [16, с. 62]. Основываясь на сведениях из мемуаров и записок людей, чьё детство пришлось на первую половину XIX века, Р.В. Длугач называет самые популярные путешествия в детском чтении указанного периода: «Путешествие вокруг света» Дюмон-

Дюрвиля (1837), «Журнал новейших путешествий» (1809–1810), «Путешествие вокруг света» Крузенштерна (1809–1813) и «Лессепсево путешествие по Камчатке и по южной стороне Сибири» (1801–1802) [16, с. 281].

В 1810 году вышла книга «15-тидневное путешествие, 15-тилетнюю писанное, в угождение родителю и посвящаемое 15-тилетнему другу» без указания имени автора на титульной обложке. Именем М. Гладкова подписано посвящение Графине Марье Дмитриевне Салтыковой, фрейлине российского императорского двора, которое предшествует основному тексту [5, с. 5]. Автор путешествия из Москвы в Петербург преподносит своё сочинение как «первый труд неопытной писательницы» [5, с. 5].

Авторство М. Гладковой подтверждается другими источниками. В «Библиографическом словаре русских писательниц» князя Н.Н. Голицына (1889) автором, в соответствии с нормами правописания того времени, указана Марья Гладкова [6, с. 64]. «Книга девицы Марии Гладковой» приводится в анализе книг первого тридцатилетия XIX века Н.В. Чехова в разделе о путешествиях с пометкой: «Представляет краткое описание поездки от Москвы до Петербурга» [16, с. 63]. В «Библиографии русской детской книги» О.В. Алексеевой, в которой зарегистрировано 1511 названий и вошли все книги, изданные на русском языке (оригинальные и переводные) для детей и юношества с 1717 года, авторство книги указывается так: «[Соч. М. Гладкова]» [17, с. 105]. В многотомное издание «Русские писатели, 1800–1917: биографический словарь», выпущенное московским издательством «Советская энциклопедия» в 1989 году, как и в другие пособия и учебники по русской детской литературе, сведения о книге и писательнице не включены. В 2008 году вышла монография М.С. Костюхиной «Золотое зеркало. Русская литература для детей XVIII–XIX вв.», в которой книга М. Гладковой отнесена к жанру сентиментального путешествия, написанного от юного лица с развитой и утончённой душой [12, с. 35]. В монографии финского литературоведа Бена Хеллмана «Сказка и быль. История русской детской литературы» Мария Гладкова названа первой русской детской писательницей, которая «написала сентиментальное путешествие для детей» под влиянием «Сентиментального путешествия» Лоренса Стерна (1768) и «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина (1791–1792) [19].

Первый полный анализ книги М. Гладковой был сделан Е.П. Приваловой в неопубликованной при жизни статье «О первом труде неопытной писательницы». Машинописный текст, предположительно написанный в 1975 году, был найден в личном архиве и представлен А. Димьяненко в журнале «Детские чтения» в 2021 году [8, с. 230].

Е.П. Привалова обращает внимание на важность установления авторства, так как от этого зависит восприятие жанра произведения: «Разные пути решения проблемы атрибуции ведут и к разному пониманию жанра произведения. Если автору действительно только 15 лет, перед нами дневник автобиографического типа, раскрывающий духовный мир девушки-подростка. Если автор – человек взрослый, мы имеем дело с повестью-путешествием, дающей право писателю на вымысел, на свою трактовку героя» [8, с. 243].

Ссылаясь на источники документального характера, такие как «История сената, Петербургский некрополь, Биографический словарь Половцева», исследовательница рассматривает семью Гладковых «хорошо знакомую современникам», в которой кроме отца, Ивана Васильевича Гладкова, и его жены, Марии Сергеевны Мартыновой, было три дочери – Наталья, Екатерина и Варвара [8, с. 240–242]. Е. Привалова, не отрицает серьёзных причин отсутствия упоминания дочери, имя которой начиналось бы с буквы М, к которым относит раннее замужество или смерть, но всё же утверждает, что под «М. Гладковой» нужно воспринимать мать семейства, Марию Сергеевну, в пользу которой «говорит взрослый тон повествования, который прорывается на некоторых страницах книги» [8, с. 243]. Также, исследовательница предполагает, что «в руках матери имелись и записки одной из юных дочерей», что даёт шанс рассматривать повествование как отредактированный дневник [8, с. 243]. В самом тексте дневника автор записей нигде не называется по имени. Сделано это сознательно, как пишет А. Димьяненко, для того, «чтобы скромно подчеркнуть, что возраст (“пятнадцатилетняя”), дружба и покорность родителям – более подходящие категории для определения ее идентичности, чем имя» [8, с. 236].

В записях также не указывается причина, по которой семейство вынуждено было переезжать из Москвы в Петербург. Можно предположить, что переезд связан с болезнью отца, потому что в начале путешествия, получив от него письма и узнав, что «ему гораздо лучше», все радовались и благодарили судьбу [5, с. 29]. Мать и дочерей (количество не указывается) сопровождает в дороге двоюродный брат девушки, автора дневника. С ними едут няни и прислуга, и их карета напоминала ласточкино гнездо «по немалому числу маленьких головок», которые выглядывали из окна [5, с. 57].

Дневник М. Гладковой, кроме посвящения подруге-фрейлине и короткого предисловия в виде обращения к читателю, включает пятнадцать ежедневных записей с 17-го по 31-е августа с описанием маршрута через города Клин, Тверь, Торжок, Валдай,

Новгород. Записи вести девушка начинает по просьбе отца, но даётся ей это с большим трудом. *«Не мудрено писать то, что хочешь, а трудно то, что требуют»*, – такими словами открывает она свой дневник [5, с. 7]. Взявшись за перо, она не знает, о чём писать: *«Начинаю марасть, перемарывать... Измарала уже несколько листов, а толку нет, ибо всё, что ни написала, столько мне не нравится, что принуждена изорвать <...> решила было с досады бросить бумагу и перо, и из первого города написать к Папиньке, что не могу удовлетворить его желанию, чувствую себя не способною к описанию нашего путешествия»*, но решила последовать совету двоюродного брата и писать всё, *«что придёт в голову <...> помещая всё, что видела и слышала»* [5, с. 8, 10].

Кроме двоюродного брата-советчика, Е. Привалова называет её учителем Н.М. Карамзина, влияние которого «чувствовалось с первых же строк дневника 15-летней путешественницы, хотя имя его нигде не упоминалось [8, с. 243–244]. Кроме прямых и не прямых цитат из «Писем русского путешественника», его влияние угадывается и в описании природы, из-за чего пейзаж М. Gladковой, как обоснованно замечает Е. Привалова, напоминает «карамзинский пейзаж, пейзаж, окрашенный в сентиментальные тона» [8, с. 244]. Исследовательница также анализирует перекличку отдельных частей книги М. Gladковой с «Путешествием из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, и отмечает, что на некоторых страницах «нет близкого сходства, но явно веет радищевским духом» [8, с. 254]. Это также имеет значение для признания автором произведения матери семейства. Как пишет Е. Привалова, «Гладков в силу своих служебных обязанностей должен был знать книгу Радищева. Мог он познакомить с нею и свою жену. Но знакомство детей с подобными произведениями вряд ли могло быть в планах супругов Gladковых» [8, с. 255].

Главная героиня повествования не только записывает подробности их путешествия для отца, но и по настоянию матери даёт ежедневные уроки младшим сёстрам, во время которых приводит географические описания и исторические факты о городах, через которые они проезжают, акцентируя внимание на глубокой связи между духовными и культурными традициями страны. Подробно их маршрут был рассмотрен в статье «Образ православной России в путевом дневнике Марии Gladковой» [18].

Книга Марии Gladковой, изданная в 1810, в том же году, когда велись записи, осталась малозамеченной и недостаточно оценённой литературной критикой. Но это произведение можно рассматривать как первое художественное произведение для девочек, написанное в форме путевого дневника. Определение

жанра «путешествие» вынесено в название произведения, а форма «журнал путешествия» называется автором в первой записи [5, с. 10].

Ведение дневника как личного документа, было распространённой практикой в XIX веке. Художественных произведений, написанных именно в форме дневника, было не так много, особенно в детской литературе. После «15-ти дневного путешествия, 15-ти летнею писанного, в угождение родителю и посвящаемого 15-ти летнему другу. 1810-го года августа месяца» М. Гладковой в XIX веке были опубликованы: рассказ «Из журнала Маши» (1841), который входил в сборник В.Ф. Одоевского «Сказки дедушки Ириней», «Дневник семинариста» (1861) Ивана Никитина, «Дневник девочки» (1862) Софьи Буткевич (Буташевской). Особенной популярностью в России пользовался роман «Сердце» (Cuore) итальянского писателя Эдмондо де Амичиса. Опубликованная в Италии в октябре 1886 года, книга, написанная в форме дневника учащегося третьего класса, практически сразу была переведена на русский и в течение длительного времени переиздавалась разными издательствами и в разных переводах: «Дневник школьника» (1889) в переводе В. Крестовского (псевдоним Надежды Хвощинской), «Записки школьника» (1892) с предисловием Матвея Леонтьевича Песковского (автор перевода не указан), «Школьные товарищи. Из дневника ученика городской школы» (1898) в переводе А. Ульяновой, «Отцы и дети» (1909) в переводе М.Н. Тимофеевой, «Школьный год. Из дневника ученика 3 отделения городской школы» (1912) в переводе М. Ватсон, «Дневник школьника» (1913) в переводе Александра Брюсова.

В первой половине XX века детскую литературу дополнили книги: «Из дневника Андрея Муратова» (1905) П. Засодимского, «Дневник Синичкина» (1914) из сборника Л.А. Авиловой «Образ человеческого», «Дневник Мурзилки» (1911), «Новый дневник Мурзилки» (1913). Четыре книги в форме дневника написал В.П. Авенариус: «Первый вылет: Путевой дневник институтки» (1902), «История мопсика: (Из дневника Любочки)» (1908) и диологию, посвящённую эпохе наполеоновских войн «Среди врагов: Дневник юноши, очевидца войны 1812 года» (1912) и «На Париж!: Дневник юноши, участника кампании 1813–1814 гг.» (1914).

Рассмотрев вышедшие за вековой период развития детской литературы книги, написанные в форме дневника, можно назвать «Первый вылет: Путевой дневник институтки» В.П. Авенариуса вторым художественным произведением для девочек, написанным в форме путевого дневника. В 1902 году

отдельным изданием книга вышла в типографии книжного магазина В.П. Луковникова. Заголовочный комплекс включает не только информацию, приведённую на обложке и титульной странице книги (имя автора, название, подзаголовок, год издания, пояснение – «с видами и картинами»), но и информацию на титульной странице с обратной стороны: «Первоначально настоящий дневник печатался в журнале “Родник” под названием “В чужих краях”» (год публикации не указан).

Автор дневника – пятнадцатилетняя девушка Наташа, которую все называют Тавочка. Во время летних каникул она уезжает на поезде вместе с братом Левой и кузиной Жюли из Петербурга, чтобы встретиться с матерью и провести каникулы в немецком курортном городе. Тавочкина мать, вдова сенатора, в своё время окончила Смольный институт, куда отправила учиться «своёкоштом» и дочь, а сын обучался в училище правоведения [1, с. 11].

Дневник Тава начинает вести по совету классной наставницы, о чём пишет в самом начале: *«Когда я перед отъездом зашла к Черепаше с прощальным реверансом, она сперва, разумеется, прочла мне несколько общих наставлений, а потом дала совет вести в дороге дневник. – Путешествие, – та же география, сказала она, – а в географии тебе, та petite, надо подняться. <...> И я послушалась доброго совета, завела себе дневник; а теперь вот запишу все, что было, начиная с Петербурга»* [1, с. 5].

Записи в дневнике охватывают период с 5 июня по 15 августа, год не указан, но из беседы молодых людей с иностранцем, где упоминается недавнее празднование столетия со дня рождения А.С. Пушкина, можно понять, когда происходило их путешествие.

Структурно для дневника характерна приуроченность каждой записи к определённой дате с соблюдением хронологии (может быть указан год, месяц, число и время суток). Кроме дат, могут быть использованы географические обозначения места. Ещё одним важным признаком дневника является его автокоммуникативность. Обычно дневник ведётся «для себя» и не предполагает читателя. Дневник воспринимается как заслуживающий доверия собеседник, поэтому к нему (а не к вымышленному другу) часто обращается автор дневниковых записей. В дневнике синхронно фиксируются только что произошедшие события, ретроспективность в дневниках минимальна, может быть ограничена незначительным отрезком времени, когда у автора дневника не было возможности вести записи. Образ автора дневника создаётся через описание им событий, мест, природы, других людей, произведений искусства. Немаловажное значение имеет и язык, который использует автор дневника.

Обозначив в названии произведения жанр «путевой дневник», назвав в первой записи своё повествование словом «дневник», Тавочка неоднократно упоминает дневник в своих записях. Он для неё собеседник: «*Никаких новостей для дневника; но поболтать все-таки есть кой-о-чём*» [1, с. 68], «*И вот я теперь сколько времени уже совсем одна и очень довольна: могла опять вдоволь побеседовать с моим дневником*» [1, с. 168]). Она использует прямые обращения к дневнику: «*Здравствуй, мой милый дневник! Не сердись, что я тебя столько дней не раскрывала. Но со времени эпизода у грелки не было ничего нового*» [1, с. 77], «*На этом и кончу. Прощай, мой дневник, надолго, а может быть, и навсегда!...*» [1, с. 210].

Каждая запись датирована (число, месяц, часто – время («*Вержболово. 6 июня. 6 ч. утра*» [1, с. 14]), иногда в датированной записи уточняется время суток: «*Вечером*» [1, с. 52], «*Перед сном*» [1, с. 55], «*После обеда*» [1, с. 185]).

Оглавление, как часть заголовочно-финального комплекса, выполняет информативно-ориентирующую роль и помогает читателям проследить маршрут, благодаря указанным названиям населённых пунктов: «*От Петербурга до Берлина*», «*Берлин*», «*Киссинген*», «*Люцерн – Зелисберг*», «*Итальянские озера*», «*Зелисберг – Вена*» [1, с. 3]). В основной датировке в каждой подглаве добавляются детали: например, «*В вагоне за Псковом, 5 июня*» [1, с. 5], «*В вагоне, 10 июля*» [1, с. 85], «*В вагоне от Границы на Варшаву. 19 августа*» [1, с. 208]. Кроме того, что маршрут уточняется в каждой записи (например, «*Лугано, 31-го июля*» [1, с. 148], «*Зелисберг, 1 августа*» [с. 172]), он иллюстрируется при помощи изображений, которые в дополнении к подзаголовку называются «видами» и «картинами». Первый рисунок отъезжающего поезда не подписан, остальные «виды» поясняются подрисуночной подписью – словосочетанием или предложением, которые связывают изображение с основным текстом и дополняют его. Всего в путевом дневнике приводится двадцать семь подписанных «видов»: (некоторые из них с дополнительными пояснениями – «*Дворцовый мост в Берлине. (На заднем плане улица Под Липами)*», «*Строящаяся православная церковь в Киссингене. (Окончена постройкой в октябре 1900 г.)*», «*Станция Трейб, за которою подъем на Зелисберг*», «*Бруннен с видом на Зелисберг (справа)*»), приводится изображение монументальной скульптуры короля Пруссии Фридриха II немецкого скульптора Кристиана Даниэля Рауха («*Памятник Фридриха Великого. Работа Рауха*»), картины Вильгельма фон Каульбаха «*Разрушение Иерусалима*», Адольфа фон Менцеля «*Концерт для флейты Фридриха Великого в Сан-Суси*» («*Концерт*

у Фридриха Великого)), «Званный обед Фридриха Великого в Сан-Суси» («Завтрак у Фридриха Великого в Сансуси») и Андреа дель Сарто «Мадонна». Изображению барельефа «Люцернский лев», который являлся одной из двух достопримечательностей города, предшествует подробное описание: «...это колоссальный барельеф умирающего льва, высеченный в гранитной скале. Дело в том, что у французских королей в XVIII веке была дворцовая стража из швейцарцев; когда же французский народ взбунтовался против Людовика XVI, эта швейцарская гвардия, защищая Тюильри, не впускала туда бунтовщиков, пока не была перебита ими до последнего человека. И вот, гениальный датский скульптор Торвальдсен изобразил эту непоколебимую верность швейцарцев аллегорично в виде пронзенного стрелой, умирающего льва. Работа сама по себе восхитительная; а как вдумаешься в аллгорию, так даже за душу хватает» [1, с. 39].

Следует ещё раз обратить внимание на то, что книга была издана в 1902 году, когда подобные изображения в виде рисунков, картинок или фотографий являлись редкостью и давали возможность читателям, которые не могли путешествовать, получить представление о незнакомом месте и насладиться заграничными видами. Путевой дневник Тавочки – художественное произведение с вымышленным сюжетом, помещённое в географически реально существующую действительность. Поэтому сейчас описание представляет интерес и с исторической точки зрения – некоторые места сохранились и являются культурно-историческими памятниками (например, улица «Ундер-ден-Линден» с её достопримечательностями, среди которых конная статуя Фридриха Великого и Дворцовый мост, Музей Паноптикум – места, которые подробно описывает героиня книги [1, с. 26–34]), некоторые изменили местоположение (например, знаменитый Берлинский аквариум находился на улице Унтер-ден-Линден с 1867 по 1910 год, когда его закрыли по экономическим причинам и перенесли на территорию Зоологического сада в район Тиргартен округа Митте; памятник Славы [1, с. 29, 31]) а некоторые просто перестали существовать.

В путевом дневнике Тавочки употребляются характерные для дневникового повествования слова, обозначающие время: «вчера», «сегодня», «завтра» («Ах, Боже мой! скоро ли настанет завтра? Я, кажется, от ожидания не засну всю ночь!..» [1, с. 147]), «Сегодня, сейчас после утреннего кофе, мы съездили туда, взяв с собой из цветочного магазина прекрасный венок» [1, с. 208], «Вчера ведь были у себя в Петербурге, а теперь уже в столице немцев, настоящих немцев, где и прислуга не понимает по-русски» [1, с. 17]) и место: «здесь», «тут», «там» («Здесь

настоящий парк, где можно заблудиться, а зверям живет, наверное, лучше, чем многим-многим людям» [1, с. 41], «Мы здесь уже два дня, а я с трудом берусь наконец за перо» [1, с. 88], «Все здесь хорошо, дивно хорошо, не будь только этих несносных англичан!» [1, с. 90], «... там вода какая-то свиновая, а берега безлюдные и плоские; здесь же цвет воды чудно-бирюзовый» [1, с. 94], «Давно ли, кажется, я переезжала границу Западной Европы, и все там представлялось мне в радужных красках. Сколько я там перевидела, пережила!» [1, с. 209-210]; будущее время, имитирующее незнание событий в будущем: «Как-то мы там уживемся? Ведь опять на 4 недели!» [1, с. 98]).

Дневник как личный документ – автокоммуникативен, в момент ведения он рассчитан главным образом на внутренние потребности автора, не предполагает публикацию, не допускает обращений к читателю. В путевом дневнике героини В.П. Авенариуса есть обращение к себе: «Однако, Тавочка, если ты и далее будешь пускаться в такие подробности, то прощай, география!» [1, с. 13], «А что, Тавочка, твоя география? Имена разных мест жужжат у меня ещё в ушах: Инстербург, Кёнигсберг, Эльбинг, Диршау, Шнейдемюль и т. д., и т. д. Но как, скажите, отличит одну станцию от другой? Та же платформа, та же суeta, толкотня, те же сосиски и пиво...» [1, с. 22], «Ну, Тавочка, поздравляю! Можно ли было это предвидеть?» [1, с. 97], «Ах, Тавочка, Тавочка! Думала ли ты когда-нибудь, что тебя будет так называть даже Череп...анова?» [1, с. 116].

Бен Хеллман так характеризует стиль повествования путевого дневника «Первый вылет»: «Авенариус старается не перегружать роман историческими и географическими фактами. Героиня на современном ей молодежном жаргоне описывает разнообразные встречи, походы в зоопарк и музеи, посещения дворцов» [19]. Не менее интересным является стиль повествования двух других произведения В.П. Авенариуса – «Среди врагов» (1912) и «На Париж!» (1914).

Дилогия написана в форме дневника Андрея Пруденского, отчисленного за неуспеваемость семинариста. Обе повести имеют подзаголовок. Первая – «Дневник юноши, очевидца войны 1812 года». Вторая – «Дневник юноши, участника кампании 1813–1814 гг.». Также на титульных обложках книг приводится информация об иллюстративном материале: «С 12 картинками из эпохи Отечественной войны и с картою» и «С 12 картинками художника Н.Н. Болдырева». Подробное оглавление, в котором кратко передаётся содержание повестей предшествует основному тексту. Каждая часть дилогии начинается с предисловия, подписанного инициалами писателя – В.А. Благодаря убедительному

пояснению происхождения дневника юноши создаётся установка на подлинность.

Так, рукопись, послужившая основой первой книги, согласно предисловию, датированному сентябрём 1911 года, была найдена у букиниста, который не усмотрел никакой ценности в объёмной тетради с пожелтевшими, подмоченными, исписанными карандашом листами, лежащей среди разного хлама в углу лавки [2, с. V]. Нашедшего привлёк внимание почерк «не совсем еще твердый, но четкий, с затейливыми завитушками», «имя Наполеона» и «ещё несколько имён французских и русских, получивших громкую известность в эпоху Отечественной войны» [2, с. V]. Далее убедительно утверждалось, что рукопись представляет собой «подлинный дневник 1812 года» и роль в издании пояснялась так: «Выпустив из неё всё лишнее, не идущее к делу, я разделил её, для удобства читателей, на главы с соответственными заголовками и печатаю теперь этот любопытный дневник очевидца, а отчасти и участника великой войны в первоначальном, безыскусственном виде» [2, с. V–VI].

В предисловии ко второй книге поясняется, что продолжение дневника было прислано из провинции в виде двух рукописных тетрадей. «Неизвестная» Таисия Жукова исполняла последнюю волю Серафимы Матвеевны Пруденской, внучки «отставного полковника Андрея Серапионовича Пруденского», о котором адресат письма написал предыдущую книгу [2, с. V]. Убедившись, что «тетради оказались писанными тою же рукою, что и рукопись 1812 года», и представляли «прямое её продолжение, передавая последовательно главнейшие события кампании 1813–14 гг. и личные переживания самого писавшего», он готовит рукопись к изданию [2, с. V–VI]. Использует тот же приём убеждения в подлинности документа и своей незначительной роли: «С своей стороны я позволил себе сделать с этим дневником только то, что и с первым: несущественно сократил, орфографию исправил и, разделив дневник на главы, в заголовке каждой главы указал её содержание» [2, с. VI]. Вежливое, но безликое обращение автора письма («Милостивый Государь. Имени и отчества, простите,

не знаю» [2, с. V]), предисловие, подписанное одними инициалами, должно акцентировать внимание читателей на подлинности документа, изменения в котором направлены на удобство восприятия и совершенно не влияют на его содержание.

Чтобы имитировать подлинность дневника, в первой части диалогии использована вставка со словами: «Далее рукопись сильно подмочена, и многого не разобрать. Есть, однако ж, связные фразы и более или менее цельные отрывки, так что общая связь существенно не нарушена» [2, с. 147], а после

неё – отточия, строки, заполненные точками для разграничения отрывков внутри текста.

Автор дневника – Андрей Пруденский, который называет в первой записи свой возраст (ему «с Рождества восемнадцатый пошел» [2, с. 8]), любимые занятия («в шаики играть, голубей гонять, бумажный змей пускать» [2, с. 8]) и не считает лень, из-за которой был отчислен из бursы пороком (согласно пословице – лень «раньше нас родилась» [2, с. 8]). Гувернёр-француз из соседнего барского дома советует ему начать вести дневник: «... у меня есть для вас верное средство: пишите дневник. Как выльется на бумагу, что на душе накопело, – сразу полегчает. На себе испытал. <...> вы послушайтесь моего совета; такой дневник – что горчичник: всякую боль оттянет» [2, с. 8].

Дата начала ведения дневника (11 июня 1812 года) приходится на исторически значимый для России день, когда армия Наполеона вторглась в Россию (с 23 на 24 июня по новому стилю). Благодаря дружбе с гувернёром, бывший семинарист Андрей выучил французский язык, и, когда французы пришли в Смоленск, вынужден был присоединиться к ним в качестве переводчика. По датам в его дневнике прослеживается маршрут продвижения французской армии к Москве, а затем – отступление: «Августа 17. Мы уже за Вязьмой. На каждом верстовом столбе цифры читаем: далеко ли еще до Москвы?» [2, с. 43], «Августа 20. Вот мы и в Гжатске» [2, с. 44], «Можайск, августа 28» [2, с. 47], «Привал на 52 версте от Москвы, августа 31» [2, с. 57], «Под Москвой, сентября 2. Впускают и без выстрела!» [2, с. 58], «Москва, сентября 3» [2, с. 65], «На привале, октября 7» [2, с. 136]. Во второй части «На Париж!» датировка помогает проследить заграничные походы русской армии: «Пруссия, г. Лик, января 22» [3, с. 46], «Иоганнисбург, января 24» [3, с. 48], «Плоцк, января 27» [3, с. 49], «Января 28. Варшава 26 числа без выстрела сдалась, и занимавшие ее австрийцы, союзники Наполеона, мирно отступают» [3, с. 50], «Калиш, февраля 13» [3, с. 52], «Саксония, дер. Бернсдорф, по пути к Дрездену, марта 7» [3, с. 56], «В Дрезденском форштадте, марта 8» [3, с. 58].

Причина, по которой Андрей Пруденский начинает вести дневник, связана с терапевтической функцией, но с пониманием важности и значимости исторического момента главным для юноши становится фиксация событий. Например: «12 числа, вишь, французы, войны даже не объявивши, реку Неман перешли. Что за вероломство! Из Вильны ко всем нашим командирам гонцы полетели с приказом – самим в бой до времени не вступать, только отбиваться» [2, с. 12].

Записи в дневнике не ограничиваются несколькими предложениями, а представляют собой развёрнутые подробные рассказы. В связи с насыщенностью событий, записи не ежедневные, но с описанием событий пропущенных дней, о чём он предупреждает в начале каждого повествования. Например, перед вступлением французских войск в город: *«Две недели дневника не раскрывал. Баталии настоящей все еще ведь не было. Войска, что ни день, чрез Смоленск наши проходят; но куда? никому не ведомо»* [2, с. 136]. После Бородинского сражения: *«Третий день ведь уж от великой баталии под Бородиным, коей равной по кровопролитию, говорит лейтенант д'Орвиль, не запомнят в истории ни в древней, ни в новой – а теперь лишь улучил минутку взяться за дневник»* [2, с. 47]. Описывая события побега из французского плена: *«Очнулся только сегодня, на третьи же сутки. Пипо говорит, что я шибко бредил. Дневника своего, однако, не обронил. Теперь хоть опять в здравом уме и памяти, но телом еще горю и zelo слаб. Присел на постели, да голова закружилась. Пишу лежа...»* [2, с. 89–90]. После завершения заграничных походов: *«Петербург, Июля 6. С самого Парижа не раскрывал дневника. Поход, ведь, благоуспешно окончен, Европа умиротворена. В Толбуховку тоже заглянуть не довелось. Но сегодня две свежие вести сами на бумагу просятся»* [3, с. 257].

Синхронность событий и записей передаётся при помощи, во-первых, настоящего времени: *«Пятый день снег, да какой! Метелица опять так и вьет, так и вьет! По Смоленскому тракту целыми холмами сугробы намело. Ледяной ветер в деревьях бушует и свищет, сквозь бурку до костей пробирает. Мороз-то ведь в 20 градусов»* [2, с. 158].

Во-вторых, при помощи глаголов, обозначающих процесс письма: *«Кстати, Андрюша: ты ведь в дневнике пишешь? – Пишу... – Так все, смотри, описывай, чтобы ни было; дашь потом прочитать»* [2, с. 20], *«Пишу при свете лучины. Кругом храп и стоны. На скамьях – офицерство, на полу – вповалку, вперемежку, тяжелораненые свои и французы»* [2, с. 66], *«Запишу еще два случая из партизанской жизни Давыдова, рассказанные мне Мотылевым: один – забавный, другой – zelo трогательный»* [2, с. 153], *«Дневник ведь вы будете опять вести? – Буду. – Так запишите: вдова Жаннет Камуфле, улица Вожирар, № 23»* [3, с. 38], *«Февраля 29. 27 числа наша Северная армия вступила в Берлин. Сагайдачный достал в штабе выписку из донесения о том Витгенштейна, и я ее дословно переписываю»* [3, с. 54].

В-третьих, при помощи слов «сейчас», «вчера», «сегодня», «завтра»: *«Сейчас только хорунжий Крючков вернулся из поиска с тремя сиротами ...»* [2, с. 159], *«Сейчас из театра. В себя еще*

прийти не могу» [2, с. 159], *«Вчера первый снег пошел, а ныне густыми хлопьями уже валит»* [2, с. 165], *«Еще вчера еврей-корчмарь по великой тайности батальонного командира нашего упреждал, будто Наполеон со своей гвардией сам уже в Борисове»* [2, с. 168], *«Толбуховка, января 6. Сегодня, ко дню своего Ангела, новую тетрадь для дневника получил и сегодня же ее обновляю; а почему – о том сказ впереди»* [3, с. 7], *«Но свеча почти догорела, а вот и часы бьют, – три часа ночи! Остальное уже завтра»* [3, с. 16].

В-четвёртых, используя слова, обороты, конструкции, убеждающие читателя в том, что ни ведущий дневниковые записи, ни его ближайшее окружение не знают, как будут развиваться дальше события. Например, узнав о начале военной кампании, француз-губернёр выражает опасение за судьбу своих соотечественников: *«Император наш не считается со здешним климатом. Наступит осень, польют дожди, – дороги, и так уже плохие, станут непроходимыми; а там снег, лютые морозы ...»* [2, с. 38]. После Бородинского сражения Андрей Пруденский записывает свои размышления: *«Чем кончится кампания – одному Богу известно; но неприятель сам весьма не в хорошем положении»* [2, с. 55]. Перед началом заграничных походов юноша также записывает свои предположения: *«Смоленск, января 12. Прощай, Толбуховка! Прощай, Ириша! Когда-то еще свидимся?»* [3, с. 37].

В-пятых, используется иллюстративный материал в виде репродукций картин размером в страницу, которые размещены в книге в порядке, соответствующем хронологии событий войны с Наполеоном: «Сражение под Смоленском» с картины Петера фон Гесса (1846), карта «Путь французов в Москву и обратно», «Наполеон на Бородинских высотах» с картины Василия Верещагина (1895), «Сражение при селе Бородино» П. Гесса (1843), «Зарево Замоскворечья» В. Верещагина (1896–1897), «Возвращение из Петровского дворца» В. Верещагина (1895), «Мир во что бы то ни стало» В. Верещагина (1887–1900), «Наполеон в зимнем одеянии», известный сейчас как «Портрет Наполеона в зимней одежде» В. Верещагина (1899–1900), «В 1812 году» картина Иллариона Прянишникова (1874), «На большой дороге. Отступление, бегство...». В. Верещагина (1890-е), «Сражение под Красным» П. Хесса (1849) и «Переправа через Березину» П. Хесса (1844), «Сражение под Смоленском» с картины Петера фон Гесса (1846), карта «Путь французов в Москву и обратно», «Наполеон на Бородинских высотах» с картины Василия Верещагина (1895), «Сражение при селе Бородино» П. Гесса (1843), «Зарево Замоскворечья»

В. Верещагина (1896–1897), «Возвращение из Петровского дворца» В. Верещагина (1895), «Мир во что бы то ни стало» В. Верещагина (1887–1900), «Наполеон в зимнем одеянии», известный сейчас как «Портрет Наполеона в зимней одежде» В. Верещагина (1899–1900), «В 1812 году» картина Иллариона Прянишникова (1874), «На большой дороге. Отступление, бегство...». В. Верещагина (1890-е), «Сражение под Красным» П. Хесса (1849) и «Переправа через Березину» П. Хесса (1844). Иллюстрации ко второй книге, выполненные художником Никоном Николаевичем Болдыревым, сочетают действительно происходящие события (например, «Денис Давыдов въезжает в Дрезден», «Генерал Моро смертельно ранен») и вымышленные (например, «Пруденский подкрадывается к французскому знаменику»).

Неоднократно Андрей Пруденский пишет о важности дневника, который стал для него не только собеседником и хранителем всех его тайн, но и главным сокровищем. Дважды он пытается бежать из французского плена и каждый раз уносит с собой дневник: *«Либо сейчас, либо никогда!» – говорю я себе. Связал в узелок свои пожитки, не забыл на сей раз и дневника да тихонько на цыпочках с заднего крыльца на двор»* [2, с. 87], позже – *«Не прошло и пяти минут, как я был на улице, – на сей раз уже с дневником за пазухой»* [2, с. 108].

Герои В.П. Авенариуса претерпевают изменения. Тавочка, героиня повести «Первый вылет», изменяет своё отношение к классной наставнице, которую встречает на отдыхе, её брат Лёва, который обидел учительницу сестры при первой встрече, соглашается сопровождать больную женщину в дороге домой, а потом практически единолично занимается её похоронами в чужой стране. Андрей Пруденский, от лица которого написаны дневники «Среди врагов» и «На Париж!» избавляется от лени и понимает важность и смысл жизни. Тавочка с восторгом воспринимает заграничную действительность, но после летнего путешествия с радостью слушает на границе «родную речь», а на вопрос носильщика: *«А что, барышня, в гостях хорошо, а дома лучше?» искренне отвечает: «Еще бы не лучше!»* [1, с. 210]. Также и Андрей Пруденский, проведя после окончания заграничных походов какое-то время в другой стране, записывает в дневник: *«Чегочего я здесь не перевидал! Был и на гобеленовой фабрике, съездил в Версаль посмотреть на знаменитые фонтаны, а в Лувре и Зоологическом саду столько раз перебивал, что и идти уж не охота. Ни на что бы не глядел, лишь бы домой к себе в Россию вернуться»* [3, с. 251].

И первый, и второй дневник Андрея Пруденского – это военный путевой журнал, с указанием населённых пунктов

и описанием значимых событий: важные сражения, смерть Кутузова, свержение и отречение от престола Наполеона, отказ российского императора от мирных соглашений с Бонапартом. Повествование представляет собой умелое сочетание настоящих (исторических) и вымышленных фактов с учётом мелких деталей и подробностей, которые подтверждаются документальными источниками.

В 1910 и 1918 годах были опубликованы дневники братьев Крамаренко. В рамках данной статьи основной акцент будет сделан на предисловиях к изданиям и переизданиям источников с уточнением степени документальности в них.

Прежде всего, стоит отметить, что семья Крамаренко – это действительно существующая семья, глава которой – значимая фигура в развитии рыбной промышленности в крупном масштабе на Дальнем Востоке, вначале на Сахалине, а потом и на Камчатке. В.И. Борисов называет Григория Амосовича Крамаренко вместе с Альфредом Георгиевичем Демби и Хрисанфом Платоновичем Биричем «пионерами рыбных промыслов в устье р. Камчатки» [4].

После того, как в результате русско-японской войны 1904–1905 гг. южная часть острова Сахалин перешла к Японии, и «русские рыбопромышленники потеряли наиболее благоприятный в сырьевом, транспортном и природно-климатическом отношении район», они вынуждены были осваивать новые территории [4]. Своё первое ознакомительное путешествие на Камчатку Г.А. Крамаренко совершил в 1907 году. Следующий раз он отправился на полуостров вместе со старшим сыном Гагой (Гавриилом), а в 1918 берёт других сыновей – пятнадцатилетнего Жоржа (Георгия) и девятилетнего Асю (Александра). По своему примеру он учит детей вести дневники, которые по возвращении из поездок издаются. Между публикацией дневников сыновей прошло несколько лет, но за это время произошло изменение политического, экономического и социального порядка в стране, но не изменилось отношение отца семейства к воспитанию детей. В предисловии к книге второго сына он поясняет, что, издавая её, он не преследует «ни материальные цели, ни цели рекламы», а хочет, во-первых, познакомить «любителей природы и охоты» с малоизученной Камчаткой, во-вторых, родителей – со своими методами воспитания и их результатами [15, с. XIII].

К одному из методов воспитания относится ведение дневников – работа письменная, регулярная, которую приходится выполнять во время путешествия в неподходящих условиях («как например, на маленьком пароход во время качки, на катере, в палатке и т.п.» [15, с. XV]), приносила свои результаты. Во-первых,

«дети в дороге не скучали и время у них празднo не проходило», во-вторых, они улучшили свои навыки «по правописанию и чистописанию», и, в-третьих, научились «владеть пишущей машиной» [15, с. XVI].

Процесс написания дневников у братьев Камаренко был длительным: в пути (на привалах) они должны были делать записи карандашом, потом – переписывали чернилами в особые тетради, а после этого – печатали на машинке [15, с. XVI]. После такого длительного труда краткие путевые заметки в форме дневника, как определяет жанр сам Г.А. Крамаренко, обрабатывались «для выпуска в печать <...> соответствующим образом» [15, с. XIII]. Редактирование книги второго сына, «15-ти летнего юноши, заброшенного Русской революцией из Петрограда в Японию», от которого «невозможно требовать вполне пригодного для печати литературного изложения», он взял на себя [15, с. XIII].

Заголовочный комплекс книги включал в себя краткое название – «Камчатка» и два подзаголовка. В первом содержалось развёрнутое пояснение основного содержания с установкой на подлинность, выраженное при помощи притяжательных местоимений «моё» и «моя» – «моё путешествие и моя охота на медведей и горных баранов в 1918 г.» и второй подзаголовок с уточнением жанра произведения – «дневник пятнадцатилетнего школьника». Также в заголовочный комплекс входит «Содержание», открывающее книгу, в которое, кроме предисловия входит оглавление семи частей книги, внутри каждой части – подробное описание каждой главы.

Г.А. Крамаренко предупреждает в предисловии, что он не является специалистом в области издания книг, но нужно признать, что для примера у него была редакторская работа над путевыми заметками старшего сына, которую проделал известный российский журналист, писатель, переводчик и издатель Марк Бродовский. На титульной странице книги была размещена главная информация: имя автора (уменьшительное – Гага Крамаренко), название (с семантикой движения, направления) – «В Камчатку!», подзаголовок – «От Петербурга до Камчатки и в Японию. Путешествие 11-летнего школьника», дополнительные пояснения – «С 20 отдельными иллюстрациями на меловой бумаге и многими рисунками в тексте, исполненными с фотографий, снятых с натуры его отцом, Г.А. Крамаренко», указание имени редактора – «Издано под редакцией и с предисловием М.М. Бродовского, место издания (С.-Петербург) и год публикации (1910). Дневник был разбит на главы, краткое содержание которых приводилось в развёрнутом оглавлении. Предисловие начиналось словами: «Книга, написанная для детей взрослым – вещь

обыкновенная, заурядная. <...> Но книга, написанная для детей 11-летним мальчиком, – факт настолько необычный, настолько незаурядный, что требует объяснения, требует даже как бы оправдания» [13, с. 9]. Далее М. Бродовский приводит необычные и интересные факты из жизни Гаги, создавая у читателей образ юного и бесстрашного путешественника. Обращает внимание на то, что впечатления от поездки на Камчатку мальчик «заносил на бумагу, частью в виде дневника, частью – кратких путевых заметок» [13, с. 10]. Свою редакторскую работу он ограничивает тем, что «приходится проделывать любому редактору журнала со статьёй, принятой для помещения ради интереса её содержания, но неумело написанной» [13, с. 11]. Он объясняет, что «оставил в строгой неприкосновенности всю суть, все факты и их оценку, зиждущуюся на детском миропонимании юного автора, вплоть до некоторых, характерных для ребёнка, особенности своей мысли» и уточнил «неправильности и неточности лингвистические, которые, конечно, вполне извинительны у 11-летнего мальчика, но, разумеется, недопустимы, по педагогическим соображениям, в книге, предназначенной для чтения детям» [13, с. 10]. Кроме того, он придал обрывочным заметкам внешнюю законченность и, используя технические приёмы, придал материалу вид книги, разбив «на главы, отделы и т.д.» [13, с. 11]. Заканчивает предисловие краткой характеристикой места, куда путешествовал мальчик, называя её загадочной «дальней окраиной» [13, с. 11].

Начало и окончание двух произведений построены одинаково. Дневник Гаги начинается с информации о том, что 15 февраля ему исполнилось 11 лет, и отец пообещал ему взять с собой *«на полуостров Камчатку на время каникул», а заканчивается описанием радостной встречи с мамой на Николаевском вокзале в Петербурге*» [13, с. 13, 168]. Дневник Жоржа Крамаренко начинается с воспоминаний мальчика про обещание папы купить ему ружьё и взять с собой на Камчатку, а заканчивается описанием прибытия поезда на станцию Уэно в Токио, где их встречала мама [15, с. 1, 141].

В отличие от первой книги, которая была опубликована в тот же год, что и написана, дневник Жоржа Крамаренко «Камчатка» не давал информацию про место и год издания. Выпустило её берлинское издательство «Ольги Дьяковой и Ко» (существовало с 1920 до начала 1930 гг.) в 1921 году. В книгу были включены портрет Жоржа и 22 полосные иллюстрации, подписанные на трёх языках, на которых изображены жители и пейзажи Камчатки.

Несмотря на уникальные сведения, которые содержатся в дневнике Жоржа Крамаренко (например, сведения о В.К. Арсеньеве, исследователе Дальнего Востока, внёсшего

значительный вклад в изучение Камчатки и Командорских островов, и встреча с ним во время его Камчатской экспедиции в 1918 году [15, с. 81–82]), книга больше не переиздавалась. В отличие от неё, «В Камчатку!» Гаги Крамаренко переиздавалась дважды. В 2023 году вышло репринтное издание книги, с учётом реформы орфографии, которая произошла после революции 1917 года. Но внимания заслуживает переиздание книги 1929 года, вышедшее в серии книг «Библиотека “Ленинских искр”», издаваемых «Красной газетой» в 1927–1933 годах.

Название серии расположено в самом низу книжной обложки и открывает титульный лист. Кроме него на заглавном листе осталось имя автора (Гага Крамаренко), заголовок «В Камчатку» (без восклицательного знака), подзаголовок «путешествие 11-летнего мальчика рассказанное им самим» (без запятой), место издания (Ленинград) и год (1929). Исчезла информация про иллюстрации, сделанных с фотографий отца, имя редактора и автора предисловия М.М. Бродовского. Фотографии (или перерисованные фотографии) были заменены чёрно-белыми иллюстрациями К.А. Клементьевой. В предисловии (автор не указан) приуменьшено достоинство Гаги как путешественника (*«Теперь, в порядке нашего туризма, такую дальнюю экскурсию вполне может организовать группа ребят со своим руководителем»* [14, с. 4]), а отец Гаги называется просто учёным. Среди достоинств Гаги выделяют его умение «замечать и записывать», благодаря чему *«читатель не только проделает с ним весь долгий путь от Финского залива до Командорских островов, но попутно научится у него откладывать все дорожные впечатления и наблюдения в виде простой и занимательной записи»* [14, с. 4].

Завершает предисловие фраза, практически дословно повторяющая слова М. Бродовского: *«Над записями нашего деткора из далекого 1910 года проделана только такая работа, которая проделывается в любой нашей детской газете над деткоровскими заметками: исправлены ошибки языка; материал разбит на главы и отделы и, кроме того, из нашего издания исключено все то, что за последние 19 лет уже утратило интерес»* [14, с. 4]. Новое время принесло новую терминологию – Гага Крамаренко называется «деткором», а путевые заметки его подверглись второй редакции, для соответствия духу времени и новому званию. В.В. Зыков в статье «Что за последние 19 лет уже утратило интерес (взгляд цензора в 1929 году) по книге Гаги Крамаренко «В Камчатку» приводит двадцать девять отрывков из двух источников и сравнивает изменения (сокращение текста или полное его удаление) [11, с. 276–281].

Таким образом, дневники братьев Крамаренко представляют собой документальный источник, который подвергли редакторской правке и придали им форму художественной книги.

Анализ особенностей книг, которые имеют отношение к путевым дневникам, в русской детской литературе XIX- первой половине XX века будет неполным, если не назвать книги, написанные для читателей младшего возраста. Перед тем, как рассматривать эти произведения, стоит упомянуть о том, что им предшествовало. Как пишет в своей монографии Бен Хеллман, когда в «Товариществе М.О. Вольф» стало известно «о коммерческом успехе американских рисунков-комиксов о брауни (домовых)», то Анну Хвольсон, «одну из второстепенных писательниц, сотрудничавших с издательством, попросили составить русскую версию» [19]. Так, начиная с 1878 года стали выходить истории о приключениях лесных лилипутов, а в 1898 году в книгу под названием «Царство малюток. Приключения Мурзилки и лесных человечков» собрали уже двадцать семь историй. Имя Палмера Кокса, американского писателя и иллюстратора, который сочинил стихи про брауни и нарисовал к ним комиксы, в русских книгах не упоминалось, потому что Хвольсон, не владевшая английским языком, сочинила новые прозаические тексты на основе рисунков.

В 1911 и 1913 гг. издательство «Товарищества М.О. Вольф» выпустило книгу без указания имени автора, но по-прежнему с иллюстрациями Пальмера Кокса, состоящую из двух частей – «Дневник Мурзилки» (с подзаголовком «Повесть-сказка о путешествиях, странствованиях, шалостях и проказах маленьких лесных человечков») «Новый дневник Мурзилки». Книги также издавались этим товариществом отдельно, в таком случае одинаковый подзаголовок был у обеих частей.

В предисловии «От издателей» к «Дневнику Мурзилки» пояснялась цель: «развлечь и позабавить начинающего читать ребенка рассказом о веселых приключениях и невинных шалостях сказочных маленьких лесных человечков и, попутно, знакомить его с достопримечательностями разных стран и жизнью народов, вообще с тем, что делается на белом свете» [9, с. I]. Вместе с «рассказом о многочисленных похождениях лесных человечков даются краткие сведения обо всем, что встречается им на пути [9, с. I]. Первая часть, как и предупреждается в предисловии, знакомила читателей с лесными человечками, во второй – рассказывалось про их путешествия. Их маршрут показан в оглавлении, которое приводится в конце книги: они прибывают в Москву, потом путешествуют по городам Италии (Венеция и Рим), после этого отправляются в Испанию, потом – в Турцию,

из Константинополя они перемещаются на пароходе в Америку, попадают в зоологический сад в Нью-Йорке, едут к водопаду Ниагара, попадают в Белый дом, прогуливаются по Нью-Йорку, слушают рассказы Знайки про индейцев, потом путешествуют по Китаю, Японии и Сибири. Рассказ не просто ведётся от лица одного из лесных человечков по имени Мурзилка, он предупреждает в начале «Нового дневника»: *«Чтобы наши друзья – дети знали об этом путешествии, я, Мурзилка, с согласия всех других лесных малюток, решил вести в дороге дневник. И я буду записывать решительно все, что с нами случится во время путешествия»* [9, с. 6]. Как и характерно для дневниковой формы повествования, в тексте употребляются слова-маркеры («сейчас», «теперь», «вчера», «сегодня») для имитации соответствия записей событиям, происходящих в то же время. Датировка отсутствует.

В 1927 году (переиздана в 1929) в Одессе в переработанном виде вышла книга «Новый дневник Мурзилки» (с подзаголовком – «Кругосветное путешествие лилипутиков»), где автором значился Л. Евгеньев. Имя канадского художника Палмера Кокса по-прежнему не значилось, на титульной странице указывалось только количество иллюстраций («со 120 рисунками в тексте»). Так как рисунки использовались для того, чтобы подтверждать информацию в тексте, то в некоторых местах они также были изменены. Например, попав в Москву, герои едут в Кремль, чтобы увидеть Мавзолей Ленина (добавлена табличка со словами «Ленин», а человечки размещены на фоне мавзолея). В первоначальный текст добавлен рассказ Знайки о том, *«как жил и боролся Ленин за счастье всех трудящихся и как произошла Октябрьская Революция»*, о том, как *«Ленин очень любил детей и заботился о них <...> и после его смерти рабочие и крестьяне Советской страны продолжали строить своё государство и заботиться о детях»*, что подтверждалось текстом афиши *«Забота о детях – лучший памятник Ленину»*, которая висела на доме» [9, с. 16].

Новая власть использовала образовательную функцию путевого дневника, чтобы в занимательной форме представить юным читателям новые символы эпохи.

Подводя итог, отметим, что в детской литературе произведения, написанные в форме путевых дневников, начались с подражаний ярким образцам путешествий, развивающихся во взрослой литературе. Как было отмечено выше, путевой дневник Марии Гладковой написан под влиянием «путешествий» А.Н. Радищева и Н.М. Карамзина. Большое значение для развития жанра играли произведения В.П. Авенариуса. В них были показаны не только географические места (с использованием богатого

иллюстративного материала) и исторические события, но и внутренние изменения героев, которые происходили на их фоне. Написанные с соблюдением жанровых признаков дневника (повествование от первого лица, датировка, синхронное отражение описываемых событий), они давали установку на подлинность и убеждали читателя в реальности происходящих событий. С другой стороны, документальные записи в форме дневников по материалам путешествий на Камчатку братьев Крамаренко, оформлялись как художественные произведения для удобства чтения и восприятия. Популярны были и повестисказки, написанные в форме путевых дневников («Новый дневник Мурзилки»), адресованные самым юным читателям.

Таким образом, путевые дневники в русской детской литературе XIX–начала XX века представляют собой уникальный жанр, который сочетал в себе элементы путешествий, документалистики и художественного повествования. Эти произведения часто отражали не только географические открытия, но и внутренние изменения, происходящие с детьми и молодыми героями на фоне новых впечатлений. Одной из ключевых особенностей жанра являлась его образовательная функция. Путевые дневники часто предназначались для формирования у детей интереса к географии, истории и культуре. Они вводили юных читателей в мир других стран и народов, помогая расширить их кругозор и способствовать развитию любознательности. Кроме того, такие дневники имели элементы научного подхода. Стилистически путевые дневники варьировались от документальных записей до насыщенного литературного повествования. Писатели (авторы дневников) использовали яркие описания природы, культурных особенностей местности и интерьера, что позволяло читателям полностью погрузиться в атмосферу путешествия. Чувство живого наглядного присутствия также подчеркивалось использованием иллюстраций в виде картин, фотографий, рисунков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авенариус, В.П. Первый вылет: Путевой дневник институтки / В. П. Авенариус. – Санкт-Петербург: кн. маг. П.В. Луковникова, 1902. – 210 с.
2. Авенариус, В.П. Среди врагов: Дневник юноши, очевидца войны 1812 года / В. П. Авенариус. – Санкт-Петербург: кн. маг. П.В. Луковникова, 1912. – 173 с.
3. Авенариус, В. П. На Париж!: Дневник юноши, участника кампании 1813–1814 гг. / В. П. Авенариус. – Санкт-Петербург: П.В. Луковников, 1914. – 276 с.

4. Борисов, В.И. Семья Крамаренко на Камчатке [Электронный ресурс] // Вопросы истории рыбной промышленности Камчатки. Историко-краеведческий сборник, 2000 г. URL: <http://www.nrsacific.ru/np/library/publikacii/questhist/istor-25.htm>(дата обращения: 14.11.2024).
5. Гладкова, М. 15-ти дневное путешествие, 15-ти летнею писанное, в угождение родителю и посвящаемое 15-ти летнему другу. 1810-го года августа месяца / М. Гладкова. – Санкт-Петербург: В типографии Губернского правления, 1810. – 126, [2] с.
6. Голицын, Н.Н. Библиографический словарь русских писательниц / Н. Н. Голицын. – Санкт-Петербург: тип. В.С. Балашева, 1889. – VI, 308 с.
7. Гуминский, В.М. Путешествие // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 314–315.
8. Димьяненко, А. «Первый труд неопытной писательницы»: Е.П. Привалова о книге М. Гладковой / А. Димьяненко // Детские чтения. – 2021. – № 2. – С. 238–255.
9. Дневник Мурзилки Повесть-сказка о путешествиях, странствованиях, шалостях и проказах маленьких лес. человечков. – Санкт-Петербург, Москва: т-во М.О. Вольф, 1913. – 394 с.
10. Евгеньев, Л. Новый дневник Мурзилки: Кругосветное путешествие лилипутиков / Л. Евгеньев. – Одесса: Изд. автора, 1927. – 179 с.
11. Зыков, В.В. «Что за последние 19 лет уже утратило интерес» (на взгляд цензора в 1929 году). По книге Гаги Крамаренко «В Камчатку»/ В. В. Зыков // Во все концы достигнет россос слава: XXXIV Крашенинников. чтения (5–6 апр. 2017 г.). – Петропавловск-Камчатский, 2017 – С. 275–281.
12. Крамаренко, Г. В Камчатку! Путешествие 11-летнего школьника, описанное им самим в 1910 году / Г. Крамаренко. – М.: ООО «Вектор НКБ», 2023. – 168 с.
13. Крамаренко, Г. В Камчатку. Путешествие 11-летнего мальчика, описанное им самим. – Ленинград: Ленинские искры, 1929. – 94, [4] с.
14. Крамаренко, Ж. Камчатка: Мое путешествие и моя охота на медведей и горных баранов в 1918 г.: Дневник 15-летнего школьника / Г. Крамаренко. – Берлин: О. Дьяконова и К°, 1921. – XVI, 140 с.
15. Костюхина, М.С. Золотое зеркало: русская литература для детей XVIII–XIX веков / М. С. Костюхина. – Российский

- гос. гуманитарный ун-т, Центр типологии и семиотики фольклора. – Москва: О.Г.И., 2008. – 220, [2] с.
16. Материалы по истории русской детской литературы (1750–1855) / под ред. А.К. Покровской и Н.В. Чехова. – Москва: [ИМВР], 1927–1929. Вып. 1. – 1927. – 304, [3] с.
 17. Материалы по истории русской детской литературы (1750–1855). Вып. 2 / под ред. А. К. Покровской и Н.В. Чехова; Ин-т методов внешк. работы, отд. дет. чтения. – Москва: Ин-т методов внешк. работы (ИМВР), 1929. – 193 с.
 18. Филатова, В.А. Образ православной России в путевом дневнике Марии Гладковой // Вестник Кузбасской православной духовной семинарии. – 2024. – № 4 (19). – С. 97–113.
 19. Хеллман, Б. Сказка и быль: История русской детской литературы. – Москва: Новое литературное обозрение, 2016. – Текст : электронный. – URL: https://royallib.com/read/hellman_ben/skazka_i_bil_istoriya_russkoy_detskoy_literaturi.html#0 (дата обращения: 14.12.2024).
 20. Чернышевский, Н.Г. Письма об Испании В.П. Боткина. СПб. 1857 г. // Чернышевский Н. Г. – Сочинения: в 2 т. – М.:«Мысль», 1986. – Т. 1. – С. 368–394.

REFERENCES

1. Avenarius V. P. (1902) *Pervyj vylet: Putevoj dnevniki institutki* [First Flight: Travel Diary of a Young Girl]. St. Petersburg: book store P.V. Lukovnikova, 210 p. (In Russian).
2. Avenarius V. P. (1912) *Sredi vragov: Dnevnik yunoshi, ochevidca vojny 1812 goda* [Among the Enemies: Diary of a Young Man, an Eyewitness of the War of 1812]. St. Petersburg: book store P. V. Lukovnikova, 173 p. (In Russian).
3. Avenarius V. P. (1914) *Na Parizh!: Dnevnik yunoshi, uchastnika kampanii 1813–1814 gg.* [To Paris!: Diary of a Young Man, Participant in the Campaign of 1813–1814]. St. Petersburg: P.V. Lukovnikov, 276 p. (In Russian).
4. Borisov V.I. (2000) *Sem'ya Kramarenko na Kamchatke* [The Kramarenko Family in Kamchatka [Questions of the History of the Fishing Industry of Kamchatka. Historical and Local History Collection]. № 2. URL: <http://www.npacific.ru/np/library/publikacii/questhist/istor-25.htm> (In Russian).
5. Gladkova M. (1810) *15-ti dnevnoe puteshestvie, 15-ti letneyu pisannoe, v ugozhdanie roditelyu i posvyashchaemoe 15-ti letnemu drugu. 1810-go goda avgusta mesyaca* [15-day Journey, Written by 15 years Old, in Honor of a Parent and a Senior Citizen of a 15-year-old Friend. August 1810]. St. Petersburg: In

- the typography of the Governorate Government, 126, [2] p. (In Russian).
6. Golitsyn N.N. (1889) Bibliograficheskij slovar' russkikh pisatel'nic. [Bibliographical Dictionary of Russian Women Writers]. St. Petersburg: type. V.S. Balasheva, VI, 308 p. (In Russian).
 7. Guminskij V.M. (1987) Puteshestvie [Travel]. Literary Encyclopedic Dictionary. Moscow: Sov. Encyclopedia. Pp. 314–315 (In Russian).
 8. Dimyanenko A. (2021) «Pervyj trud neopytnoj pisatel'nicy»: E.P. Privalova o knige M. Gladkovej [“The First Work of an Inexperienced Writer”: E.P. Privalova about the Book by M. Gladkova] in Detskie chteniya [Children's Readings]. Pp. 238–255 (In Russian).
 9. Dnevnik Murzilki (1913). Povest'-skazka o puteshestviyah, stranstvovaniyah, shalostyah i prokazah malen'kih les. chelovechkov [Murzilka's Diary. A Fairy Tale about the Travels, Wanderings, Pranks and Antics of Little Forest People]. St. Petersburg, Moscow: M.O. Wolf Company, 394 p. (In Russian).
 10. Evgen'ev L. (1927) Novyj dnevnik Murzilki: Krugosvetnoe puteshestvie liliputikov [Murzilka's New Diary: The Lilliputians' Round-the-World Journey]. Odessa: Author's Publishing House, 179 p. (In Russian).
 11. Zykov V.V. (2017) «Chto za poslednie 19 let uzhe utratilo interes» (na vzglyad cenzora v 1929 godu). Po knige Gagi Kramarenko «V Kamchatku» [“What has already Lost Interest over the Past 19 Years” (in the Opinion of the Censor in 1929). Based on the book by Gaga Kramarenko “To Kamchatka”] in Vo vse koncy dostignet rossov slava: XXXIV Krasheninnikovskie chteniya (5–6 aprelya 2017 g.) [The glory of the Russians will reach all ends: XXXIV Krasheninnikov. readings (April 5–6, 2017)]. Petropavlovsk-Kamchatsky. Pp. 275–281 (In Russian).
 12. Kramarenko G. (2023) V Kamchatku! Puteshestvie 11-letnego shkol'nika, opisannoe im samim y 1910 godu [To Kamchatka! The Journey of an 11-Year-Old Schoolboy, Described by Himself in 1910]. M.: OOO Vector NKB, 168 p. (In Russian).
 13. Kramarenko G. (1929) V Kamchatku. Puteshestvie 11-letnego mal'chika, opisannoe im samim [To Kamchatka. The Journey of an 11-Year-Old Boy, Described by Himself]. Leningrad: Lenin's S Sparks, 94, [4] p. (In Russian).
 14. Kramarenko Zh. (1921) Kamchatka: Moe puteshestvie i moy ohot na medvedej i gornyh baranov v 1918 g.: Dnevnik 15-letnego shkol'nika [Kamchatka: My Journey and My Hunt for Bears and Mountain Sheep in 1918: Diary of a 15-year-old Schoolboy]. Berlin: O. Dyakonova and K°, XVI, 140 p. (In Russian).

15. Kostyuhina M.S. (2008) *Zolotoe zerkalo: russkaya literatura dlya detej XVIII–XIX vekov* [The Golden Mirror: Russian Literature for Children of the 18th–19th Centuries]. Russian State Humanitarian University, Center for Typology and Semiotics of Folklore. Moscow: O.G.I., 220, [2] p. (In Russian).
16. *Materialy po istorii russkoj detskoj literatury (1750–1855) pod red. A.K. Pokrovskoj i N.V. Chekhova (1927–1929)* [Materials on the History of Russian Children’s Literature (1750–1855) Edited by A.K. Pokrovskaya and N.V. Chekhov]. Moscow. Iss. 1. 304, [3] p.
17. *Materialy po istorii russkoj detskoj literatury. Vyp. 2 (1750–1855) pod red. A.K. Pokrovskoj i N.V. Chekhova (1929)* [Materials on the History of Russian Children’s Literature (1750–1855). Iss. 2. edited by A.K. Pokrovskaya and N.V. Chekhov. Institute of Foreign Language Methods, Children’s Reading Department]. Moscow: Institute of Foreign Language Methods (IMVR), 193 p. (In Russian).
18. Filatova V.A. *Obraz pravoslavnoj Rossii v putevom dnevnike Marii Gladkovej* [Image of Orthodox Russia in the Travel Diary of Maria Gladkova] in *Bulletin of Kuzbass Orthodox Theological Seminary*. 2024. № 4 (19). Pp. 97–113 (In Russian).
19. Hellman B. (2016) *Skazka i byl’: Istoriya russkoj detskoj literatury* [Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature...] URL: https://royallib.com/read/hellman_ben/skazka_i_bil_istoriya_russkoy_detskoy_literaturi.html#0 (In Russian).
20. Chernyshevskij N.G. (1986) *Pis’mo ob Ispanii V.P. Botkina*. SPb. 1857 g. [Letters about Spain V.P. Botkina. St. Petersburg. 1857 g. [Chernyshevsky N.G. Essays: in 2 vols]. M.: Mysl. Vol. 1. Pp. 368–394 (In Russian).

УДК 821.161.1Толстой

ORCID 0009-0005-1640-344X

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-165-176

ПРОБЛЕМА ГЕОПОЭТИКИ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ТОЛСТОГО

Будкова Елена Геннадьевна
аспирант кафедры мировой литературы
и сравнительного литературоведения

ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»

(г. Горловка, Россия)

e-mail: ellena_2019@inbox.ru

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь между геопоэтикой и исторической памятью в творчестве А.Н. Толстого. Особое внимание уделяется тому, как географические элементы влияют на восприятие исторического контекста. В результате выявлена специфика реализации географического аспекта творчества А.Н. Толстого, который носит не только фоновую функциональную нагрузку, но и является активным элементом исторических нарративов, влияя на эмоциональные и интеллектуальные реакции читателя и, тем самым, формируя основы исторической памяти.

Ключевые слова: геопоэтика, историческая память, А.Н. Толстой, авторская интерпретация истории, художественный комментарий истории

THE PROBLEM OF GEPOETICS AND HISTORICAL MEMORY IN THE WORK OF A.N. TOLSTOY

Budkova Elena Gennadiyevna
graduate student of the Department of World Literature
and Comparative Literature Studies
of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University
named after V. Shatalov”

(Gorlovka, Russia)

e-mail: ellena_2019@inbox.ru

Abstract. The article examines the relationship between geopoetics and historical memory in A. N. Tolstoy’s works. Special attention is paid to how geographical elements influence the perception of the historical context. As a result, the specifics of the implementation

of the geographical aspect in A. N. Tolstoy's works are revealed, which carries not only a background functional load, but is also an active element of historical narratives, influencing the emotional and intellectual reactions of the reader and, thereby, forming the foundations of historical memory

Keywords: geopoetics, historical memory, A. N. Tolstoy, author's interpretation of history, artistic commentary on history.

Для цитирования: Будкова Е. Г. Проблема геопоэтики и исторической памяти в творчестве А.Н. Толстого // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 165-176. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-165-176.

Историческая наука и художественная литература в познании как далекого прошлого, так и современности тесно связаны между собой. Активизация историко-просветительской работы в последние годы стала причиной роста интереса общественности к произведениям художественной литературы, в которых описываются исторические события, явления и процессы. Именно поэтому одной из наиболее активно исследуемых проблем в отечественном литературоведении является изучение специфики и факторов авторской интерпретации истории в художественном произведении и определение жанровой формы этого явления.

Помимо указанного, современная литературоведческая наука в целом характеризуется ростом интереса исследователей к междисциплинарным подходам и потребностью в переосмыслении роли географии в контексте художественного восприятия истории. В этих условиях важность географических факторов в связи с исторической памятью приобретает новое значение, что делает исследования в этой области особенно актуальными.

Геопоэтика фокусируется на связи между географической средой и культурными явлениями. В контексте изучения художественного творчества геопоэтический анализ является основой определения роли географических элементов в рамках функционирования исторической памяти и восприятия исторического контекста художественного произведения читательской аудиторией.

В этом плане нам представляется особо интересным творчество А.Н. Толстого, одного из выдающихся представителей

русской литературы первой половины XX века, чьи произведения представляют собой сложное переплетение исторических фактов, культурных контекстов и уникальных индивидуальных переживаний. Одним из ключевых аспектов его произведений является привязка к географическим образам, которые формируют физическую и эмоционально-психологическую картину в художественном пространстве его произведений.

В настоящее время существует ряд фундаментальных исследований, посвященных вопросам, непосредственно или косвенно связанным с заявленной темой. Теоретическую основу представленного исследования составляют, прежде всего, работы А.М. Лобина, центральной в которых является проблема реализации исторического дискурса в художественных произведениях. В своих трудах исследователь подчеркивает, что исторический дискурс неизбежно реализуется в художественных произведениях всех жанров и направлений, что обусловлено совокупностью различных факторов [6]. Интересной нам представляется работа Д.М. Соболева, в которой исследователь анализирует связь между когнитивным содержанием литературного произведения и историческим процессом [9]. Изучением творчества А.Н. Толстого и, в частности, творческой историей трилогии «Хождение по мукам» в современной литературоведческой науке занимается Г.Н. Воронцова [4]. Анализ Романов А.Н. Толстого, созданных в период с 1919 по 1922 гг., в которых писатель впервые обратился к жанру исторического романа, представлен в исследовании Х.Н. Темеасовой [10]. В статье Т.П. Комышковой рассмотрена динамика образа Петербурга в творчестве А.Н. Толстого и творческое освоение писателем традиции трактовки роли Петербурга в историческом процессе [5]. Отметим исследование специфики функционирования петербургского текста В.Н. Топорова [15] и осмысление динамики образа Петербурга в русской литературе Н.П. Анциферова [1].

В то же время стоит отметить, что пространство художественных произведений А.Н. Толстого сквозь призму влияния географических элементов на восприятие исторического контекста и взаимосвязи между геопоэтикой и исторической памятью недостаточно изучено.

Целью представленного исследования является рассмотрение влияния географических образов в творчестве А.Н. Толстого на формирование авторской интерпретации истории в форме художественного комментария и выявление специфики его восприятия читательской аудиторией.

В рамках геопоэтического анализа творчества А.Н. Толстого в контексте изучения специфики функционирования авторской

интерпретации истории прежде всего стоит отметить, что для создания исторических нарративов в своих произведениях автор активно использует топонимы. Они играют важную роль в формировании культурно-исторического контекста и служат связующим звеном между личной судьбой героев произведения и историческими событиями, которые в нем описаны.

В частности, в произведениях А.Н. Толстого такие топонимы, как Москва, Петербург, Петроград, Царицын и другие не просто обозначают место, но и приобретают дополнительное значение, связанное с историей и культурой России. Очень интересна в этом плане дифференциация топонима, обозначающего одно и то же место, которая подчеркивает различные стороны географических образов.

К примеру, в повести «День Петра» северную столицу А.Н. Толстой обозначает топонимом «Питербурх» [11, стр. 80]. Заметим, что в исторических источниках именно это название города на Неве встречается в ярославской летописи Феодора Петрова начала XVIII века под названием «Хронограф: Лицевая рукопись» [7]. Этот факт позволяет нам сделать вывод о том, что во время работы над произведениями, описывающими, в частности, период, правления Петра I, А.Н. Толстой активно использовал архивные данные. Иными словами, историческая память, которую А.Н. Толстой выражает через своих героев и их судьбы, основана на глубоких знаниях исторического процесса, что делает художественное пространство его произведений насыщенным и многослойным.

Помимо этого, Санкт-Петербург в повести «День Петра» представляется нам символом взаимодействия старого и нового, образом, который отражает тему победы новаторства над традицией: «Строился царский город на краю земли, в болотах... царь Петр, сидя на пустошах и болотах, одной своей страшной волей укреплял государство, перестраивал землю» [11, стр. 81-82]. Тем самым А.Н. Толстой подчеркивает историческое и культурное значение города, заложив традицию изображения Санкт-Петербурга в ряде других своих произведений, в которых отразилось понимание исторической роли этого города в жизни России.

В частности, стоит отметить, что повесть «День Петра» является предшествующей по отношению к более известному роману А.Н. Толстого «Петр I», в котором образ Петербурга представляется как отражение борьбы новаторства с пережитками: «Гиблое место... надо новый город ставить... На Ладоге надо ставить город, на Неве...» [14, стр. 659]. Тем не менее несмотря на то, что к образу Петербурга А.Н. Толстой

в своем творчестве обращается неоднократно, подробное описание этого города в толстовских текстах встречается достаточно редко.

Характерной для А.Н. Толстого становится манера усиления метафоричности образа Петербурга с использованием ряда других географических образов. В качестве примера приведем описание природы в повести «День Петра», которое носит функциональную нагрузку отражения переживаний героя в условиях глубоких политических и социальных изменений. Образ воды представляется символом застоя, традиций и старых порядков: «вздувшаяся река била в бревенчатые набережные» [11, стр. 81], «наводнения смывали работу» [11, стр. 81], «... люди были... вызваны из небытия... овладевать разливом рек...» [11, стр. 88]. В противопоставление водным объектам ставится ветер как символ преобразований: «...ветер гнал сильный туман с моря» [11, стр. 81], «...ветер дул в лицо, гоня нескончаемые, разорванные в клочья облака» [11, стр. 84], «с удовольствием... вдыхал Петр соленый, сырой ветер» [11, стр. 81]. Образ ветра отражает суть петровских реформ, ведь Петр сам ведет себя, подобно ветру: «Налетел с досадой... Сейчас же, в этот день, все перевернуть, перекроить... поумнеть, думать начать по-другому» [11, стр. 83].

Ощущение пространства в повести «День Петра», демонстрирует, как география может служить метафорой, отражающей внутреннее состояние героев, их борьбы и стремлений: «...шумел поредевший ельник в Васильевских болотах;гнулись высокие сосны... Лихое, невеселое было житье в Питербурхе» [11, стр. 81], «С удовольствием... вдыхал Петр соленый, сырой ветер... выдувавший изо всех закоулков залежалый дух российский» [11, стр. 84]. Это позволило А.Н. Толстому создать многослойный исторический контекст произведения, который способствует глубокому восприятию времени и событий читательской аудиторией, что, в свою очередь формирует у читателя особое представление о роли личности в истории.

Возвращаясь к теме дифференциации топонимов в творчестве А.Н. Толстого, стоит отметить, что тот же Санкт-Петербург в трилогии «Хождение по мукам» представлен разными названиями – непосредственно, «Петербург», и «Петроград». Это не столько обозначает временные рамки описываемых в трилогии событий, сколько символизирует столкновение имперских жизненных укладов с революционными идеями: «...повелось думать, что с Петербургом нечисто» [12, стр. 9], «...петербургская жизнь - все эти воробьиные ночи - отошла навсегда...» [12, стр. 115], «...вопли в петроградских очередях

сказывались ему менее страшными, чем армии трех империй...» [12, стр. 251].

Тема Петербурга в русской литературе характеризуется особой напряженностью и взрывчатостью, некой установкой на особую важность вопросов русской истории, культуры, национального самосознания [15, стр. 259]. Заметим, что трилогия «Хождение по мукам» является одним из немногих произведений А.Н. Толстого, в котором присутствует подробное описание Петербурга. Город выступает в художественном пространстве романа как центральная точка, символизирующая и трагедии, и надежды всего российского общества в период тяжелых испытаний революции и войны.

Отчасти, природа данных размышлений о двойственном характере образа для А.Н. Толстого автобиографична, так как работу над романом «Сестры» писатель начал в период своего пребывания в эмиграции. Это время для А.Н. Толстого стало временем поиска нового пути и переосмысления уже пройденного. Новое революционное начало или имперская традиционность – осмысление сути Петербурга в трилогии «Хождение по мукам» отражает проблему выбора, перед которым стоит человек в условиях коренных социально-политических трансформаций.

Традиционный образ северной столицы основан на том, что город является отражением достижений человека. И в то же время он представляется оплотом несправедливости и разрушения, своего рода бездной [15, стр. 260]. В толстовском тексте эта дуалистичность представлена борьбой революционных идей с традиционным имперским укладом. Для достижения нового необходимо разрушить старое. Так А.Н. Толстой передает свое понимание сущности исторического процесса, основанного на цикличности. Он создает образ, которому присуща некоторая антропоморфность: «Петербург, как всякий город, жил единой жизнью, напряженной и озабоченной» [12, стр. 11], что подчеркивает его внутреннюю динамику. Как символ имперских укладов и традиционного, дореволюционного образа жизни город проходит путь от рождения к умиранию, как символ новаторства и революционных идей – от разрушения к созиданию.

А.Н. Толстой отражает внутреннюю сущность города изображением собственной трактовки ряда традиционных петербургских мифологем: «То в полночь, в бурю и высокую воду, сорвался с гранитной скалы и скакал по камням медный император. То к проезжему в карете тайному советнику липнул к стеклу и приставал мертвец – мертвый чиновник. Много таких рассказней ходило по городу» [12, стр. 10].

«Мертвый чиновник» здесь представлен аллюзией к «Шинели» Н.В. Гоголя, которая передает идею разрушения и «страшного суда», тем самым подчеркивая исторический контекст произведения. Предвоенный Петербург, находящийся в стагнации, трансформируется в революционный город, полный ненависти и злобы. В итоге, северная столица предстает пространством смерти, в котором рушатся надежды героев и в котором они находятся в состоянии угасания. Таким образом, с помощью географического образа А.Н. Толстой связывает судьбу героев с судьбой империи.

«Медный император» представлен аллюзией к произведению А.С. Пушкина и представляется символом власти, транслирующим характерную для толстовского текста идею о ключевой роли личности в прогрессивных исторических преобразованиях. Так, реализация и переосмысление автором классических для петербургской традиции мифологем ставит текст «Хождения по мукам» в ряд произведений, интерпретирующих сюжет созидания и разрушения [5], с помощью чего усиливается внутренних исторический контекст и передается авторская концепция истории.

В рамках геопоэтического анализа произведений А.Н. Толстого стоит отметить, что одной из ключевых стилистических черт трилогии «Хождение по мукам» является подробная характеристика географического пространства. А.Н. Толстой не просто описывает локации. Он насыщает пространственную структуру произведения, переплетая судьбы героев с историческими реалиями начала XX века.

Интересным нам представляется художественное противопоставление в «Хождении по мукам» городской и сельской местности. Городская среда в романах трилогии становится символом нового и ассоциируется с идеями разрушения старых порядков: «...центральная сила стремилась создать порядок... дух города стремился разрушить эту силу» [12, стр. 11]. Сельская местность в произведении передает образ старых порядков и является олицетворением традиций: «...сквозь прозрачные волны жара, струящиеся над деревней... видел он уже не этот мир и тишину» [12, стр. 893]. Так, образы пространства выступают ареной столкновения классических представлений о созидании и разрушении.

География в романах трилогии выступает как некий агент, влияющий на героев произведения, формируя действия и их эмоциональную составляющую, изменения в пространстве подчеркивают трансформацию самих персонажей, природные ландшафты отражают то смятение, которое они испытывают в условиях глубоких политических и социальных изменений:

«Степи. Курган. Заброшенные шахты. Огромные деревни на склонах меловых холмов. Коршуны в синем небе. Печальный, как эти пространства, свист поезда» [12, стр. 462].

С помощью геопозитической составляющей сюжета А.Н. Толстой акцентирует внимание читателя на вопросе гражданской идентичности. Личные судьбы персонажей трилогии «Хождение по мукам» тесно переплетаются с судьбой государства. Оказавшись в разных местах, героини романа Даша и Катя, испытав тяжкие потрясения, пытаются найти свой путь в новом мире. Даша – находясь в Петербурге, Катя – путешествуя после побега из плена по широким просторам разрозненной страны и останавливаясь в небольшой деревне. Так А.Н. Толстой демонстрирует разнообразие человеческого опыта в контексте глобальных исторических событий и явлений, тем самым формируя исторический контекст. Это взаимодействие истории, человека, природы и места позволяет подвести читательскую аудиторию к всестороннему пониманию исторического нарратива.

Отсюда мы переходим к концепции памяти места в геопозитических исследованиях, которая иллюстрирует, как писатели используют географические образы для создания более глубокого исторического контекста в своих работах. В частности, А.Н. Толстой исследуя тему памяти акцентирует внимание на том, как места событий могут служить ее хранилищем: «как сон прошли два столетия: Петербург, стоящий на краю земли... бредил безграничной славой и властью; бредовыми идеями мелькали дворцовые перевороты, убийства императоров, триумфы и кровавые казни; слабые женщины брали полубожественную власть; из горячих и смятых коек решались судьбы народов... с унынием и страхом слушали русские люди бреду столицы. Страна питала и никогда не могла вволю насытить кровью своей петербургские призраки» [12, стр. 10].

В рамках изучения специфики реализации геопозитических образов и особенностей функционирования исторической памяти в творчестве А.Н. Толстого стоит отметить, что сам интерес автора и общества к определенным сюжетам отражает специфику сознания общества в конкретный период и позволяет определить ряд его ценностных установок. Более того, эмоциональная оценка того или иного образа лежит в основе формирования отношения общества к художественному образу в рамках исторических нарративов.

Отсюда, мы можем говорить о художественных образах и как об основе формирования исторической памяти у читательской аудитории, и как о способе отражения коллективного исторического сознания в художественном пространстве [3, стр. 373].

Именно поэтому геопоэтические особенности стиля произведений А.Н. Толстого в рамках выявления специфики отражения исторической памяти могут быть проанализированы сквозь призму современной автору социокультурной обстановки. С учетом вышесказанного, мы делаем вывод о том, что исторический дискурс реализуется в произведениях всех жанров и направлений. И в этом ключе нам интересны не только те произведения А.Н. Толстого, в которых описаны конкретно исторические события, явления и процессы.

Конкретизируем на примере романа «Аэлита» [11], который предлагает читательской аудитории уникальную географическую перспективу. Не смотря на фантастическую природу, в романе А.Н. Толстой затрагивает глубокие философские и социальные вопросы, в том числе связанные с проблемой исторической памяти. В этом произведении географический элемент формирует новые представления о человеческой природе и способствует переосмыслению истории народа через вопросы ответственности за будущее. Географический контекст здесь смещается в космическое пространство, что позволяет создать образ нового начала.

В частности, образ Марса в «Аэлите» представляется символом неизведанного: «Новый, дивный мир...» [11, стр. 549]. Пространственные характеристики планеты, к примеру, такие как опустошенность, отражают моральное состояние общества в период создания романа. В противовес Марсу ставится Земля, транслирующая идею переосмысления исторической памяти: «...на Земле жить больше не хочу – революции мне надоели» [11, стр. 544]. Так, место действия фантастического романа становится метафорой для определения исторического периода. И так, с помощью географических образов, в романе «Аэлита» А.Н. Толстой отражает тему исторической памяти в ключе необходимости ее переосмысления для достижения прогресса, что, в свою очередь, является отражением исторического сознания советского общества после революционных потрясений начала XX века.

Отсюда мы делаем вывод о том, что не только исторические сочинения А.Н. Толстого являются богатым материалом для анализа взаимосвязи геопоэтики и исторической памяти. Сама же реализация географического аспекта в творчестве А.Н. Толстого носит фоновую функциональную нагрузку и является активным элементом исторических нарративов, оказывая влияние на эмоциональные и интеллектуальные реакции читателя. В связи с этим, геопоэтический аспект художественных произведений является одной из основ формирования исторической памяти у читательской аудитории.

Таким образом, геопоэтический анализ произведений А.Н. Толстого позволяет выявить новые смыслы его творчества и углубить понимание того, как история, природа, место и время влияют на формирование идентичности и исторической памяти читательской аудитории.

Подводя итоги, подчеркнем, что в творчестве А.Н. Толстого взаимопроникновение геопоэтики и исторической памяти отражают сложные взаимосвязи пространства и времени. Сюжет его произведений наполнен культурными и историческими ассоциациями, что и выявляет многослойность исторического опыта России, изображенного автором. В контексте изучения геопоэтики и исторической памяти творчество А.Н. Толстого продолжает оставаться актуальным для понимания сути русской литературы первой половины XX века, и, в частности, для выявления особенностей социальной и культурной обстановки в обществе в этот период.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов, Н.П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. – СПб.: Издательство Брокгаузена и Ефрона. – 1922. – 228 с.
2. Ассман, Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
3. Будкова, Е.Г. Художественная литература в контексте микроисторических исследований (на примере творчества А.Н. Толстого) / Е.Г. Будкова // История России с древнейших времен до XXI века. – М.: ИРИ РАН. – 2024. – С. 367–376.
4. Воронцова, Г.Н. Роман «Хождение по мукам» (1919–1921). Творческая история и проблемы текстологии / Г. Н. Воронцова. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 343 с.
5. Комышкова, Т.П. Образ Петербурга в художественном сознании А.Н. Толстого / Т.П. Комышкова // Вестник ННГУ. – 2011. – №6–2. – С. 289–293.
6. Лобин, А.М. Исторический дискурс в неисторической прозе рубежа XX – XXI веков / А.М. Лобин // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – №27. – С. 316–318.
7. РНБ. F.IV.679. Л. 628.
8. Сид, И. История понятия «гепоэтика» / И. Сид // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2015. – №11 (722). – С. 153–170.
9. Соболев Д. М. Литературный текст и проблема исторической памяти / Д.М. Соболев // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 4(13). – С. 60–66.
10. Темаева, Х.Н. Жанр исторического романа в творчестве А.Н. Толстого / Х.Н. Темаева // МНКО. – 2020. – №5. – С. 399–401.

11. Толстой, А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 712 с.
12. Толстой, А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 639 с.
13. Толстой, А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 728 с.
14. Толстой, А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 864 с.
15. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс»–«Культура», 1995. – 624 с.
16. Фадеева, И.Е. Текстуальные революции как феномен российской цивилизации: от геопоэтики к геосемиотике / И.Е. Фадеева // Культурологический журнал. – 2012. – №3. – С. 1–8.

REFERENCES

1. Ancyferov N. P. Dusha Peterburga [Soul of Petersburg]. SPb. The publication of Brokgausen and Efron.1922. 228 p. (In Russian).
2. Assman Ya. Kul'turnaya pamyat'. Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokih kul'turah drevnosti [Cultural Memory. Writing, Memory of the Past and Political Identity in the High Cultures of Antiquity]. Moscow: Languages of Slavic Culture, 2004, 368 p. (In Russian).
3. Budkova E.G. Hudozhestvennaya literatura v kontekste mikroistoricheskikh issledovanij (na primere tvorchestva A.N. Tolstogo)[Fiction in the Context of Microhistoric Research (on the Example of A.N. Tolstoy's Works)]in Istoriya Rossii s drevnejshih vremen do XXI veka [The History of Russia from Ancient Times to the 21 Century]. Moscow: IRH RAS. 2024. Pp. 367–376 (In Russian).
4. Vorontsova G.N. Tekstual'nye revolyucii kak fenomen rossijskoj civilizacii: ot geopoetiki k geosemiotike [The Novel “Walking through the Torments” (1919–1921). Creative History and Problems of Textology]. Moscow: IWL I RAS, 2014. 343 p. (In Russian).
5. Komysheva T.P. Obraz Peterburga v hudozhestvennom soznanii A.N. Tolstogo [The Image of St. Petersburg in the Artistic Consciousness of A.N. Tolstoy]in Vestnik NNGU [Bulletin of the UNN State University]. 2011. No. 6–2. Pp. 289–293 (In Russian).

6. Lobin A.M. Istoricheskij diskurs v neistoricheskoy proze rubezha XX – XXI vekov [Historical discourse in non-historical prose of the turn of the 20–21 centuries]inIzvestiya PGU im. V.G. Belinskogo [Izvestiya PSU named after V.G. Belinsky]. 2012. No. 27.Pp. 316–318 (In Russian).
7. RNB. F.IV.679. P. 628 (In Russian).
8. Sid I. Istoriya ponyatiya «gepoetika» [The History of the Concept of «Hepoetics»]in Vestnik MGLU. Gumanitarnye nauki [Bulletin of MGLU. Humanities] 2015. №11 (722). Pp. 153–170 (In Russian).
9. Sobolev D. M. Literaturnyj tekst i problema istoricheskoy pamyati [Literary Text and the Problem of Historical Memory] in Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury [International Journal of Cultural Studies]. 2013. № 4(13). Pp. 60–66 (In Russian).
10. Temaeva H.N. Zhanr istoricheskogo romana v tvorchestve A.N. Tolstogo [The genre of the Historical Novel of A.N. Tolstoy's Works]inMNKO [MNKO]. 2020. No. 5. Pp. 399–401 (In Russian).
11. Tolstoy A.N. Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected Works: in 10 vol.]. Vol. 3. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1958.712 p. (In Russian).
12. Tolstoy A.N. Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected works: in 10 vol.]. Vol. 5. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1959. 639 p. (In Russian).
13. Tolstoy A.N. Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected works: in 10 vol.]. Vol. 6. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1959. 728 p. (In Russian).
14. Tolstoy A.N. Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected works: in 10 vol.]. Vol. 7. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1959. 864 p. (In Russian).
15. Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe [The Myth. The ritual. The symbol. The image: Studies in the field of the mythopoeic: Selected Works]. Moscow: Progress Publishing Group. Kultura, 1995. 624 p. (In Russian).
16. Fadeeva I.E. Obraz Peterburga v hudozhestvennom soznanii A.N. Tolstogo [Textual Revolutions as a Phenomenon of Russian Civilization: from Geopoetics to Geosemiotics] in [Cultural Journal]. 2012, No. 3. Pp. 1–8 (In Russian).

УДК 821.161.1

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-174-185

ИМЯ И ПОРТРЕТ В ПОВЕСТИ «ЦВЕЛА ЗЕМЛЯНИКА» НИКОЛАЯ ЧУКОВСКОГО

Великая Екатерина Владимировна
студент V курса
ФГБОУ ВО «Московский педагогический
государственный университет»,
Институт филологии
(г. Москва, Россия)
e-mail: ev_velikaya@student.mpgu.edu.

Аннотация. В статье акцентируется внимание на взаимосвязи имени и портрета персонажей, раскрывающих их внутренний мир. Автор исследует, как через описания внешности и характеристик героев проявляется психология и мотивировка их действий. Чуковский мастерски использует портретные детали, создавая образы, которые углубляют эмоциональное восприятие происходящих событий. Статья предоставляет анализ, основанный на сопоставлении персонажей и их имен, подчеркивая, их взаимодействие с окружающим миром.

Ключевые слова: Николай Чуковский, «Цвела земляника», портрет, имя, персонаж.

THE NAME AND PORTRAIT IN THE STORY “BLOOMED STRAWBERRIES” BY NIKOLAI CHUKOVSKY

Velikaya Yekaterina Vladimirovna
5th year student of the FSBEI HE “Moscow Pedagogical
State University,
Institute of Philology”
(Moscow, Russia)
e-mail: ev_velikaya@student.mpgu.edu.

Abstract. The article focuses on the relationship between the name and portrait of the characters, revealing their inner world. The author explores how the psychology and motivation of their actions are clarified through descriptions of the appearance and characteristics of the characters. Chukovsky masterfully uses portrait details, creating images that deepen the emotional perception of the events taking place. The article provides an analysis based on a comparison of the characters and their names, emphasizing their interaction with the world around them.

Keywords: Nikolaj Chukovsky, “Bloomed Strawberries”, portrait, name, character.

Для цитирования: Великая Е. В. Имя и портрет в повести «Цвела земляника» Николая Чуковского// Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 177-185. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-174-185.

Имена собственные в их взаимодействии образуют ономастическое пространство текста, анализ которого позволяет выявить связи и отношения, существующие между разными персонажами произведения в их динамике, раскрыть особенности художественного мира [4, с. 196].

Как отмечает О.И. Фонякова: «В словесной палитре художественного произведения особое место занимают имена собственные. Они выступают у каждого большого писателя как особенно заметное, стилистически и семантически маркированное экспрессивное средство, яркая примета стиля. Имена собственные в художественном произведении играют важную роль, так как обозначаемые ими объекты участвуют в развитии и построении речевой и литературной композиции текста, в выражении всех художественных смыслов и мировоззрения автора» [9, с. 34].

В связи с приведенными высказываниями ученых возникает вопрос: всегда ли автор преднамеренно дает своему герою то или иное имя? Возможно ли случаи, когда наименование произошло произвольно, но по ходу развития сюжета произведения имя начинает приобретать уникальные функции и выполнять совершенно определенную задачу?

Антропоним (греч. *ἄνθρωπος* ‘человек’, *ὄνομα* ‘имя’) – собственное имя человека, включающее в себя личное имя, фамилию, отчество, прозвище, псевдоним [8, с. 28]. В рамках художественного текста индивидуальные наименования играют особую роль, выполняя следующие функции: *социально-знаковую* (имя соответствует или не соответствует социальному положению персонажа), *характерологическую* («говорящие» имена, которые определяют характер героя), *указывают на литературное направление* (например, в эпоху сентиментализма были распространены благозвучные имена).

Все множество собственных имен в контексте конкретного текста является ономастическим пространством. Как утверждает О.И. Фонякова: «Необходимо помнить, что всякое имя в

семантическом фокусе представляет собой загадку, шифровку, которую необходимо раскрыть, опираясь на общезыковые и психологические коннотации имен собственных в сознании народа и эстетические задачи писателя» [9, с. 38]. Попробуем понять, имеют ли уникальное содержание антропониимы некоторых героев повести Николая Чуковского «Цвела земляника» (1965).

События повести предположительно разворачиваются в Курской области (на что указывают наименования поселков и станций, упомянутых в тексте) в первый год Великой Отечественной войны. С первых же строчек произведения читатель знакомится с главным героем повести – Игорем Королевым – младшим лейтенантом девятнадцати лет, утверждавшим, что он «нисколько женщинами не интересуется» [10, с. 559]. На самом же деле он все-таки интересовался ими, но это было мучительно и тяжело для него, поэтому «он из самосохранения избегал их» [Там же]. В продолжении всего произведения мы не встречаем описания внешности Королева. Автор представляет нам лишь чувства и душевные переживания героя, его размышления и сомнения, мечты и стремления.

В задачи Королева входило приготовление и содержание в порядке летного поля. Делать это было необходимо для посадки самолетов на аэродром, где служил младший лейтенант, но за довольно продолжительное время никто так и не прилетел. Вместе с Королевым в землянке жили еще два офицера, оба старше его примерно на двадцать лет. Относились они к нему добродушно и несколько снисходительно, как к «ничего не смыслящему *птеницу*» [10, с. 560]. Старшие товарищи Королева вечерами часто уходили в ближайшую деревню, а младший лейтенант оставался в расположении и должен был ответить начальнику штаба, если тот внезапно позвонит. Однажды и Королев пошел вместе с офицерами к женщинам, но вскоре сбежал оттуда. Он поступил так, потому что было оскорблено его искреннее сердце, которое в силу молодости, непорочности и чистоты души требовало настоящих глубоких романтических чувств, а не плотских, низменных утех.

Королев был омрачен произошедшей ситуацией, но помимо нее его еще отягощали мысли о своей судьбе. Он хотел достойных мужчины поступков, даже мечтал о подвигах и славе; втайне от самого себя желал встречи с «какой-то девушкой, неясной и удивительной, о любви и верности» [Там же, с. 562], о дружбе, о том, что будет защищать летчиков на земле. Подытоживая вышесказанное о Короле, можно сделать вывод, что он сочетает в себе черты романтического героя: верит в высокие цели, всей душой стремится к ним, мечтает о великих делах; идеализирует

человеческие отношения, вопреки тому, что окружающие его люди относятся к нему пренебрежительно и несколько насмешливо; много грезит; страдает «от приступов острой тоски» [Там же], характерной для романтического героя.

Интересно, что в тексте повести не упоминаются имена тех, с кем жил Королев, комиссара (который предложил кандидатуру младшего лейтенанта для исполнения приказа), капитана на станции Ржа (откуда девушки с Королевым должны были отправиться в Мартыновку, а потом на аэродром). Называются только воинские звания, а не имена или фамилии. Есть имя у помощника машиниста паровоза (на котором до определенного момента девушки с Королевым едут от станции Ржа в сторону Мартыновки) – Петр Петрович. Это единственное имя, встречающееся в тексте помимо имен девушек и самого Игоря. В этом можно увидеть противопоставление молодых и уже довольно взрослых людей; тех, кто только начинает свой жизненный путь (который пересекает война), и тех, кто уже пожил на земле (но тоже оказался в горниле войны).

Весной пришел приказ, что необходимо выделить офицера, который приехал бы в тыл и там принял девушек, а после доставил бы их в батальон. После совещания было принято решение, что выполнять распоряжение будет Королев. Младшему лейтенанту это очень не понравилось, его охватывало чувство страха при мысли, что ему придется командовать девушками, ему казалось что-то унижительное и насмешливое в том, как складывалась его судьба.

По пути в тыл Королев увидел большое количество цветущей земляники (уже был жаркий май). Это подняло настроение младшему лейтенанту, «как обещание чего-то *чистого и доброго*» [10, с. 565]. Перед знакомством с девушками Игорь испытывал чувство сильного волнения. После встречи с ними Королев еще долгое время ощущал смущение в их присутствии.

В процессе следования к батальону младший лейтенант много размышлял над тем, какие же хрупкие и беззащитные девушки едут на войну, он начал чувствовать необходимость защищать их в этом грубом мире. Чем ближе они подъезжали к месту, где находилась часть, тем громче и громче становились звуки взрывов. В Мартыновке вагон с девушками отцепили, но дальше они не могли уехать, так как уже сутки через эту станцию в сторону фронта не ходили поезда. Капитан на станции в разговоре с Королевым высказывает мысль, которая уже посещала младшего лейтенанта, что девушкам не место на войне, если бы он (капитан) мог, то уже давно отправил бы их обратно в тыл. Однако в Королеве бушевал юношеский максимализм, ему

хотелось проявить свою взрослость, поэтому он не хотел, чтобы отданный ему приказ был им не выполнен, и остался ждать поезда.

Палило солнце, и девушки, в ожидании отправки, расположились у реки, где устроили стирку и купания; они являли собой мирную жизнь, которая диаметрально противоположна той катастрофе, на пути к которой они были. Когда к ним пришел Королев, он снова почувствовал боязнь за них, потому что ощущал их незащищенность. Ему было понятно, что девушек нужно оградить от предстоящего безумия и ужаса. На всем протяжении повести мы видим внутреннюю борьбу главного героя, его попытки стать взрослее, мужественнее; взять под свою защиту хрупких девушек.

Среди остальных девушек выделялась Лиза Кольцова, которую одна из девушек называет «отчаянной». Королев обратил на Лизу особое внимание, так как она была не похожа на остальных: в ней как раз и была сокрыта та внутренняя сила, которую очень хочет почувствовать в себе Игорь.

Примечательно, что Манечка Ложкина называет Королеву «Игрушкой». Несмотря на то, что младший лейтенант старше девушек по званию, они все равно не воспринимают его всерьез, он не кажется им взрослым, что очень задевает его. Такое именование в очередной акцентирует внимание читателей на юном возрасте и нерешительности главного героя.

В Словаре русских личных имен приводится следующее толкование имени Игорь: «Игорь - др.-рус. из сканд. *Ингварр*: *Игввио* - имя бога изобилия + *варр* охранять» [5, с. 107]. Исходя из этого определения, можно предположить, что применительно к герою повести это имя относится следующим образом: Игорь Королев богат добрых, светлых, чистых, непорочных чувств и качеств души, которые раскрываются в нем рядом с девушками – такими же юными, радушными, приветливыми. Их души еще не знают ничего грязного, пошлого, порочного – они полны лучших человеческих стремлений, они полны жизни, но сталкиваются с войной, которая противостоит всему живому. И в этот момент Игорь Королев понимает, что сейчас его главная задача защитить девушек, охранять их от всего жестокого в этом мире. Самому ему сложно решиться на смелые поступки, в этом, как позже мы увидим, ему помогла Лиза. Еще с первого ее появления, с первого знакомства с героиней и ее фамилией возникает предчувствие «обрученности».

В критический момент, когда девушки, идя по лесу, натыкаются на шесть танков, именно Лиза принимает самоотверженное решение увести боевые машины за собой, перехватить их внимание и навлечь на себя. Когда Игорь понимает, что она

задумала, на какой отчаянный поступок решилась, он тоже выходит (из ямы от разрыва, в которой укрывались девушки и Королев, когда увидели танки) и в полный рост бежит за ней.

Неожиданно танки развернулись в сторону Лизы и Игоря – у них получилось реализовать задуманное. Они оба понимали, что их жизни продлится всего несколько мгновений, но Королев испытал необычайное облегчение, когда увидел поворот танков, а лицо Лизы *«сияло задором и торжеством»* [10, с. 604]. Игорь наконец-то смог защитить хрупких и нежных девушек, которым нет места на войне; он наконец-то смог сделать то, о чем когда-то мечтал.

Если автор дает обозначение героине как имя-фамилия, то важно напомнить семантику имени Лиза – «Божья помощь». Это укрепляет семантические связи внутри внутренней формы (образа идеи) имени-фамилии героини – она, Божья помощь, обрученная с молоденьким лейтенантом, который и влюблен в девушку, и ищет себе опоры, чтобы стать сильным. Ведь сочетание имени-фамилии «Игорь Королев» вполне соответствует внутреннему строю героя, застенчивого молодого человека, не зря же девушки прозвали его «Игрушечкой». Ведь кажется, что такое сочетание мягко и лирично, напоминает о сказках и легендах, прочитанных в детстве. Есть соблазн вспомнить других героинь в русской литературе с именем Лиза, но в данных читательских обстоятельствах этот путь будет принципиально ошибочным, поскольку автор дает подсказку для чтения: в осмыслении образа героини надо иметь в виду нераздельное – Лиза Кольцова.

Лиза с первой встречи очаровала Королеву, она его «окольцевала». Игорь и Лиза соединяются в этом общем стремлении спасти других ценой своей жизни и вместе, взявшись за руки, бежали по полю *«вдвоем, ныряя в высокой траве, в желтых, белых и синих цветах – как две обреченные птицы, уводящие охотника от гнезда с птенцами»* [10, с. 604]. Они оба словно обручены в этой великой жертвенности, готовности пострадать за других.

Не случайна в начале повести писателем была дана сцена с женщинами в поселке – Надя, Клава, Стефа – имена которые как маски, но это то, что называется «клубничка», Королев не участвует в этом, ему сама мысль противна о таком «общении», он мечтает о красивой и чистой любви и он обретает «портретные» черты в финале, когда бежит с Лизой, взявшись за руки, он будто бы «проявляется» рядом с ней, а портрет создаёт прозвище и сочетание имени-фамилии без ее участия. В противовес «клубничке» - «Цвела земляника»; так обретается и семантика, и

символика повести: белые маленькие цветочки, но воображение читателя синэстетически представит ягоды как капли крови, в любви-влюбленности Королева и Лизы запечатлена чистота души и жертва, которые святы.

Исследователь Кухаренко В.А. так пишет об имени в произведении: «Входя в художественный текст семантически недостаточным, имя собственное выходит из него семантически обогащенным и выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс определенных ассоциативных значений» [1, с. 106]. С ней сходится в этом мнении и Ю.Н. Тынянов: «Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно» [7, с. 17].

В ходе работы над повестью Н.Чуковского «Цвела земляника» мы выяснили, что имя главного героя, несмотря на то, что редко употребляется в тексте, играет важную роль в раскрытии его характера, его душевных качеств. Однако, поскольку образ героя и путь его раскрытия связан с другим, девическим, образом, они не могут быть рассмотрены вне взаимовлияния. Только в конце произведения мы узнаем тот скрытый смысл, который вложил автор в фамилию девушки, направлявшейся на фронт, и как он (смысл) повлияет на развитие личностей двух персонажей.

Имена собственные в художественном произведении связаны с пространственно-временной организацией текста. Они «обнажают» скрытые смыслы, важные для интерпретации повести; служат ключом к его подтексту. Таким образом, наименования героев повести «Цвела земляника» Н.Чуковского способствуют более глубокому восприятию персонажей, организуют целостность образной системы литературного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 191 с.
2. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н. А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
3. Никонов, В.А. Введение в топонимику / В. А. Никонов. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во ЛКИ, 2011. – 184 с.
4. Магазаник, Э.Б. Ономапозтика или «говорящие имена» в литературе / Э. Б. Магазаник. – Ташкент: «Фан», 1978. – 148 с.
5. Суперанская, А.В. Словарь русских личных имен / А. В. Суперанская. – М.: ООО Фирма «Издательство АСТ», 1998. – 520 С.

6. Тимофеев, Л.И., Тураев, С.В. (сост.) Краткий словарь литературоведческих терминов. 2-е изд., дораб. / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: «Просвещение», 1985. – 312 с.
7. Тынянов, Ю.Н. Архаисты и новаторы / Ю. Н. Тынянов. – Л. : «Прибой», 1929. – 595 с.
8. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии. – Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Этимология и история слов русского языка. Ж. Ж. Варбот, А. Ф. Журавлев. 1998. – 54 с.
9. Фoniaкова, О.И. Имя собственное в художественном тексте. Учебное пособие / О. И. Фoniaкова. – Л. : «ЛГУ», 1990. – 103 с.
10. Чуковский, Н.К. Цвела земляника / Н. К. Чуковский // Балтийское небо. Рассказы. – М.: «Правда», 1991. – 608 с.

REFERENCES

1. Kuharenko V.A. Interpretaciya teksta [Interpretation of the Text]. Moscow, 1988. 191 p.(In Russian).
2. Nikolina N.A. Filologicheskij analiz teksta: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij [Philological Analysis of the Text: textbook. Guide for the Studio. Higher. ped. textbook. establishments]. M.: Izdatel'skij centr "Akademiya", 2003. 256 p. (In Russian).
3. Nikonov V.A. Vvedenie v toponimiku [Introduction to Toponymics]. Izd. 2-e. M.: Izd-vo LKI, 2011. 184 p.(In Russian).
4. Magazanik E.B. Onomapoetika ili «govoryashchie imena» v literature [Onomapoetics or "Talking Names" in the Literature]. Tashkent: Fan, 1978.148 p.(In Russian).
5. Superanskaya A.V. Slovar' russkih lichnyh imen [Russian Personal Names Dictionary]. M.: OOO "Firma "Izdatel'stvo AST", 1998. 520 p.(In Russian).
6. Timofeev L.I., Turaev S.V. (sost.) Kratkij slovar' literaturovedcheskih terminov 2-e izd., dorab. [Brief Dictionary of Literary Terms]. M.: Prosveshchenie, 1985. 312 p.(In Russian).
7. Tynyanov Yu.N. Arhaisty i novatory [Archaists and Innovators]. L., 1929. 595 p.(In Russian).
8. Kratkij ponyatiyno-terminologicheskij spravochnik po etimologii i istoricheskoy leksikologii. [A Brief Conceptual-terminological Reference Book on Etymology and Historical Lexicology]. Rossijskaya akademiya nauk, Institut russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova RAN, Etimologiya i istoriya slov russkogo yazyka. Zh. Zh. Varbot, A. F. Zhuravlev. 1998. 54 p.(In Russian).

9. Fonyakova O.I. *Imya sobstvennoe v hudozhestvennom tekste. Uchebnoe posobie* [Own Name in the Literary Text]. L., 1990. 103 p. (In Russian).
10. Chukovskij N.K. *Cvela zemlyanika* [Wild Strawberries Bloomed] in *Baltijskoe nebo* [Baltic sky]. M.: Pravda, 1991. 608 p. (In Russian).

УДК 82.09

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-185-197

ФУНКЦИЯ ИМЕН И НАЗВАНИЙ СРЕДНЕГО МИРА В РОМАНЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ¹ «КАЗУС КУКОЦКОГО»

Глазинская Евгения Тимофеевна
старший преподаватель кафедры литературы ФГБОУ
ВО «Алтайский государственный педагогический университет»
(г. Барнаул, Россия)
glazinskaia_et@altspu.ru

Аннотация. В статье рассматриваются названия Среднего мира (великая вода, Седьмая сторона света), подсвечивающие различные его характеристики. Персонажи, удваивающиеся в Среднем мире, получают вторые имена, которые задают новые текстовые оппозиции (Бритоголовый и Длинноволосый – Павел Алексеевич и Сергей Зворыкин). Двойственная, пограничная природа Среднего мира, заданная названием, реализуется на каждом уровне текста.

Ключевые слова: Имена, Средний мир, потустороннее пространство, потусторонность, Людмила Улицкая.

THE FUNCTION OF THE NAMES AND NAMES OF THE MIDDLE WORLD IN THE NOVEL BY L.E. ULITSKAYA “KAZUS KUKOTSKY»

Glazinskaia Evgenia Timofeyevna
Senior Lecturer of the Department of Literature
of FSBEI HE “Altai State Pedagogical University”
(Barnaul, Russia)
glazinskaia_et@altspu.ru

¹ Внесена в реестр иностранных агентов Министерства юстиции Российской Федерации 01.03.2024 г.

Abstract. The article examines the names of the Middle World (great water, Seventh Side of the World), highlighting its various characteristics. Characters who double in the Middle World receive second names that set new textual oppositions (Shavenhead and Longhair - Pavel Alekseevich and Sergei Zvorykin). The dual, borderline nature of the Middle World, given by the title, is realized at every level of the text.

Keywords: Names, Middle World, Otherworldly Space, Otherworldly, Lyudmila Ulitskaya.

Для цитирования: Глазinskaya Е. Т. Функция имен и названий среднего мира в романе Л.Е. Улицкой¹ «Казус Кукоцкого» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 185-197. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-185-197.

Исследователями творчества Л. Е. Улицкой не раз отмечалась семантическая значимость и философско-мировоззренческая наполненность пространственных построений в прозе писательницы.

Необходимо отметить, что большая часть работ по поэтике прозы Л. Е. Улицкой оставляет открытым вопрос о месте или статусе ее произведений в современном литературном процессе и о художественном методе – вопрос, который нам представляется тесно связанным со спецификой пространственных построений ее текстов.

Исследователь О. М. Крижовецкая рассматривает творчество Л. Е. Улицкой как беллетристику (наряду с прозой М. Веллера), однако отмечает, что «это настоящие мастера художественной прозы», развивающие ее лучшие традиции. Творчество Улицкой «по ряду принципиальных параметров художественного творчества отличается от того, что принято именовать массовой литературой», однако воспринимается как часть данной культуры [8, с. 10]. Отметим, что это единственная крупная работа, которая ставит творчество исследуемого автора в ряд хорошей (интеллектуальной) беллетристики, в остальных работах произведения Улицкой исследуются как тексты писателя «первого ряда».

¹ Внесена в реестр иностранных агентов Министерства юстиции Российской Федерации 01.03.2024 г.

Так, Н. А. Егорова в диссертации «Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика» рассматривает творчество Л. Е. Улицкой как «стык реализма и постмодернизма» [5, с. 6]. При этом, по мнению автора работы, в этом синтезе преобладают реалистические черты, а постмодернизм используется не как метод, а как прием (в качестве постмодернистских элементов отмечено использование интертекста, переосмысление культуры прошлого, многоуровневая организация текста, прием игры, действие «шизофренической» личности [5, с. 7]). Еще один важный вывод, к которому приходит Н. А. Егорова – «принцип экфрасиса (в широком значении) – одна из доминант художественного мира» Л. Е. Улицкой [5, с. 65]. Исследователь Т. А. Скокова утверждает, что писатель «наследует традиции русской классической литературы, одновременно оставаясь в пространстве постмодернистской эстетики» [12, с. 12].

Об особом, «пограничном» месте Л. Е. Улицкой в отечественной словесности пишет Сунь Чао в своей диссертации, посвященной средствам создания характера в малой прозе писательницы. Автор работы рассматривает творчество Улицкой в контексте постмодернистской культуры, при этом не считая ее постмодернистом. Исследователь видит ряд кардинальных, по ее мнению, различий с эстетикой постмодернизма – в первую очередь, это ярко выраженное личностное и авторское начало в рассказах [13, с. 42–43]. Это позволяет Сунь Чао определить творческий метод Л. Е. Улицкой как «неосентиментализм», но с замечанием о том, что «он особенно ярко выражен в ранних произведениях писательницы» [13, с. 44].

В. С. Вуколова, наоборот, считает, что именно начало творчества Улицкой «со всей определенностью было связано с доминированием эстетических тенденций постмодернизма», а в настоящее время «можно говорить о проявлении в ее прозе и неореалистических, и неосентиментальных черт» [3, с. 3].

М. В. Безрукавая рассматривает прозу Л. Е. Улицкой в рамках концепции А. А. Житенева о неомодернизме. «Постмодернизм – трансформация состоявшегося, модернизм – создание новых ценностей», – утверждает М. В. Безрукавая [1, с. 36]. Если «“неомодернизм” действительно существует в современном литературном процессе, то аналитик художественной литературы имеет дело не с безликим потоком околوهудожественной информации, а с состоявшимися индивидуальными мирами, в которых творится будущее, а не подвергается предсказуемым играм уже известное прошлое», – заключает она [1, с. 37]. Улицкая, по мнению М. В. Безрукавой, находится «между реалистическим и модернистским направлением художественного письма»,

а ее модернистская идея в «сознательной деконструкции той реальности, которую читатель имеет право назвать “тоталитарным проектом”» [1, с. 59–60]. Это «не тот модерн, который подразумевает активное присутствие бессознательного, хаотического, депрессивного. Это своеобразный “модерн идеи”, когда автор, ощущая идейный вакуум, образовавшийся после коммунизма (в политике) и постмодернизма (в культуре) начинает выстраивать модель мира, которая не только решает задачи «от противного», но и обладает ценностными установками, позволяющими говорить об авторском “учении”» [1, с. 60]. Исследователь, в первую очередь, имеет в виду притчевое начало романа «Лестница Якова» (2015) и житийную основу документальной книги «Даниэль Штайн, переводчик» (2006).

Резюмируя сложившуюся полемику о художественном методе Л. Е. Улицкой, отметим, что окончательно вопрос о принадлежности творчества писателя к модернизму/постмодернизму/неомодернизму или реализму/неореализму, неосентиментализму не решен.

Роман Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого» получил премию «Русский Букер» в 2001 году. Этот же год указан в некоторых источниках как год первой публикации книги. Однако первое название романа, под которым он был издан еще в 2000 г. в журнале «Новый мир» – «Путешествие в седьмую сторону света».

Как отмечает Умберто Эко в «Заметках на полях “Имени розы”», заглавие – ключ к интерпретации текста [15]. Заглавие открыто выражает авторскую позицию и является сильным местом текста. Обратим внимание, что первоначальное название романа – «Седьмая сторона света» – сразу отсылает к ирреальности, автор таким заголовком акцентирует внимание на второй части романа, на восприятии мира Еленой Кукоцкой, то есть на «истине, которая лежит на стороне смерти» – как говорится в эпитафье произведения. Н. В. Ковтун, исследуя мифологию поиска истины в раннем творчестве Л. Е. Улицкой, отмечает: «Поиски истины предполагают не просто *кругосветное* путешествие, но *всесветное* – на этом и том свете» (курсив – Н. К.) [7, с. 76]. Именно такую интерпретацию подразумевает первое название текста.

Сама Л. Е. Улицкая о смене названия своего произведения высказалась так: «Реальная жизнь героев меня, конечно, интересовала, но еще больше – ее второй (или третий, какой угодно!) план. Об этом говорит и название “Путешествие в седьмую сторону света”, которое я, правда, в конце концов, отменила из-за необходимости объяснять, что же это такое. Я поняла, что подобное название – не ответ, а еще один вопрос...»

[9]. Действительно, такое название вызывает все новые вопросы. Например, «Седьмая сторона» – так называет Л. Е. Улицкая мир, который в этом же романе Елена Кукоцкая называет Средним. Это проблематизирует вопрос о традиционной идентификации подобных миров как загробных, потусторонних, *иных* и т. д. – что характерно в целом для мифологической и религиозной картины мира. С другой стороны, *путешествие* с точки зрения лингвистики – это «поездка или передвижение пешком по каким-н. местам, странам (обычно для ознакомления или отдыха). Кругосветное П. по родной стране. Жанр путешествий (повествовательная литература о путешествиях, странствованиях)» [11, с. 574].

Кроме того, вторая часть романа по стилистике и языку написана аналогично остальным частям, а речь персонажей, переименованных и воплощенных в другом, третьем состоянии, остается прежней, поэтому эта «выпадающая» из общей композиции глава, действительно, по жанровым признакам похожа на роман-путешествие. Именно таково жанровое различие частей романа, который принято относить к «семейному роману» [4, с. 12]. Ключ к прочтению текста подсказан самим автором – «семейная хроника» Кукоцких, очевидно, должна транслироваться через понимание тех сакральных символов и деталей, что открывает Средний мир. О. Николаева определяет жанр романа как «семейную хронику, но с выходом в пространство нереального, сновидений» [10, с. 7] – именно это позволяет ей выявить в романе черты притчи.

В географическом плане «сторона света» – это одно из четырех основных направлений (север, юг, запад, восток). Если средний мир – пятая сторона света, значит, он существует наравне с четырьмя другими его сторонами. А если сторона не пятая, а седьмая? Выделяют 6 частей света (Австралия, Америка, Антарктида, Африка, Азия и Европа), и тогда Средний мир – седьмая его часть. Важно, что автор подчеркивает тем самым не направленность пространства, а его локусную замкнутость, отдельность от остальных сторон света.

Число семь является сакральным в христианстве, православии и иудаизме, это общее магическое число для всех религий: семь дней творения, семь таинств, семь добродетелей, семь смертных грехов и т. д. Сотворение мира в Библии происходило за 6 дней, а 7-й день был днем отдыха. И «благословил Бог седьмой день, и освятил его, ибо в оный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал» (Быт.1:1 – 2:3). В Ветхом же завете это число искупления. А Седьмая сторона – место, где искупление возможно.

Окончательное название текста – «Казус Кукоцкого» – лишено, на первый взгляд, пространственных характеристик. С латыни слово «казус» переводится как случай, какое-то необычное происшествие. Гениальный врач-гинеколог Кукоцкий, спасавший тысячи женщин от неудачных аборт, родов, выкидышей, половых болезней, не уберег своих женщин: его жена не может иметь детей, приемная дочь умирает от инфекционной болезни, будучи беременной; Кукоцкий не замечает опущения матки годами прислуживающей в доме няньки Василисы Гавриловны; так и не заводит своих детей. *Казус Кукоцкого* начинает звучать как медицинский термин, как диагноз внешне состоявшейся и уникальной, но, по сути, неудавшейся жизни в ее земном отрезке бытия.

В самом романе слово «казус» не употребляется ни разу. Зато слово «случай» используется при описании сцены знакомства Павла Алексеевича и Елены; «редким случаем, когда оба дуэлянта проиграли» [4, с. 85] называют разговор Кукоцких, когда Елена говорит, что Павел Алексеевич – не отец Тани. О смерти Тани из-за врачебных ошибок Кукоцкий скажет: «Случай требует экстренного разбора» [4, с. 484]. Спасение Сергея от маньяка – это «один случай на миллион» [4, с. 496]. Получается, жизнь каждого персонажа – цепь случайных случаев.

Сама Улицкая комментирует второе название романа так: «Казус – это случай. Я рассказала о случае Кукоцкого – о человеке и его судьбе. Этот казус кажется мне казусом каждого из нас. Любой человек – это конкретный случай в руке Господа Бога, в мировом компоте, в котором мы все плаваем...» [9]. В глубинном, метафизическом смысле, это название также обладает пространственными характеристиками.

В юридическом праве казус – безвинное причинение вреда. Термин «казуистика» вырастает именно от этого слова, и означает «подведение частных случаев под общую догму», в переносном значении – «изворотливость в защите ложных, сомнительных положений» [11, с. 342].

Здесь стоит вспомнить момент, когда Павел Алексеевич говорит Елене, что она – «не женщина», его мучения и нарастающий семейный кризис из-за этого: «Как угораздило это сказать ей: “не женщина”? Это она-то, предел женственности, само совершенство. Потеряно. Все потеряно» [14, с. 107]. Так, у иезуитов казуистика понимается как учение о степени греха применительно к разным обстоятельствам. Павел Алексеевич, наделенный даром от Бога, ратует за легализацию абортов и даже подает проект, разрешающий их. Это внешнее противоречие врач «разрешает» себе, будучи влекомым даром интрузивидения.

Знание о том, что нерожденные и абортированные дети могут дозреть и родиться вновь, снимает моральную дилемму.

В самом Среднем мире никто не называет его средним, попытки его описать присутствуют в дневниках Елены Кукоцкой. Особенность композиции романа в том, что глава о Среднем мире расположена второй, хотя, по сути, описывает жизнь после смерти, то есть, хронологически, часть четвертую. Это подчеркивает вневременное расположение этого места, действие там происходит одновременно после и во время реального пласта романа (так, Елена-Новенькая не могла быть мертва во время клинической смерти Сергея-Длинноволосого).

Средний мир разрывает линейное повествование произведения неоднократно: это и первый дневник Елены, который представляет собой рефлексия над пребыванием в потустороннем пространстве, начиная с детства и через чертежные сны; ее состояние под наркозом; выпадение из реальности после встречи с отцом Владимиром; вторая часть романа (целиком переносящая персонажей в Средний мир) и, отчасти, второй дневник Елены, но с некоторыми оговорками: это еще и дневник потери реальности, безумия в медицинском смысле. «Мама в полном отсутствии», – говорит отцу Таня. Павел Алексеевич, будучи врачом, отвечает, что «не уверен» [14, с. 450]. Он, в отличие от Тани, тоже имеет дело с потусторонним при жизни – это его дар внутривидения.

Совершенно другая природа времени Среднего мира подчеркивается «вставками» потустороннего пространства в бытие персонажей. К примеру, операция в Среднем мире и перитонит Елены-Новенькой описываются одинаково, Елена переносится в то же самое пространство во время наркоза: «Там, где она находилась, были говорящие полулюди-полурастения, и был какой-то сюжет, в котором она участвовала чуть ли не главной героиней. Заботливо разложенная на огромном белом полотне, она и сама чувствовала себя отчасти этим полотном, и легкие руки что-то делали, как будто вышивали на ней, во всяком случае, она чувствовала покалывание мельчайших иголочек, и покалывание это было скорее приятным <...>. При этом что-то подсказывало Елене, что все это несколько призрачно, полуобман и скоро кто-то придет и откроет ей настоящую правду. И вообще, она догадывалась, что все с ней происходящее имеет отношение к ее жизни и смерти, но за этим стоит нечто гораздо более важное, и связано это с готовящимся открытием окончательной правды, которая важнее самой жизни» [14, с. 244].

Принято связывать Средний мир с безумием Елены или приписывать ей провидческие способности [12]. Но Средний мир гораздо шире болезни Елены по пространству и времени.

Повествование в потустороннем пласте «Казуса Кукоцкого» ведется не от лица героини, так как в Среднем мире показаны диалоги, встречи, в которых Елена не участвует. Перитонит был у Елены до ее безумия, триггером для него стало высказывание Павла Алексеевича. Таким образом, Средний мир – потустороннее пространство, в которое попадают персонажи после смерти или находясь на границе между жизнью и смертью.

Обитатели Среднего мира – это умершие жители мира реального: Новенькая – Елена; Иудей – Илья Гольдберг; Бритоголовый – Павел Алексеевич; Длинноволосый – Сергей Зворыкин, саксофонист, возлюбленный Тани, музыкальный «маньяк» [14, с. 419], своеобразный двойник Манекена, легко узнаваемый по длинным волосам и саксофону «Selmer». Сергей переживает клиническую смерть после нападения маньяка Семена Курилко; Манекен – Семен Курилко, маньяк, обладающий в реальном мире манекенной негнушейся походкой (от сущностей, обитающих в Среднем мире, известно, что из недодержанных душ получают маньяки); Профессор – отец Сергея, партийный, преподаватель; Матушка (старуха в черном куколе) – Василиса, так как при встрече Павла Алексеевича с Василисой по ту сторону границы именно она имеет прорезавшийся третий глаз, который был у Матушки, черный кукол – атрибут игуменьи, которую любила и почитала Василиса; Карлица и Долговязая – Валентина Первая и Валентина Вторая, супруги Гольдберга. Валя Гольдберг – невысокая и кудрявая, как Карлица; Валентина – высокая и спортивная. Обе горячо любимые жены Ильи Гольдберга существуют одновременно, своим присутствием причиняя друг другу боль; Толстуха – Лиза Полосухина, главная пациентка Павла Алексеевича. Лиза умирает во время очередного незаконного аборта, а Толстуха переходит в иное состояние после мучительных множественных родов; Одноногий – Хромой – дедушка Елены, который лишился ноги во время постройки вокзального павильона, потом всю жизнь и даже после смерти хромал; Воин – Антон, первый муж Елены, которого она считала погибшим на войне.

И. Н. Вихорева, исследуя имена собственные в романе «Казус Кукоцкого», отмечает: «В том мире, или на том свете, нет масок, все – имена, характеры, мысли – подлинное» [2, с. 133]. Имена, а не прозвища, в Среднем мире имеют те, кто пересекал границу, уже прошел испытание в самом инобытии – границу невозврата: Катя, Лев Николаевич, Марья Васильевна.

У древних славян считалось, что имя играет сущностную роль в судьбе человека, определяет ее. На Руси до XVIII века детям давалось не одно, а два имени: одно мирское, второе – тайное [6].

Мирское имя давалось при рождении и было, скорее, пожеланием, каким следует быть в жизни, а вот второе имя давалось уже в соответствии с характером человека, отражало действительные качества его носителя. Именно второе, тайное имя, оставалось с людьми в ином мире. Такой антропоним соотносим с прозвищем, которое тоже дается человеку не по рождению, а по какой-либо характерной черте характера, внешности. Елена – Новенькая из-за своей новизны, как физической, так и душевной. Бритоголовый, Карлица, Долговязая, Длинноволосый, Одноногий (Хромой) получили свои антропонимы по внешним качествам, все они были атеистами при жизни. Иудей и Матушка – по религиозной принадлежности, Собаковод, Воин и Профессор – по своим профессиям. Воин и Профессор характеризуют себя через свою профессию, ведут себя в соответствии с ними и гордятся своим положением даже после смерти. Манекен – бездуховен, подчеркивается его кукольность и мертвенность.

Еще один принцип, по которому строится Средний мир, – это карнавализация, и он связан прежде всего с авторской позицией. Авторская интонация при описании Среднего мира часто носит иронический характер, а образы не только сакрально-возвышенны, но и пародийны. Сам автор выступает одновременно как трикстер и демиург: создавая идеальный трансцендентный потусторонний мир, автор в то же время высмеивает его, разрушая собственные «провидческие» построения и прозрения. Автор как бы иронизирует над собственным *внутривидением*, не позволяя читателю принять построенную модель мира за конечную истину.

Так, в тексте существует трикстер-обманщик – человек в глиняной маске из первого перехода Елены в Средний мир. Третий глаз Василисы не способен видеть; благие намерения, которыми «вымощена дорога в ад», имеют вес и могут оправдать человека; атеисты и люди разных религий путешествуют вместе; человеческая кукла – манекен – оживает; Евангелие называется «посторонним предметом» [14, с. 249]; существуют вахтеры и мелкие чиновники, имеющие в Среднем мире власть (Куроедов). Страшный суд над Иудеем происходит в амфитеатре – месте для зрелищ, которое Бритоголовый называет «цирком». Вместо ангелов – не то зайцы, не то белки, которые жертвуют своей кровью как Христос, но не во имя Спасения, а ради Манекена-маньяка. Даже когда свершается чудо, и Бритоголовый идет по воздуху, он сравнивается с циркачом, идущим по канату, а не с Иисусом, идущим по воде.

Таким образом, Средний мир – это особое пространство в романе Улицкой, оно обладает качествами иерархичности, маргинальности, переходности и сакральности. Наполняющие

потусторонний мир стихии – воды, огня, воздуха и музыки – имеют амбивалентную природу. Это пространство ассоциируется с женским лоном, где персонажи переживают новое рождение. В Средний мир проникают персонажи, наделенные особым даром (внутривидение Кукоцкого, особый взгляд Елены). Все они проходят путь испытаний – это или начало пути, или его завершение. Принцип карнавализации «снижает» добытые персонажами духовные истины и позволяет считать их путь в пространстве инобытия незавершенным, открытым, что соотносится с осмыслением бесконечности человеческого существования в авторской концепции в целом. Для Улицкой человеческая жизнь – цепь неслучайных случайностей в «мировом компоте» бытия.

Средний мир – сверхреальность, где каждая вещь, каждый предмет ощущаются острее, подлиннее, чем в мире посюстороннем. Из Среднего мира можно вернуться (клиническая смерть Сергея в «Казусе Кукоцкого», безумие Елены), а можно застрять в нем и умереть (Толстуха). Границы Среднего мира размыты: они гораздо шире безумия Елены, это не пространство ее искаженного сознания, а скорее некая общая прапамять рожденных и нерожденных. Средний мир не вполне вписывается в понятие «фиктивного» или «пограничного» пространства, хотя и имеет с ними некоторые сходные типологические черты. Кроме того, Средний мир как основной тип потустороннего пространства выходит за рамки романа «Казус Кукоцкого», появляется и в других произведениях автора уже не как тип пространства, а как метафизическая и миромоделирующая категория всей художественной системы писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безрукавая, М. В. Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Безрукавая Марина Васильевна. – Краснодар, 2019. – 388 с.
2. Вихорева, И. Н. Имя собственное в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / И. Н. Вихорева // Имя текста. Имя в тексте: Сборник научных трудов – Тверь : «Лилия Принт», 2004. – С.130–138.
3. Вуколова, В. С. Литературоцентричность прозы Людмилы Евгеньевны Улицкой : интертекстуальный аспект : специальность 10.01.01 «Русская литература» :

- диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Вуколова Варвара Сергеевна. – Тамбов, 2017. – 202 с.
4. Джигоева, А. Т. Традиции семейного романа в отечественной прозе XX столетия : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Джигоева Арина Тамазовна. – Саранск, 2019. – 225 с.
 5. Егорова, Н. А. Проза Л. Улицкой 1980-2000-х годов: проблематика и поэтика: специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Егорова Наталья Александровна. – Астрахань, 2007. – 22 с.
 6. Истории земли [сайт]. – Текст : электронный. – URL: <https://xn--eladcaacuhnujm.xn--plai/vtoroe-tajnoe-imy-a-u-russkix.html> (дата обращения: 12.12.2023).
 7. Ковтун, Н. В. Мифология поиска истины в раннем творчестве Л. Улицкой / Н. В. Ковтун // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. – Архангельск, 2013. – № 6. – С. 75–84.
 8. Крижовецкая, О. М. Нарратология современной беллетристики : на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой : специальность 10.01.08 «Теория литературы, текстология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Крижовецкая Оксана Михайловна. – Тверь, 2008. – 156 с.
 9. Мировой компот, или казус Кукоцкого // Культура о культуре : [Электронный ресурс]. – Текст : электронный. – URL: <http://www.erfolg.ru/culture/ulizkaya.htm> (дата обращения 24.12.2024).
 10. Николаева, О. Равнение на Медею / О. Николаева // Новые известия. – 2000. – 24 февр. (№33). – С. 7.
 11. Ожегов, С. Е. Толковый словарь русского языка / С. Е. Ожегов. – Москва : Мир и Образование, Оникс, 2011. – 736 с.
 12. Скокова, Т. А. Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Скокова Татьяна Александровна. – Москва, 2010. – 168 с.
 13. Сунь Чао. Средства создания характера в рассказах Л. Улицкой : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Сунь Чао. – Москва, 2006. – 197 с.
 14. Улицкая, Л. Е. Казус Кукоцкого / Л. Е. Улицкая. – Москва : АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. – 511 с.

15. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – Текст : электронный. – URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=67026> (дата обращения 24.12.2024).

REFERENCES

1. Bezrukavaja M. V. (2019) Neomoderнизм v sovremennoj russkoj proze : hudozhestvennye modeli mira, koncepcii cheloveka, avtorskie strategii [Neomodernism in Modern Russian Prose: Artistic Models of the World, Concepts of Man, Author's Strategies] : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskikh nauk : 10.01.01. Krasnodar (In Russian).
2. Vihoreva I. N. (2004) Imja sobstvennoe v romane L. Ulitskoj «Kazus Kukockogo» [A proper name in L. Ulitskaya's Novel "The Kukotsky Case"] in Imja teksta. Imja v tekste: Sbornik nauchnyh trudov [Name of the Text. Name in Text: Collection of Scientific Papers]. Tver' : Lilija Print. Pp.130–138 (In Russian).
3. Vukolova V. S. (2017) Literaturocentrichnost' prozy Ljudmily Evgen'evny Ulickoj : intertekstual'nyj aspekt [Literary-centricity of Lyudmila Evgenievna Ulitskaya's Prose: Intertextual Aspect]: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.01. Tambov (In Russian).
4. Dzhioeva A. T. (2019) Tradicii semejnogo romana v otechestvennoj proze XX stoletija [Traditions of the Family Novel in Russian Prose of the 20th Century] : special'nost' : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.01. Saransk (In Russian).
5. Egorova N. A. (2007) Proza L. Ulickoj 1980-2000-h godov: problematika i pojetika: special'nost' [Prose of L. Ulitskaya 1980-2000s: Problematics and Poetics] : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.01. Astrahan'. (In Russian).
6. Istorii zemli [Stories of the Earth] (2023). URL: <https://xn--eladcaacuhnuyj.xn--plai/vtoroe-tajnoe-imya-u-russkix.html> (In Russian).
7. Kovtun N. V. (2013). Mifologija poiska istiny v rannem tvorcestve L. Ulickoj [Mythology of the Search for Truth in the Early Works of L. Ulitskaya] in Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University]. Arhangel'sk. № 6. Pp. 75–84 (In Russian).
8. Krizhoveckaja O. M. (2008). Narratologija sovremennoj belletristiki : na materiale prozy M. Vellera i L. Ulickoj [Narratology of Modern Fiction: Based on the Prose of M. Weller

- and L. Ulitskaya] : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk :10.01.08. Tver' (In Russian).
9. Mirovoj kompote, ili kazus Kukockogo (2024) [World Compote, or Kukotsky's Incident] in Kul'tura o kul'ture [Culture about Culture]. URL: <http://www.erfolg.ru/culture/ulizkaya.htm> (In Russian).
 10. Nikolaeva O. (2000) Ravnenie na Medeju [Equal to Medea] in Novye izvestija [New News]. №33. Pp.7 (In Russian).
 11. Ozhegov S. E. (2021). Tolkovyj slovar' russkogo jazyka [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Moskva : Mir i Obrazovanie, Oniks, 736 p. (In Russian).
 12. Skokova T. A. (2010). Proza Ljudmily Ulickoj v kontekste russkogo postmodernizma [Prose of Lyudmila Ulitskaya in the Context of Russian Postmodernism] : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.01. Moscow (In Russian).
 13. Sun' Chao (2006). Sredstva sozdanija haraktera v rasskazah L. Ulickoj [Means of Creating Character in the Stories of L. Ulitskaya] : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.01. Moscow (In Russian).
 14. Ulickaja L. E. (2015). Kazus Kukockogo [The Kukotsky Enigma].Moskow : AST, Redakcija Eleny Shubinoj, 511 p. (In Russian).
 15. Jeko U. (2024). Zametki na poljah «Imeni rozy» [Notes on the Margins of "The Name of the Rose"]. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=67026> (In Russian).

УДК 82.0.

ORCID 0009-0000-6052-0014

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-197-216

**ИМЕННИК ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ РОМАНА Ж. САНД
«КОНСУЭЛО» КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРИНЦИПОВ
ЭСТЕТИКИ РОМАНТИЗМА**

Волосевич Людмила Васильевна
старший преподаватель кафедры мировой литературы и
сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
sergeyvolosevich@mail.ru

Аннотация. Автор статьи ставит задачу рассмотреть систему поэтонимов главной героини романа «Консуэло» Ж. Санд как один из способов реализации эстетики романтизма, кода романтического героя, воплощенного в чертах исключительности, стремлении к творческой свободе, независимости, открытому пространству. Кроме того, раскрывается авторское переосмысление образа романтического героя, отраженное в именнике героини романа «Консуэло».

Ключевые слова: романтизм, принцип развоплощения, поэтоним, образ, значение.

**THE PRINCIPLES OF ROMANTIC AESTHETICS
IN THE NAME BOOK OF THE MAIN CHARACTER
OF THE NOVEL ZH. SAND “CONSUELO”**

Volosevich Lyudmila Vasilyevna
Senior Lecturer of the Department of World Literature and
Comparative Literature Studies
of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University
after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
sergeyvolosevich@mail.ru

Abstract. The author of the article sets the task to consider the system of poetonyms of the main character of the novel “Consuelo” by J. Sand as one of the ways to realize the aesthetics of romanticism, the code of the romantic hero, embodied in the features of exclusivity, striving for creative freedom, independence, and open space. In

addition, the author's reinterpretation of the image of the romantic hero, reflected in the name of the heroine of the novel "Consuelo", is revealed.

Keywords: romanticism, the principle of disembodication, poetonym, image, meaning.

Для цитирования: Волосевич Л. В. Именник главной героини романа Ж. Санд «Консуэло» как отражение принципов эстетики романтизма // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 198-216. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-197-216.

Творчество Ж. Санд является значимым явлением в литературе французского и западноевропейского романтизма. В связи с этим были изучены следующие его аспекты. Е.И. Кийко, В.А. Недзвецкий рассмотрели тип героини романов Ж. Санд, соотнесли его с типом героинь в русской литературе, в частности, в романах И.С. Тургенева. В.А. Недзвецкий рассмотрел структуру романов французской писательницы и влияние ее творческого метода на развитие русского романа. О.Б. Кофанова изучила проблему восприятия творчества Ж. Санд в русской литературной критике. Такие исследователи как А.В. Карельский, Б.Г. Рейзов, А.С. Дмитриева поместили творчество писателя в контекст развития французского романтизма, определили его вклад в развитие французского романа. Пристальное внимание Е. О. Преображенской привлекли вопросы, связанные с социально-политическими взглядами Ж. Санд, их просветительскими, сенсимонистскими истоками. Она раскрывает отношение писателя к идее христианства. Исследователь обратила внимание на демократическую направленность ее творчества, поддержку творчества рабочих во время Июльской монархии, деятельное участие в Февральской революции. Особенности поэтики романов «Консуэло» и «Графиня Рудольфштадтская» посвящены статьи Н.А. Литвиненко. Ф.С. Францев дополняет исследования Е.О. Преображенской мировоззренческой основы Ж. Санд и детально раскрывает влияние социально-утопической идеологии, идей христианского социализма, личности П. Леру на систему взглядов писателя.

В контексте литературоведческих работ подробно изучались вопросы поэтики Ж. Санд, такие как проблема сюжетосложения, образной композиции, структуры образов персонажей романов, вопросы смысловой структуры, художественно-стилистических

средств. Однако исследователи обошли вниманием важную составляющую поэтики творчества писателя – систему имен собственных, вопрос об их функционировании в романах писателя. Задачей данной статьи является рассмотреть значение, функции поэтонимов в романе Ж. Санд «Консуэло» в свете эстетики романтизма. Для ее решения необходимо учитывать теоретические разработки исследователей-ономастов, посвященные изучению поэтонимов в художественных текстах, а также труды литературоведов, посвященные проблемам поэтики и эстетики романтизма.

Как известно, имя, погружаясь в контекст произведения, как и любое слово, становится частью его художественного мира, влияет на его структуру. Находясь в тексте, имя персонажа существует по законам этого текста. В нем появляются функции, обусловленные этими законами. Одну из важных функций и стратегий любого текста определил М. Бахтин. Она состоит в его способности вступать в диалог. Исследователь интертекстуальной природы текста Н.А. Фатеева, развивая идеи М.М. Бахтина подчеркивает, что «... писатель, определяя в процессе творчества отношения своего текста к другим текстам, не только входит в широкий «диалогический» контекст настоящей, предшествующей и последующей литературы, но и вырабатывает свою эстетико-мировоззренческую позицию и те художественные формы, которые наиболее адекватным образом позволяют ее выразить» [13, с. 16].

Рассматривая эволюцию теории интертекстуальности, Н.А. Кузьмина обращает внимание на мысль М.М. Бахтина, более точно и лаконично раскрывающую смысл понятия «диалогизм»: «“одноголосое” слово является “негодным для подлинного творчества” и “всякий подлинно творческий голос может быть только вторым голосом в слове”» [7, с. 14]. Исследователь находит продолжение идей М.М. Бахтина во взглядах Ю.М. Лотмана на литературу, искусство, культуру. Н.А. Кузьмина подчеркивает одно из основных положений Ю.М. Лотмана о функциях текста: «Информация хранится и передается через тексты, которые выполняют 3 основные функции: передачи сообщения, генерации новых смыслов и конденсации культурной памяти» [7, с. 14].

Исследователи интертекстуальной природы текста подчеркивают, что находясь в тексте, слово приобретает суггестивное свойство, то есть способность порождать новые значения. В художественном тексте оно «... не переставая быть частью системы, обрастает новыми контекстуальными значениями, “семантическими призвуками”» [14; с 33]. Новые значения слова появляются как в контексте конкретного произведения, так и при взаимодействии

с прецедентными текстами. В результате взаимодействия с прецедентными текстами раскрывается его внутреннее значение, основанное «... на деривационных связях со значением прототипов» [6, с 149].

Рассмотрению механизмов образования интертекстуальных связей поэтонимов в творчестве Н.С. Лескова, функционированию антропонимов в тексте посвящена работа М.Ю. Ляпидовской. Она спроецировала выводы ученых-филологов о взаимосвязи слова и текста, их диалогической природе, их функциях в повествовательной структуре произведения на рассмотрение антропонимов с точки зрения межтекстовых, внутритекстовых связей. В связи с поставленными проблемами исследователь выдвигает важные положения: «Литературный антропоним может проецироваться на пространство интертекста. В этом случае собственные имена выступают как ономастические единицы цитатного характера, актуализирующие реминисцентную связь с предшествующими текстами, указывающие на включенность текста в культурный диалог, за счет чего происходит расширение пространственных границ текста... Литературный антропоним может быть изучен в его проекции на личность автора и его ментальную модель действительности, которая находит реализацию в художественном мире произведения» [8].

Тезисы о бытовании поэтонимов в тексте, высказанные М.Ю. Ляпидовской, а также выводы ученых о природе и функциях текста и слова мы будем учитывать при решении задачи данной работы – раскрыть отражение романтического кода поэтонимов в романе Ж. Санд «Консуэло».

Имена собственные, как и слова, погружаясь в художественный текст, подчиняются его законам, становятся частью его структуры на уровне образной композиции, участвуют в формировании образа, определяют значение, функции этого образа в сюжете, а значит и смысловую вертикаль текста. Таким образом, имя превращается в поэтоним. По сути, об этих свойствах имени-поэтонима и говорит А. А. Бельская, когда анализирует свойство ассоциативности имён собственных женских персонажей в произведениях А.С. Пушкина и И.С. Тургенева. Учитывая определяющую роль имени героя, которую отметили С.Н. Булгаков, А.П. Лосев, П. А. Флоренский, исследователь отмечает главные функции поэтонима в художественном тексте: структурирование сюжета, образа персонажа, смысловой вертикали произведения [2].

В статье «Имятворчество А.С. Пушкина, И.С. Тургенева: к вопросу о тезоименных героях писателей», обобщая работы литературоведов, философов и лингвистов, А.А. Бельская

приходит к выводу о том, что имя персонажа играет существенную роль в поэтической структуре текста, выполняя ряд важных функций.

Говоря об именах-аллюзиях, то есть тех, которые отсылают к предшествующим образам-символам, культурному и социальному коду, историческим сведениям, литературному пространству (Бельская, Окунева, Васильева), А.А. Бельская отмечает сближение имени и носителя. В поэтическом тексте происходит кодирование информации в имени героя. При этом имя содержит внутренний, имплицитный смысл, характеризующий образ персонажа, и в контексте формирует дополнительные смысловые пласты образа. А.А. Бельская подчеркивает мысль П.А. Флоренского о том, что «...именем выражается «тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение» [2] и вывод философа о том, что имя является «первоэлементом художественного текста» [2]. Опираясь на мнения П.А. Флоренского и Ю.А. Тынянова, исследователь акцентирует онтологическое значение имени «как выражение типа личности литературных героев» [2].

Интересна мысль А.А. Бельской о роли имени образа персонажа в поэтическом тексте: «Имя является тем фактором, который сводит воедино все «составляющие» литературного персонажа: “Имя – формальный признак героя как единства”» [2]. Далее, А.А. Бельская говорит о функциях, которые приобретает имя, бытуя в поэтическом тексте. Она отмечает, что «...точным выбором имени героя определяется смысловая и эмоциональная «заданность» художественного текста», что понятийное ядро, или денотат «...в личном имени собственном... его семантика раскрывает судьбу или сюжетную линию персонажа», что имя в тексте приобретает коннотативные значения: «...значение имени и созданный образ оказываются поясняющими и проясняющими друг друга элементами текста, причем имя часто дешифруется многообразно и причудливо, отражая разные грани образа» [2]. Кроме того, отмечается стилистическая функция имени, которая реализуется на фонетическом уровне «через словообразовательную форму или с помощью разных видов несоответствий (имени и фамилии, имени и образа)» [2].

Таким образом, А.А. Бельская подчеркивает важность внутреннего значения имени для выполнения указанных функций. Внутреннее значение имени связано с его эксплицитным значением в данном тексте, имплицитными авторскими значениями, значениями текстов-предшественников, культурным, историческим значениями. Такая сложная структура внутреннего значения актуализирует интертекстуальные возможности поэтонима.

При изучении системы поэтонимов художественного текста, мы будем учитывать классификацию имен-аллюзий, предложенную В.А. Васильевой и И.О. Окуновой. Они выделяют три группы антропонимов в зависимости от объекта аллюзии. Это «говорящие имена» (имена-аллюзии на существующие реалии, реальных лиц, имена-характеристики), «литературные имена», соотносящиеся с литературными произведениями, персонажами, «имена-символы» – те антропонимы, которые являются отсылками к значимым персоналиям, литературным героям, выступающим как «символ» культурного явления [3, с. 133-132].

Прежде чем перейти к анализу именника главной героини романа Ж. Санд «Консуэло», следует обратиться к философским основам эстетики и поэтики романтизма, которые формируются на основе философии жизни и искусства его представителями. Исследователи А.С. Дмитриева, Н.Я. Берковский, А.В. Пустовит определяют двоемирие как черту мировосприятия романтической личности. Термин «двоемирие» вводит в литературоведческий оборот по отношению к текстам романтиков В.М. Жирмунский в статье «Поэзия Александра Блока». Анализируя лирические произведения поэта, исследователь делает наблюдение о том, что художественное пространство поэзии А. Блока состоит из двух планов: бытового, реального, «который, однако, отвергается поэтом как “мнимая действительность”, как иллюзорная жизнь и иной – “в котором совершается событие внутренней жизни поэта, единственно важное для него и единственно реальное для него <...> и об этом реальнейшем он говорит только в символе и иносказании”» [5]. Далее В.М. Жирмунский делает пояснение о том, что такое романтическое двоемирие: «Романтическое “двоемирие”, знакомое нам по сказочным новеллам Гофмана, имеет свои художественные законы. С высоты мистического воодушевления земная действительность кажется поэту иллюзорной, нереальной: романтическая ирония искажает эту действительность в безобразный гротеск. <...> С другой стороны, с точки зрения бытовой повседневности, само мистическое прозрение поэта подвержено сомнению и видение Незнакомки является только поэтической иллюзией, игрой воображения, может быть сонной грезой...» [5].

Как отмечает А. С. Дмитриева, в теоретических концепциях романтиков отражалась тенденция «... переносить конкретные общественно-политические идеи Французской революции в область духа, добиваться свободы личности не путем стоявших перед ней преград в реальной сословно-феодальной Германии, а в сфере иллюзорного эстетического идеала» [4, с. 29].

Максимальная свобода – важная категория в миропонимании романтиков, реализуется, по мысли Фр. Шлегеля, в универсальной прогрессивной поэзии. Свойства «прогрессивности» и «универсальности» поэзии состоят в том, что она объединяет «высокое и «низкое». Свобода, как показывает Н.Я. Берковский, опираясь на труды романтиков, Фр. Шлегеля, проявляется в бесконечном развитии, которое обусловлено сближением «низменного» и «возвышенного».

Еще одной важной категорией, присущей универсальной поэзии является ирония. А.В. Пустовит отмечает, что романтики трактуют иронию не как проявление «шутливого». Объясняя их понимания иронии, он приводит слова А.С. Пушкина: *«Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения»* [9]. Отсюда, А.В. Пустовит делает вывод о том, что «Романтическая ирония – не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным».

Н.Я. Берковский объясняет необходимость иронии в восприятии мира романтиками тем, что ирония позволяет согласиться с его прозаизмами и некрасивостями действительного мира в его обыденности. Она ослабляет худшее тем, что раскрывает потенциал лучшего в действительности: «...романтическая ирония трактует из своего прекрасного далека, из мира возможностей, где скрываются поэзия, свобода и все остальное, что ценят люди. Романтическая ирония начинается с движения от худшего к лучшему, причем лучшее ослабляет худшее, показывает, как убоги отпущенные ему средства, как малы его права на существование» [1, с. 68].

С категориями иронии и свободы связана категория развоплощения, в которой, в представлении романтиков, проявляются свобода и ирония. Смысл развоплощения состоит в раскрытии потенциальных возможностей, множественности путей, извлечение из видимых вещей их сущности. В объективной природе, по Фр. Шеллингу, осуществляется выбор: «... творится выбор, какой-то путь получил предпочтение, надолго ли, неизвестно, есть и другие пути, предлагающие, чтобы их испытывали» [1, с. 43].

Черта мировосприятия романтиков, проецируемая на художественное творчество, становится основополагающим принципом их эстетики – принципом двоимирия, который реализуется в пространственных, временных перемещениях, в актуализации персонажей-двойников.

Принципы романтической эстетики отражаются в поэтонимах романа Ж. Санд «Консуэло», ее главной героини. Отметим, что автор наделяет героиню системой имен, которые, включаясь по мере развития сюжета романа в его контекст, вносят уточняющие значения, тем самым углубляя смысл образа Консуэло. С другой стороны, дополнительные имена определяют структуру образа героини, ее взаимодействие с другими персонажами, стратегию развития сюжета.

Внутреннее значение имени главной героини романа Ж. Санд «Консуэло», определено, прежде всего, мировоззренческими позициями автора о предназначении искусства. В основе ее концепции искусства лежит идея нравственного преображения мира с целью установления справедливости на земле, сложившаяся под влиянием сенсимонистов, социально-христианской, пантеистической философии П. Леру к концу 1830-х годов. Отсюда – миссия художника заключается в том, чтобы «быть глашатаями нужд народа» [10]. Для автора эстетический идеал соотносится с христианской этикой, истина – со справедливостью.

Поэтоним Консуэло определяет структуру образа главной героини, его развитие в сюжете, взаимодействие с другими персонажами образной композиции, смысловые уровни романа. Отметим сложный именник героини (систему имен собственных): к имени собственному, Консуэло, добавляются имена-аллюзии святая Цицелия, святая Тереза, Порпорина, Нина, Zingarella, София. Включая эти имена в текст повествования, автор превращает романтическую идею развоплощения в принцип создания и раскрытия образов героев романа. Понятие развоплощения у романтиков означает раскрытие потенциальных возможностей, множественности путей, извлечение из видимых вещей их сущности. Под сущностным началом понимается развоплощенная одухотворенная, углубленная сущность. В объективной природе, в представлении Фр. Шеллинга, осуществляется выбор: «... творится выбор, какой-то путь получил предпочтение, надолго ли, неизвестно, есть и другие пути, предлагающие, чтобы их испытывали» [1, с. 43].

Используя ряд имен, называющих главную героиню, Консуэло, автор раскрывает внутренние значения, представляет его в многогранных сущностных ипостасях. Имя Консуэло определяет концептуальное значение образа, и оно отсылает к испанскому происхождению героини: *«В ней текла хорошая испанская кровь, и происходила она, несомненно, из мавританского рода, так как отличалась смуглостью и была вся проникнута спокойствием, совершенно чуждым богатым племенам»* [11, с. 7]. Консуэло

переводится как «утешение», «сострадание». Имя указывает на связь значения образа героини с образом Богоматери Утешительницы (María del Consuelo) и определяет его библейское содержание. Консуэло наделена автором добродетелями, соотносящимися с деяниями семи евангельских милосердий: накормить голодных, дать кров, дать одежду, утолить жажду, навестить больного и заключенных, проводить в последний путь. В сюжетной канве романа это значение проявляется в поступках Консуэло. Она ухаживает за умирающей матерью, помогает своему возлюбленному Андзолетто, дает кров своему врагу, беременной Камилле, убеждает канонника опекать новорожденную дочь Камилы и Андзолетто. Семантика имени Консуэло со значением утешения раскрывается благодаря взаимодействию образов семьи графов Рудольфштадтов и Консуэло. Ее усилия, направленные на исцеление графа Альберта, желание помочь всем членам семьи порождают душевное смирение, взаимное сочувствие графа Христиана и его сына Альберта. Метафорически значение утешения раскрывается в диалоге Альберта и Консуэло, когда граф Альберт называет героиню ее настоящим именем, обращаясь к ней на ее родном испанском языке: *«О Консуэло! Консуэло! Наконец-то я нашел тебя! <...> Я зову тебя Утешением, – продолжал Альберт все еще по-испански, – потому, что мне в моей печальной жизни было обещано утешение, которое господь наконец посылает мне, одинокому и несчастному»* [11, с. 207].

Христианское значение имени Консуэло дополняется семантикой, связанной с темами предназначения искусства, гениальности художника. Актуализация этих семантических связей происходит в ситуации исполнения героиней церковного гимна в честь Богоматери Утешительницы «Утешение моей души». В событии пения проявляется гениальность пения Консуэло и его этическая направленность: *«Она спела его таким чистым голосом, с такой неподдельной простотой и верой, что хозяева старого замка почти забыли о предмете своей тревоги, всецело отдавшись чувству надежды и веры»* [11, с. 210].

Талант Консуэло подтверждается ассоциацией, которая рождается у графа Христиана во время прослушивания пения. Христиан вспоминает чудотворное пение Фаринелли: *«Я слышал, что несравненный Фаринелли мог своим пением рассеивать черную меланхолию испанского короля, подобно тому, как юному Давиду удавалось игрой на арфе укрощать ярость Саула»* [11, с. 210]. Фаринелли имя известного итальянского певца XVIII века, ученика Никола Порпоры. Благодаря вводу этого имени-аллюзии поэтоним Консуэло расширяет значение, отсылая к категории эстетического, так как искусство Фаринелли несет значение неоспоримости

прекрасного. О нем до сих пор сохранилась историческая память. Но имя певца усиливает в данном контексте и значение успокоения, душевного исцеления. Таким образом, в контексте данной ситуации разрабатывается авторская концепция искусства, соединяющая этическое и эстетическое начало. Этот смысл генерируется, благодаря взаимодействию имен Консуэло и Фаринелли. Исполнение гимна Консуэло в контексте повествования производит на членов семьи графа Рудолфштадтского такое же сильное и глубокое впечатление, как игра библейского героя: *«Душевные муки слушателей сменились чистым религиозным чувством»* [11, с. 212].

Сила таланта, голос героини творят чудо, подавая графу Христиану и тетушке Венцеславе надежду на исцеление Альберта: *«Ах Порпорина, если вам не удастся излечить Альберта, то по крайней мере вы сумеете излить небесный бальзам на раны не менее глубокие, чем те, от которых страдает он»* [11, с. 212]. В их высокой оценке исполнения гимна и в обращении Альберта к Консуэло обнаруживается синонимия высказываний, общность смысла. Появление Консуэло в Замке Исполинов всем несет утешение. Раскрывается цель пребывания в замке Консуэло, которая исходит из основной черты ее образа – добродетельности, она сама себе признается в том, что ее счастье – *«любить людей»* [11, с. 193].

Христианское значение поэтонима главной героини поддерживается устойчивым включением в текст повествования имен святых Терезы и Цицелии. При соотнесении героини Консуэло и христианских святых, происходит актуализация значений строгости, простоты, скромности, самоотречения, которые связаны с понятием высокой нравственности. Поэтонимы св. Цицелии и св. Терезы возвышают образ главной героини, тем самым в образе Консуэло автор сочетает свои представления об эстетическом и этическом идеале, который Ж. Санд соотносит с *«социальной истиной»* [10].

Своеобразие героини Ж. Санд придают представления о *«справедливом человеке»* (*«l'homme juste»*), которые у нее сформировались в юношеском возрасте: *«L'homme juste не принадлежит к какому-нибудь определенному сословию или к определенной нации. <...> Цель его жизни – борьба за справедливость. Он любит бога и всегда готов предстать перед ним. L'homme juste не копит богатств, он делится всем, что имеет, с бедняками и нищими. Он всегда трудится, либо физически, либо умственно»* [10].

Образы Св. Терезы и св. Цицелии в контексте творчества Ж. Санд отражают ее представления о *«справедливом человеке»*. Святая Цицелия – покровительница духовной музыки, давшая обет

целомудрия, раздавшая свое имущество бедным. Святая Тереза – создательница ордена босоногих кармелиток, призывавшая к ранним христианским идеалам – строгости и простоте. Официальная церковь называла святую Терезу женщиной-бродягой за то, что она прошла всю Испанию, создавая монастыри кармелиток. Причем, как замечают искусствоведы, босые ноги – это символ обета нестяжания. То есть имена святых указывают на профессию Консуэло, ее происхождение, ее бытование в сюжете (женщина-бродяга), раскрывают христианское содержание образа.

Впервые поэтоним Цицелия появляется в момент взросления, через образ святой раскрывается внешняя красота Консуэло. Настоятельница монастыря Санта-Кьяра сравнивает красоту Консуэло с красотой святой Цецилии. Самой героине, через образ святой на полотне, приходит открытие своей красоты: *«... впервые Консуэло, сама того не сознавая, сбросила с себя выражение спокойной беспечности, допустимое лишь при безупречно правильности линий. <...> от чувства пробудившейся стыдливости, пережитого и понятого ею, она прозрачной белизны лица и чистым блеском глаз действительно напоминала святую Цецилию»* [11, с. 48]. Строгая красота Консуэло привлекает искушенных графа Дзустиньяни и его друга Барбериго: *«Это черное платье, беленькая косыночка, этот полунищенский, полумонашеский наряд, бледное спокойное лицо, такое незаметное на первый взгляд, естественная манера держаться, без всякого кокетства...»* [11, с. 78].

Духовно-нравственное содержание образа, сформированное именами святых, открывается во время исполнения псалма сочинения композитора Марчелло. В речи графа Дзустиньяни выстраивается семантическая цепочка из имен Цецилии, Терезы, Консуэло. При этом происходит градация христианской семантики образа героини и дается оценочная характеристика личности и искусства пения Консуэло: *«Клянусь богом, эта женщина прекрасна! Это святая Цецилия, святая Тереза, святая Консуэло! Это олицетворение поэзии, музыки, веры!»* [11, с. 57].

Проявление этического и эстетического значений образа главной героини происходит и благодаря сочетанию поэтонима Консуэло с поэтонимом Цецилия в ситуации, когда Консуэло убеждает канонника оставить на попечение новорожденную дочь Кориоллы. Этот эпизод высвечивается библейской историей путешествия Девы Марии, ожидающей ребенка, и ее мужа Иосифа для переписи в Вифлеем. В Вифлееме для них не нашлось приюта потому, что никто не проявил милосердия, и младенец

родился в пещере. Консуэло находит кров, ожидающей рождение ребенка Корилле, и заботится о них. Впоследствии, когда героиня с персонажем Гайдана возвратились навестить канонника и Анджелу, в обращении канонника к Консуэло автор замещает имя собственное Корнсуэло на имя Цецилия. В словах канонника раскрывается его библейская сущность: «... вы святая... святая *Цецилия, вернувшаяся на землю!* <...> Несомненно, если вы останетесь такой же чистой и благородной, как были до сих пор, дорогой мой Бертони, то заслужите царство небесное!» [12, с. 241]. Таким образом, усиливается мотив добродетельности образа Консуэло.

Из сказанного следует, что исключительность, традиционная черта романтического героя, образа Консуэло создается не только благодаря его атрибуции как странствующего музыканта. В именнике героини автор использует имена святых. Основное имя Консуэло связано с образом Богоматери Утешительницы, дополнительные имена св. Терезы и св. Цецелии со значениями подвижничества, искусства, паломничества закрепляют и усиливают христианское значение основного имени героини, но не уводят от романтического кода. С помощью библейских поэтонимов автор доносит идею об этической и эстетической направленности искусства.

Вторым постоянным поэтонимом главной героини романа является Порпорина – ученица Порпоры. Второе имя акцентирует художественную сущность образа Консуэло. Данная семантика поэтонима Порпора определяется тем, что Никола Порпора – известный итальянский композитор XVIII века, представитель «Великой Болонской школы», подготовивший плеяду известных учеников, таких как Каффарелли, Фаринелли. Их образы автором также включены в сюжет романа. Факты биографии Порпоры определяют основные фабульные события повествования, черты характера Порпоры, такие как строгость до деспотичности, преданность музыкальному ремеслу автор передает в его образе в романе. Сама героиня так объясняет свое второе имя, которым она представляется графам Рудолфштадтским: «*Мой добрый учитель Порпора, отправляя меня сюда, приказал мне называться его именем: покровители и учителя обычно поступают так по отношению к своим любимым ученикам. И вот отныне я разделяю честь носить его имя с великим певцом Уберти: его зовут Порпорино, а меня – Порпорина. Но это слишком длинно, и вы, если хотите, зовите меня просто Нина*» [11, с. 153].

Поэтоним Порпора – историческая и культурологическая аллюзия, связанная с именем музыканта XVIII века, известного в музыкальных центрах Европы: Венеции, Вене, Австрии, Берлине.

Его семантика определяется, прежде всего, родом занятия персонажа, совпадающим со значением, которое романтики придавали музыке. Как отмечает Н.Я. Берковский, музыка для них – это стихия творящей жизни, инструмент, раскрывающий сущность человека: «...музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадает с ними» [1, с. 21]; «Самые красноречивые исповеди происходят через музыку» [1, с. 43].

Семантика поэтонима Порпоры раскрывается в монологах персонажа об искусстве. Для Порпоры музыка, искусство являются культом. Это понятие связано со значениями преклонения, веры, уважения [1, с. 21]. В суждениях учителя Порпоры возникает параллель с суждениями романтиков. Музыка для Порпоры является высшим, абсолютным идеалом, «*божественным искусством*». В обращении учителя к Консуэло присутствует романтическое противопоставление образа реальной любви, связанного с Андзолетто, и идеала искусства, которое может заменить сомнительные радости, «*соблазны земных благ*»: «... *ты постигнешь высокий идеал, свободный от земной оболочки, медленно вознесешься на небо и соединишься священными брачными узами с самим богом!*» [11, с. 122]. Музыкальная одаренность Консуэло, по его мнению, делала ее достойной высшему служению: «... *везде ты сможешь быть святой, небесной девой, невестой священного идеала!*» [12, с. 122]. По логике мысли Порпоры, талант возвышал Консуэло, утверждал ее исключительность и превосходство над окружающими и давал ей право на свободу и одиночество «*Тебе нужно одиночество, нужна полная свобода*» [11, с. 122]. В этих обращениях Порпоры выстраивается семантическая цепочка, определяющая эстетический код романтиков: идеал, искусство, свобода и одиночество. Эти значения, связанные с именем учителя, несет поэтоним Порпорина. Убегая из Венеции, Консуэло перефразирует мысли Порпоры, делая их своими жизненными устремлениями: «*Учитель мой прав: свобода, одиночество, высокий идеал, слава!*» [11, с. 122].

Родственную семантику несет производный поэтоним Нина, относящийся к образу Консуэло. Он переводит героиню в реальный план жизни графов Рудольфштадтских: «*зовите меня просто Нина*» [11, с. 122]. Данный поэтоним состоит из двух слов, начальных букв имени маэстро Никлоа и части уменьшительного суффикса –ина. Таким образом, имя Порпорина, раскрывает еще один смыслополагающий пласт образа Консуэло, связанный с романтической идеей чистого искусства. Включая его в именник главной героини, автор утверждает ее ипостась артиста

с индивидуалистическими чертами, которая доминирует в венецианской части романа. В сочетании поэтонимов Консуэло и Порпорина выстраивается смысловая антитеза: искусство как форма христианского подвижничества, служение людям, средство преобразования окружающей жизни противопоставляется искусству – высокому идеалу. На антитезе искусства-служения, подвижничества и высокого искусства строится внутренний конфликт образа Консуэло и определяется развитие образа и сюжета.

Zingarella (цыганка) – прозвище главной героини. В словаре С.И. Ожегова данный этноним толкуется как «народность индийского происхождения, живущая обычно кочевыми и полукочевыми группами в разных странах мира». Это прозвище Консуэло получает от своих школьных подружек сюжетной экспозиции романа. Поэтоним Zingarella определяет портретные признаки Консуэло и противопоставляет внешность Консуэло общепринятым представлениям о красоте: героиня смуглая, худая, черноволосая. Но автор подчеркивает, что *«цыганкой она была только по профессии и по прозвищу»* [11, с. 7]. Внутреннее значение этнонима соотносится со словарным значением слова «кочевая народность», сам автор подчеркивает: *«родившаяся на большой дороге»* [11, с. 213], тем самым определяя Консуэло как героиню пути, открытого пространства. Он также указывает на то, что Консуэло вышла из народных низов.

Значение пути открывается в сюжетной композиции, которая построена на пространственных перемещениях героини. Особенность сюжетной композиции состоит в том, что она построена на прохождении героиней двух циклов своего становления. Один цикл разворачивается вокруг венецианского пространства, куда героиня вместе с матерью попадает из Замка Исполинов. Второй цикл разворачивается вокруг пространства Вены, куда героиня также попадает из Замка Исполинов.

Примечательно то, что Замок Исполинов является тем локусом, куда постоянно возвращается Консуэло, совершая побег сначала из Венеции, затем из Вены, и откуда она начинает новый этап своего пути и своей жизни. Развитие сюжета в первой части романа (события в Венеции и бегство в замок) происходит по принципу инверсии: экспозиционная часть – повествование о детстве Консуэло переносится в завязку любовной линии Консуэло и графа Альберта. Таким образом, становится известно, что встреча Консуэло и Альберта произошла, когда героиня была маленькой, что семья Альберта приютила ее и мать во время их странствий.

Как известно, образ дороги является метафорой духовного становления героя. Духовное развитие Консуэло отражает

хронотоп романа. В первой части романа героиня Консуэло выражает формулу ранних романтиков, стремясь к свободе, одиночеству, высокому идеалу, славе. В Замке Исполинов Консуэло озвучивает свое стремление любить людей и помогать им, актуализируется идея этических целей искусства. Таким образом, этноним *zingarella* имеет значение духовной эволюции героини Консуэло.

Значения пути как пространственного перемещения и духовного развития этнонима *zingarella* подтверждены размышлениями самой героини. Находясь в закрытом пространстве Замка Исполинов, она мечтает о дороге: *«Что может быть прекраснее дороги! <...>– Это символ деятельной, полной разнообразия жизни. Сколько радостных мыслей будят во мне прихотливые изгибы этой тропинки. <...> Стоит мне только взглянуть на эти длинные, как по линейке проведенные аллеи, и я уже чувствую усталость. К чему двигать ногами, когда и так уже все видно, как на ладони. Другое дело – дорога, которая свободно убегает вперед и прячется в лесах! <...> Ни стена, ни частокол не закрывают горизонта, – впереди лишь необъятный небесный простор и, насколько хватит глаз, дорога, – земля свободы»* [11, с. 338]. Дорога, свобода, жизнь – ключевые слова, формирующие семантическую цепочку этого пассажа, их значения формируют код романтического героя. Кроме того, в тексте повествования романа этноним *zingarella* вступая во взаимодействие с именами св. Цецилии и Терезы, раскрывает скрытое значение поэтонимов святых – значение пути. Значение свободы проявляется в диалоге Консуэло с графом Альбертом. Она вспоминает, что в Венеции этноним *zingarella* был ее прозвищем-«кличкой». В контексте диалога Консуэло принимает детское прозвище как имя собственное *Zingarella* и соотносит себя с цыганским этносом. Для Альберта цыганский этнос – «гонимое племя», и, как всякие погранные народы, «нищие и бродяги», требует свободы, справедливости защиты. То есть, семантика этнонима *zingarella* реализует авторские этические установки на «социальную истину».

Этноним *zingarella* закольцовывает и эстетические ориентиры автора, его представления о том, каким должно быть музыкальное искусство и его творец. Для автора искусство, дистанцировавшееся от народной традиции, теряет жизненность, застывает в собственной форме.

В своих размышлениях о народной музыке автор делает важное замечание о том, что профессиональные музыканты, в которых «изучение искусства не заглушило непосредственного восприятия» [11, с. 359], используют традиции народного

гения. Именно в образ Консуэло вкладывается автором идея музыканта, в творчестве которого сочетаются народная традиция и классическое обучение.

Кроме того, в народной музыке заключен код национальной культуры, истории, понимание ее языка важно для личности, так как через музыку ею ощущается генетическая связь со своим народом. С другой стороны, именно народ является источником вдохновения для дальнейшего развития музыкальной культуры. Когда талантливую игру Альберта в пещере слушает Консуэло, она приобщается к истории и культуре Чехии, сопереживает драматическим событиям, происходившим на этой земле несколько веков назад. Для Консуэло игра Альберта стала источником размышлений о роли народной музыки, о ее связи с самим народом – ее создателем, толчком к ощущению своей связи с народным гением и связи современной музыки с народом и его традицией.

Связь между музыкальной культурой народа и профессионализмом, взаимодействие между этими пластами музыки проявляются в эпизоде пребывания Консуэло и композитора Гайдана в деревне на празднике. Гайдан и Консуэло погружаются в стихию народной жизни, природы. Их органичность с этой жизнью подчеркивает спонтанность ситуации, изготовление свирели из подручного материала. Профессионализм героев и их чувство единения с деревенскими жителями и природой раскрываются в образе танца, когда к ним присоединяется весь народ.

Гайдан и Консуэло находят звуки, которые нашли живой отклик в душе народа, влились, благодаря своему исполнению, в народную стихию. В то же время, они как профессионалы, смогли донести до понимания классическую музыку, когда нужно было подготовить праздничную мессу. Примечательно, что в процесс подготовки были вовлечены сами жители, что важно для автора – искусство должно, по его мнению, быть всеобщим. Поэтому автор, создавая картину всеобщего единения, перечисляет жителей по профессиям: *«Все шло прекрасно. Пивовар, ткач, школьный учитель и булочник играли на скрипках; дети и их родители составляли хоры. Все это были добрые крестьяне и ремесленники, люди флегматичные и добросовестные»* [12, с. 131].

Этнонимом *zingarella* раскрывается связь образа Консуэло со стихией народа, его жизнью, вносит важные для автора смыслы в его концепцию искусства музыки. В авторском понимании искусство не должно быть самоценным. Эта идея проявляется в развитии темы божественного дара, которым *«милостью неба»* обладала героиня. Согласно авторским представлениям

о предназначении искусства, творец не может предаваться эгоистическим чувствам, упиваться индивидуализмом. В его представлении творчество, гений художника должны быть связаны с окружающим миром, преобразовывать его, как в случае события деревенского праздника.

Таким образом, система имен образа главной героини романа Ж. Санд «Консуэло» реализуют принцип развоплощения. С его помощью раскрывается внутреннее значение образа главной героини романа. Поэтонимы образуют семантическое поле, связанное с темами искусства, музыкального творчества, соотносящееся с кодом романтического героя: героиня обладает чертами исключительности, она гениальный музыкант, стремящийся к свободе творчества, независимости. В то же время она воплощает авторскую концепцию этического предназначения искусства, преобразования мира талантом и искусством, предполагающее социальную справедливость. Эта концепция реализуется в семантике христианских милосердий поэтонимов главной героини, неотъемлемой от семантики народного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
2. Бельская, А.А. Имятворчество А.С. Пушкина и И.С. Тургенева: к вопросу о тезоименных героях писателя, – Текст : электронный. – URL :<https://cyberleninka.ru/article/n/inyatvorchestvo-a-s-pushkina-i-i-s-turgeneva-k-voprosu-o-tezoimennyh-geroyah-pisateley>(дата обращения 20.02.25).
3. Васильева, В.А., Окунева, И.О. Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина). – Текст : электронный. – URL : <https://liber.rsuh.ru/elib/000011749>(дата обращения 20.12.24).
4. Дмитриева, А.С. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / А.С. Дмитриева. –М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
5. Жирмунский, В.М. Поэзия А. Блока. – Текст : электронный. – URL : <http://heritage.jscc.ru/Book/10094159> (дата обращения 01.03.25).
6. Кунин, А. В. Курс фразеологии современного английского языка / А. В. Кунин. – М. : Высш. шк., 1986. – 336 с.
7. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – М. : 2007. – 272 с.

8. Ляпидовская, М. Е. Антропонимы в творчестве Н.С. Лескова (когнитивный и деривационный аспекты). – Текст : электронный. – URL : <https://www.dissercat.com/content/antropimiy-v-tvorchestve-ns-leskova-kognitivnyi-i-derivatsionnyi-aspekty/read>(дата обращения 20.12.24).
9. Пустовит, А.В. Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра: Учеб. пособие / А.В. Пустовит.–К. : МАУП, 2006. – 680 с.
10. Преображенская, Е.О. К вопросу о социальных взглядах Ж. Санд в эпоху июльской монархии и в годы февральской революции.– Текст : электронный. – URL : <http://www.psu.ru/files/docs/fakultety/sil/world-lit-department/preobrazhenskaya-gsand-social-views.pdf> (дата обращения 19.12.24).
11. Санд, Ж. Консуэло: Роман в 2-х т. / Ж. Санд. – К. : Муз. Украина, 1990. – Т. I. – 399 с.
12. Санд, Ж. Консуэло: Роман в 2-х т. / Ж. Санд. – К. : Муз. Украина, 1990. – Т. II. – 399 с.
13. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М. : Ком. книга, 2007. – 280 с.
14. Щирова, И. А. Психологический текст: деталь и образ / И. А. Щирова. –СПбГУ, 2003. – 120 с.

REFERENCES

1. Berkovsky N.Ya. Romantizm v Germanii [Romanticism in Germany]. St. Petersburg: ABC Classics, 2001. 512 p. (In Russian).
2. Belskaya A.A. Imyatvorchestvo A.S. Pushkina i I.S. Turgeneva: k voprosu o tezoimennykh geroyakh pisatel [The Creation of A.S. Pushkin and I.S. Turgenev: on the Question of the Namesake Heroes of the Writer]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/imyatvorchestvo-a-s-pushkina-i-i-s-turgeneva-k-voprosu-o-tezoimennykh-geroyah-pisateley>(In Russian).
3. Vasilyeva V. A., Okuneva I. O. Problemy perevoda allyuzivnykh imen sobstvennykh na anglijskij yazyk v literature postmodernizma (na primere proizvedenij Viktora Pelevina) [Problems of Translating Allusive Proper Names into English in the Literature of Postmodernism (on the Example of the Works of Viktor Pelevin)]. URL: <https://liber.rshu.ru/elib/000011749>(In Russian).
4. Dmitrieva A.S. Literaturnye manifesty zapadnoevropejskikh romantikov [Literary Manifestos of Western European Romantics]. Moscow, Publishing House. Moscow un-ty, 1980. 639 p. (In Russian).

5. Zhirmunsky V.M. Poehziya A. Bloka [Poetry of A. Blok]. URL: <http://heritage.jssc.ru/Book/10094159>(In Russian).
6. Kunin A.V. Kurs frazeologii sovremennogo anglijskogo yazyka [The Course of Phraseology of Modern English]. M.: Higher School, 1986. 336 p.(In Russian).
7. Kuzmina N.A. Intertekst i ego rol' v processakh ehvolucii poeticheskogo yazyka [Intertext and its Role in the Evolution of Poetic Language]. Moscow, 2007. 272 p.(In Russian).
8. Lyapidovskaya M.E. Antroponimy v tvorchestve N.S. Leskova (kognetivnyj i derivaciolnnij aspekty) [Anthroponyms in the Works of N.S. Leskov (Cognitive and Derivational Aspects)]. URL: <https://www.dissercat.com/content/antroponimy-v-tvorchestve-ns-leskova-kognitivnyi-i-derivatsionnyi-aspekty/read>(In Russian).
9. Pustovit A.V. Ehtika i ehstetika: Nasledie Zapada. Istoriya krasoty i dobra: Ucheb. posobie [Ethics and Aesthetics: The Legacy of the West. The History of Beauty and Goodness: A Textbook]. K.: IAPM, 2006. 680 p.(In Russian).
10. Preobrazhenskaya E.O. K voprosu o social'nykh vzglyadakh Zh. Sand v ehpokhu iyul'skoj monarkhii i v gody fevral'skoj revolyucii [On the Question of J. Sand's Social Views in the Era of the July Monarchy and During the February Revolution]. URL: <http://www.psu.ru/files/docs/fakultety/sil/world-lit-department/preobrazhenskaya-gsand-social-views.pdf>(In Russian).
11. Sand J. Konsuehlo [Consuelo: A novel in 2 vol.]. K.: Muz. Ukraina, 1990. Vol. I. 399 p. (In Russian).
12. Sand J. Konsuehlo [Consuelo: A novel in 2 vol.]. K.: Muz. Ukraina, 1990. Vol. II. 399 p.(In Russian).
13. Fateeva N. A. Intertekst v mire tekstov: kontrapunkt intertekstual'nosti [Intertext in the World of Texts: the Counterpoint of Intertextuality]. Com.Book, 2007. 280 p.(In Russian).
14. Shchirova I.A. Psikhologicheskij tekst: detal' i obraz [Psychological Text: Detail and Image]. St. Petersburg State University, 2003. 120 p.(In Russian).

УДК 811. 161. 1

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-216-229

РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ К КЛАССИФИКАЦИИ ФУНКЦИЙ ПОЭТОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Гайдаржиев Борис Александрович
аспирант кафедры мировой литературы
и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
boris.gaidarzhiev@yandex.ru

Аннотация. Поэтонимы являются популярным и относительно молодым явлением в отечественном литературоведении. При этом общепризнанная классификация их функций в художественном тексте отсутствует, что является собой недопустимое упущение. В статье использован сравнительно-сопоставительный метод для анализа различных подходов к классификации функций поэтонимов в художественном тексте. Представлены и проанализированы достижения отечественных и зарубежных ученых. На основе изученных данных предложена новая классификация, эффективность которой ещё предстоит проанализировать в дальнейших исследованиях.

Ключевые слова: поэтоним, функция поэтонима, классификация, номинативная функция, стилистическая функция

DIFFERENT APPROACHES TO THE CLASSIFICATION OF POETONYM FUNCTIONS IN THE LITERARY TEXT

Gaidarzhiev Boris Alexandrovich
Post-graduate Student of the Department of World Literature
and Comparative Literature Studies
of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University
named after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
boris.gaidarzhiev@yandex.ru

Abstract. Poetonyms are a popular and relatively young phenomenon in the field of national literary studies. With that, there is no generally accepted classification of their functions in the literary text, which is an unacceptable gap. The article relies on comparative

methodology to analyze different approaches to the classification of poetonymic functions in the literary text. The article offers and investigates the achievements of national and foreign scholars. Based on the data, the work introduces a new classification, and its effectiveness is to be determined in further studies.

Keywords: poetonyms, poetonymic function, classification, nominal function, stylistic function

Для цитирования: Гайдаржиев Б. А. Различные подходы к классификации функций поэтонимов в художественном тексте // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 217-230. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-216-229.

Термин «поэтоним» в отечественное литературоведение ввел донбасский ученый В. М. Калинин. Он определил его как отдельную категорию собственных имен, используемых в художественных текстах [3]. Это позволяет интерпретировать поэтонимы как слова и словосочетания, обозначающие вымышленных персонажей или объекты, которые существуют исключительно в рамках литературных произведений. В связи с этим, утверждение В. М. Калинкина о том, что художественное произведение «по сути представляет собой виртуальную реальность, а поэтонимы в ней обозначают виртуальные объекты» представляется весьма удачным [2, с. 12]. Следовательно, логично предположить, что поэтонимы обладают различными характерными особенностями, подчеркивающими уникальность этой лексики.

Цель статьи – проанализировать существующие подходы к классификации функций поэтонимов в художественном тексте. Сравнительно-сопоставительный метод исследования позволит выявить сильные и слабые стороны имеющихся разработок для того, чтобы создать новую классификацию, которая будет отвечать современным требованиям.

Для начала стоит обратить внимание на существенное различие между поэтонимами и именами собственными. Они используются в бытовой речи и снабжают сигнификата и референта объекта именования конкретной словесной и образной выраженностью [3]. Другими словами, имена собственные соотносятся с лицами или объектами, которые реально существуют или существовали в действительности. В то же время

поэтонимы отличаются тем, что в языке произведения имеют, кроме номинативной, еще и стилистическую, характеризующую и идеологическую функции [9]. В. М. Калинин добавляет, что характерными чертами поэтонимов выступает динамичность их содержания, что приводит к их неустойчивой принадлежности к ономастической лексике [4]. Именно в этой особенности и кроются основные особенности и различия данных лексических групп.

Поскольку поэтонимы являются отдельным и четко дифференцированным явлением, вполне разумным является то, что данные лексические единицы выполняют особые функции в художественных произведениях. Данная тема ещё мало изучена, и поэтому отсутствует достаточная информации касательно того, какие функции поэтонимы выполняют в тексте [3]. Однако теоретическое обоснование функциональности поэтонимов представлено в работах отечественных и зарубежных ученых. В частности, в данной работе мы ссылаемся на труды таких исследователей, как Д. Лампинг и Н. Н. Холназарова. Эти ученые предлагают разные подходы к классификации функций поэтонимов, и их сравнение позволит выбрать наиболее подходящий вариант для дальнейшего использования.

Как было упомянуто выше, общепринятая классификация функций поэтонимов отсутствует, и на этот недостаток обратил своё внимание профессор В. М. Калинин. В частности, он указал на существующую лакуну в функциональном подходе к поэтонимам [1]. Для того, чтобы заполнить обнаруженный пробел в знаниях, уместно использовать основы сравнительно-сопоставительного метода, который активно применяется в литературных исследованиях [8]. Его суть заключается в анализе двух или более явления для поиска схожих и различных проявлений.

В результате применения этого метода было установлено, что на данный момент существуют два подхода к вопросу о функциях поэтонимов. Первый из них основывается на наработках немецкого ономаста Дитера Лампинга. В своей книге он предложил семь функций, которые могут быть выполнены онимами в литературном произведении. В их число входят:

- 1) идентификация места или персонажа;
- 2) создание и поддержание иллюзии о подлинности мира повествования;
- 3) характеристика персонажа или места;
- 4) выделение и группировка персонажей;
- 5) передача перспективы повествования;
- 6) эстетическая функция;
- 7) мифологическая функция [10].

Каждая из этих функций имеет свои особенности и проявляется по-разному в тексте. Так, идентификация выражается в том, что в мире художественного произведения определённые языковые и текстовые средства используются для того, чтобы идентифицировать и индивидуализировать какой-то конкретный объект, предмет или существо. Эта функция необходима для того, чтобы читатель познакомился с денотатом и мог отслеживать дельнейшие события.

Вторая функция заключается в том, что имя даётся для того, чтобы показать равенство или подобие между образами в литературном тексте и человеком или явлением из реальной жизни. Всё дело в том, что читатели обладают определённой базой знаний, которая заставляет их анализировать прочитанное сквозь призму привычных понятий и норм. Именно поэтому наличие имени у литературного персонажа обязательное и важное условие, независимо от степени его реальности [1].

Следующая функция – характеризующая – наиболее понятная и интуитивная из всех. Авторы часто наделяют денотатов такими именами, которые передают их особенности и характеристики. К этой группе относится всё то, что касается экспрессивности имен, говорящих имен и эмоциональной оценки, которая может прослеживаться в названии.

Выделение и группировка персонажей – ещё одна важная особенность, которая достигается с помощью поэтонимов. Иногда у авторов возникает необходимость показать, что некоторые персонажи относятся к определённой группе или обладают незаурядными качествами. В таком случае можно использовать особые литературные онимы и снабдить их какой-то особенностью. Например, Терри Пратчетт в своем романе «Цвет волшебства» использовал графические элементы, чтобы показать принадлежность персонажа к группе всадников драконов. В частности, в произведениях встречаются такие персонажи, как *Льо!рти К'сдра*. Одного взгляда на эти поэтонимы достаточно, чтобы предположить, что у их носителей есть что-то общее.

Поэтонимы также применяются для создания перспективы или точки зрения повествования. Автор может выбирать такие имена, которые выражают близость, дистанцированность или отчужденность персонажа [10]. Эта функция позволяет влиять на эмоциональное восприятие текста читателями.

Эстетическая функция выражается в том, что имя обладает любой нестандартной или бросающейся в глаза особенностью. Эта функция очень похожа на функцию выделения и группировки персонажей, но отличие между ними заключается в том, что эстетическая интенция не основывается на особенностях денотата или его принадлежности.

В заключении мифологическая функция подразумевает, что в содержательном плане повествования обнаруживается единство имени и персонажа [10]. Возникает магическая сила имени, когда имя персонажа ассоциируется с определёнными действиями и процессами и даже притягивает их.

Ввиду того, что Д. Лампинг изложил свои научные достижения в 1983 году, его классификация функций претерпела некоторые изменения и доработки. Например, ономаст Н. В. Васильева расширила наработки Лампинга ещё одной функцией. Она обращает внимание на деконструктивную функцию, которая в данном контексте означает разрушение привычных, устоявшихся форм и значений имен [1]. Например, имена могут быть изменены с помощью таких приемов, как редупликация (повторение части слова) или эпитез (вставка звуков или слогов), что приводит к образованию нового, необычного слова (или телескопного образования – комбинации частей разных слов) [1]. Получившаяся форма имени уже не воспринимается как стандартное имя, а скорее, как нечто трансформированное, нестандартное.

Смыслом этой деконструктивной функции является то, что такие имена становятся своего рода проводниками деконструкции. То есть, они вводят читателя в нестандартный, «странный» повествовательный мир, который не соответствует привычной реальности и может вызывать у читателя чувство дискомфорта или трудности в восприятии. Это особенно заметно для тех читателей, кто настроен на реалистическое восприятие текста, где всё должно быть логично и привычно [1].

Ещё одна попытка расширить и доработать представленную выше классификацию была представлена в совместной научной статье доктора филологических наук Н. М. Нестеровой и аспиранта М. У. Худайбердины. В ней исследователи указали, что поэтонимы могут выполнять интертекстуальную функцию, если они отсылают к другим текстам, произведениям или культурным контекстам [6]. Например, если в произведении упоминается имя *Гамлет*, это не только имя персонажа, но и отсылка к пьесе Шекспира. Таким образом, поэтоним может быть знаком, который вызывает у читателя ассоциации с другим произведением, историческим событием или культурным феноменом. Это помогает глубже понять смысл текста, на который происходит отсылка, а также взаимодействует с другими текстами, создавая многозначность и дополнительные уровни интерпретации [6].

Таким образом, изначальная классификация немецкого ономаста из семи функций впоследствии была доработана и расширена отечественными учеными. Получившийся результат позволяет комплексно проанализировать любой поэтоним и

понять, какую функцию он выполняет в художественном тексте.

Анализ научной литературы позволил обнаружить еще одну классификацию функций поэтонимов в литературном тексте. Ученый Н. Н. Холназарова предлагает остановиться на шести следующих функциях:

- 1) номинативная;
- 2) стилистическая;
- 3) игровая;
- 4) эстетическая;
- 5) идеологическая;
- 6) текстообразующая [9].

Каждая из этих функций заслуживает детального и отдельного рассмотрения. Номинативная функция является основной, и она напрямую пересекается с особенностью функционирования имен собственных в речи. Все онимы создаются и употребляются для того, чтобы индивидуализировать и различать лица и объекты из ряда подобных.

Стилистическая функция не является однородным явлением, ведь её можно разделить на характеризующую и эмоционально-стилистическую функции. Первая относится к тому, что поэтонимы обладают способностью передавать и указывать на особенности персонажа, «внешние черты, характер персонажа, его поведение, на его род деятельности» [9, с. 16]. Вторая же проявляется в выражении отношения автора к денотату. Ярким примером этой функции выступают те поэтонимы, в которых прослеживается ирония автора [9]. Стилистическая функция является основным приемом автора по воплощению своего идейно-художественного замысла.

Что касается игровой функции, то она проявляется в использовании каламбуров для именования персонажей или предметов. Хотя она и связана с эмоционально-стилистической функцией, её все же можно выделить отдельно из-за достижения комического эффекта [9]. Исключительное использование юмора заставляет рассматривать эту функцию в отдельности.

Особое внимание стоит уделить эстетической функции, ведь она выполняет важную роль в литературном произведении. Именно эта функция «выражает положительную или отрицательную характеристику человека, предмета или явления» [9, с. 17].

Идеологическая функция поэтонимов заключается в том, что имена персонажей могут служить выразителями определённых идеологических, моральных или политических концепций, ценностей и мировоззрений, которые автор хочет донести до

читателя. Через поэтонимы автор может не только создавать персонажей, но и формировать их в соответствии с определёнными идеологическими взглядами, с целью подчеркнуть или критиковать те или иные социальные, политические или философские идеи [9].

Также Н. Н. Холназарова указывает на то, что поэтонимы принимают непосредственное участие в формировании художественного текста и создании контекста. Всё дело в том, что часто имена главных действующих лиц составляют основу повествования, вокруг которой строится реализация всех идейно-художественных задач [9]. Иногда случается так, что имя главного героя, поэтоним, становится заглавием к тексту. В этих примерах и проявляет себя текстообразующая функция поэтонимов.

Помимо этого, Н. Н. Холназарова утверждает, что поэтонимы выполняют дополнительные, менее значимые функции. Локализирующая функция проявляется, когда персонаж получает прозвище на основе выполняемой работы. Национальная или социальная принадлежность персонажа отражается через социологическую функцию. Аллюзивная функция возникает, когда автор сознательно выбирает такое имя, которое отражает намёк на общеизвестный литературный или исторический факт. Мифологическая функция выражается в том, что «подбирая имя своему персонажу, автор создаёт его судьбу, модель его поведения и даже присваивает ему, благодаря имени, определённую роль в произведении» [9, с. 18].

Сравнение и обсуждение представленных классификаций позволяет обнаружить схожести и различия между ними. Для начала стоит обратить внимание на то, в чем эти две классификации похожи. Во-первых, оба подхода отмечают важность и неотъемлемость номинативной функции, хотя Д. Лампинг и называет её индентификацией [10]. Несмотря на то, что поэтонимы отличаются от имен собственных своим расширенным стилистическим значением, не стоит забывать об основном смысле и посыле любого онима.

Во-вторых, оба исследователя отмечают возможность поэтонимов передавать характеризующую, стилистическую и эмоциональную информации о денотате. Несмотря на выбор разной терминологии, Д. Лампинг и Н. Н. Холназарова указывают на то, что поэтонимы передают важную смысловую составляющую.

В-третьих, невзирая на то, что Н. Н. Холназарова не выводит эту функцию в отдельную категорию в своей классификации и говорит о ней лишь вскользь, не стоит обделять вниманием мифологическую функцию [9]. Д. Лампинг также отмечает, что

выбор поэтонима может оказывать прямое влияние на персонажа и его развитие в художественном тексте [10].

На этом параллели между двумя классификациями практически закончились. Всё дело в том, что оба ученых упоминают эстетическую функцию, но вкладывают разное значение в этот термин. Если у Д. Лампинга речь идет про любую нестандартную или бросающуюся в глаза особенность поэтонима, то Н. Н. Холназарова указывает на положительную или отрицательную характеристику денотата. В остальном исследователи указывают концептуально разные функции. Из классификации Д. Лампинга остались такие функции, как создание и поддержание иллюзии о подлинности мира повествования, выделение и группировка персонажей, и передача перспективы повествования [10]. У Н. Н. Холназаровой уникальными выступают игровая, идеологическая и текстообразующая функции [9].

Наличие существенных отличий и то, что две классификации были созданы в разное время и в разных культурах, не позволяет заявить, что какая-либо из них лучше для дальнейшего исследования. Более оптимальным вариантом, с нашей точки зрения, является симбиоз двух подходов для получения результата, который бы отвечал требованиям современного литературоведения. Поэтому результатом дальнейшей работы будет создание новой классификации на базе представленной выше информации.

В основу новой классификации логично было бы заложить те функции, которые были использованы и Д. Лампингом, и Н. Н. Холназаровой. Речь идёт о номинативной, стилистической (включая характеризующую и эмоциональную) и мифологической функциях. Далее стоит проанализировать оставшиеся функции для того, чтобы понять, стоит ли их включать в разрабатываемую классификацию.

Для этого стоит пойти по порядку и сначала уделить внимание наработкам Д. Лампинга. Немецкий ономаст указывает о важности создания и поддержания иллюзии о подлинности мира повествования через использование поэтонимов [10]. Нам эта функция кажется незначительной и несущественной, ведь иллюзия о реальности художественного мира эффективно достигается через номинативную функцию. Наречение именем любого персонажа, явления или события достаточно для того, чтобы у читателя сложилось четкая и прямая связь между онимом и объектом, что соответствует привычному положению вещей в реальном мире. Поэтому эта функция останется вне нашей классификации.

А что касается использования поэтонимов для выделения и группировки персонажей, то эта функция заслуживает особого внимания [10]. Дело в том, что автор имеет небезграничный объем лексических средств для того, чтобы передавать особенности персонажей или их принадлежность через их имена. Поэтому в этом случае активно используются другие, включая графические, средства. Наличие схожих особенностей в именах позволяет читателю сразу же считать существующую связь между персонажами. По этой причине данная функция заслуживает своё место в создаваемой классификации. Поскольку выше было указано, что эта функция очень схожа с эстетической по Д. Лампингу, последняя не будет включена в наш подход.

Последней оставшейся функцией у Д. Лампинга является передача перспективы повествования, в которой автор подбирает поэтонимы таким образом, чтобы показать своё отношение к герою или продемонстрировать его близость или отчужденность [10]. Поскольку в классификацию уже включена многогранная стилистическая функция, то оставлять отдельную категорию под передачу перспективы повествования не представляется целесообразным.

Выше было указано, что классификация Д. Лампинга была расширена и дополнена отечественными учеными. Во-первых, речь идет об интертекстуальной функции, которая получила активное распространение в период постмодернизма. Авторы активно использовали в своих произведениях уже существующие и хорошо известные читателю поэтонимы из других художественных текстов [6]. Этот приём позволяет авторам использовать устоявшиеся образы и перерабатывать их, обогащая их новыми смыслами и трактовками. В этом подходе роль автора сводится не к изобретению имени, а к его переосмыслению и презентации под другим углом. По этой причине интертекстуальная функция занимает заслуженное место в предлагаемой классификации.

Во-вторых, интертекстуальность дала толчок ещё одной функции – деконструктивной. В данном контексте этот термин означает разрушение привычных, устоявшихся форм и значений имен [1]. Например, авторы могут использовать редупликацию или эпитез для того, чтобы образовать новый и необычный поэтоним, в котором бы прослеживалась отсылка к первоначальному источнику. Эта функция подразумевает больше манипуляций со стороны автора, ведь он не просто вплетает существующий поэтоним в своё произведение, но и подвергает его качественным изменениям. Такой разносторонний подход

к поэтонимам и их функциям в произведении не мог остаться неотмеченным в нашей классификации.

Теперь можно переходить к оставшимся элементам классификации Н. Н. Холназаровой. Из неупомянутых остались игровая, идеологическая и текстообразующая функции. Ни одна из них не была включена в нашу классификацию по объективным и весомым причинам. Игровой компонент связан с использованием каламбуров, которые, так или иначе, приводят к созданию говорящих онимов [9]. Поскольку стилистическая функция, охватывающая этот компонент, уже была включена в классификацию, нет необходимости включать еще и игровую.

Идентичная аргументация была использована при анализе идеологической функции. Как отмечает Н. Н. Холназарова, она заключается в том, что поэтонимы могут выражать некие моральные, идеологические или политические концепции, ценности и мировоззрения [9]. Эти интенции пересекаются с характеризующим компонентом стилистической функции. Поэтому включение ещё и идеологической функции привнесло бы путаницу в нашу классификацию.

Что касается текстообразующей функции, то нам непонятна целесообразность её рассмотрения. Как утверждает Н. Н. Холназарова, поэтонимы могут выступать основным элементом, вокруг которого в дальнейшем строится всё художественное произведение и формируется контекст [9]. Однако нам кажется, что поэтоним сам по себе не обладает таким функционалом. Указанный результат достигается за счёт определённых намерений и действий самого автора, что нельзя соотносить с функцией поэтонима. Поэтому было принято решение не включать текстообразующий компонент в разрабатываемую классификацию.

В заключении Н. Н. Холназарова упоминает несколько менее значимых функций, таких как локализирующая, социологическая и аллюзивная [9]. Однако все они объединены тем, что не могут принести никакой новизны в нашу классификацию, поскольку они уже представлены в стилистической или интертекстуальной функциях.

Таким образом можно сформулировать окончательную классификацию поэтонимов, которая была предложена в данной статье. В неё включены следующие функции:

- 1) номинативная;
- 2) стилистическая;
- 3) мифологическая;
- 4) выделения и группировки;

- 5) интертекстуальная;
- 6) деконструктивная.

В заключении стоит обратить внимание, что полученная классификация была разработана на основе двух существующих подходов, представляющих существенно разные литературоведческие традиции. За основу были взяты две классификации, которые были разработаны в разных странах и в разное время. Использование сравнительно-сопоставительного метода позволило провести их объемлющий анализ для того, чтобы выявить их сильные и слабые стороны. На основе полученных данных было принято решение о том, что эти два подхода можно объединить в один. Для этого был произведен анализ каждой предложенной функции с целью определить целесообразность её присутствия в новой, разработанной классификации. Такой подход позволил включить шесть существенных и значимых функций.

Поскольку в основу разработанной классификации были заложены два разных подхода, особое внимание было уделено тому, чтобы в полученном результате не было дублирующих функций. Наличие схожих функций или тавтологии сделало бы новую классификацию менее эффективной с практической точки зрения. В случае, когда отсутствует четкое и недвусмысленное разграничение между разными функциями, исследователям остается только интерпретировать предложенную классификацию по своему усмотрению [7]. Такой подход не способствует распространению объективности и эффективности в научных трудах.

По указанной выше причине особое внимание было уделено тому, чтобы полученная классификация удовлетворяла сразу две цели. С одной стороны, она должна была быть всеобъемлющей и покрывать любое проявление поэтонима в художественном тексте. Для этого полученный результат был основан на авторитетных научных трудах. Этот шаг позволил убедиться, что новая классификация не упустила какую-либо важную функцию, которая может быть выполнена поэтонимами. С другой стороны, она не должна вводить ученых в заблуждение, которое возникает, когда они не могут однозначно определиться, какую именно функцию выполняет поэтоним в конкретной ситуации.

Ввиду того, что данная работа представляет лишь теоретические результаты, следующим логичным шагом было бы протестировать состоятельность и эффективность предложенной классификации на практике. Поэтому необходимо провести эмпирическое исследование, сфокусировавшись на конкретном

литературном произведении. Разработанная классификация будет считаться эффективной и всеобъемлющей, если окажется, что её достаточно для того, чтобы определить и описать функции всех обнаруженных поэтонимов [5]. Если же будет обнаружено, что какие-то отдельные онимы не могут быть классифицированы ни одной из шести функций, то это будет означать, что классификация требует расширения и дальнейшей доработки.

Таким образом, данная научная статья – это попытка заполнить существующую лакуну в сфере изучения ономастики в литературных произведениях. Поскольку поэтонимы – сравнительно молодое явление в литературоведении, отсутствие основополагающих исследований по теме их функций в художественном тексте не представляется неожиданным. Поэтому в данной работе была разработана новая классификация, которая должна заполнить обнаруженный пробел в знаниях. В работе эксплицитно указано, что предложенная классификация ещё не была тестирована на практике. По этой причине все заявления по поводу её эффективности на данном этапе кажутся нам спекулятивными. Необходимо провести эмпирическое исследование и проанализировать, насколько полно предложенная классификация позволяет изучить функции поэтонимов в конкретном произведении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, Н. В. Собственное имя в мире текста / Н. В. Васильева. – М. : Академия гуманитарных исследований, 2005. – 224 с.
2. Калинин, В. М. Знакомьтесь: поэтонимология / В. М. Калинин // Вестник Тамбовского университета. Серия : Филологические науки и культурология. – 2017. – Т. 3. – № 1(9). – С. 10–17.
3. Калинин, В. М. Прологомены к аксиоматике и постулатам поэтонимологии / В. М. Калинин // Региональная ономастика : проблемы и перспективы исследования. – 2016. – С. 246–249.
4. Калинин, В. М. Поэтика онима / В. М. Калинин. – Донецк : Юго-Восток, 1999. – 408 с.
5. Мамадиёрова, К. Функциональные задачи поэтонимов / К. Мамадиёрова // Международный журнал искусство слова. – 2024. – № 3. – С. 47–52.
6. Нестерова, Н. М., Худайбердина, М. У. О роли имен собственных в формировании смысла поэтического текста (на материале лирических произведений И. А. Бродского) /

- Н. М. Нестерова, М. У. Худайбердина // Вестник Пермского университета. – 2011. – № 4(16). – С. 97–103.
7. Рыбакова, А. А. Семантика именных групп поэтонимов и их функциональные особенности в русском языке / А. А. Рыбакова // Современные исследования социальных проблем. – 2017. – Т. 9. – № 2. – С. 79–94.
 8. Хабутдинов, А., Бакиров, М. Тема Суслонгера в художественной литературе. / А. Хабутдинов, М. Бакиров // Филология и культура. – 2022. – № 2(68). – С. 136–141.
 9. Холназарова, Н. Н. Художественные функции поэтонимов в трилогии Дж. Икрами («Дочь огня», «Двенадцать ворот Бухары», «Поверженный») и особенности их передачи в русском переводе : 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : автореф. дисс. ... канд. филол. наук: / Холназарова Нигора Нуруллоевна. – Душанбе, 2022. – 29 с.
 10. Lamping, D. Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens / D. Lamping. – Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983. – 135 с.

REFERENCES

1. Vasilieva N. V. (2005). Sobstvennoye im'ya v mire teksta [Proper Name in the World of Text]. Moscow: Academy of Humanitarian Studies, 224 p. (In Russian).
2. Kalinkin V. M. (2017). Znakomtes': Poetonimologiya [Meet Poetonymology] in Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya : Philologicheskkiye nauki i kulturologiya [Annals of Tambov University. Series : Philological and Cultural Studies]. T. 3. № 1(9). Pp. 10–17 (In Russian).
3. Kalinkin V. M. (2016). Prolegomeny k aksiomatike i postulatam poetonimologii [Prolegomena to Axiomatics and Postulates of Poetonymology] in Regional'naya onomastika : problem i perspektivy issledovaniya [Regional Onomastics : Problems and Perspectives of the Studies]. Pp. 246–249 (In Russian).
4. Kalinkin V. M. (1999). Poetika onima [Poetics of the Onym]. Donetsk : South-East, 408 p. (In Russian).
5. Mamadiyeva K. (2024). Funktsional'nyye zadachi poetonimov [Functional Tasks of Poetonyms] In Mezhdunarodnyi zhurnal iskustvo slova [International Journal of Word Art]. № 3. Pp. 47–52 (In Russian).
6. Nesterova N. M., Khudaiberdina M. U. (2011). O roli imen sobstvennykh v formirovaniye smysla poeticheskogo teksta (na materiale liricheskikh proizvedeniy I. A. Brodskogo) [Considering the Role of Proper Names in Forming the Sense of Poetic Texts (Based on the Material of I. A. Brodsky's Lyrical Texts)] in

- Vestnik Permskogo universiteta [Annals of the Perm University]. № 4(16). Pp. 97–103 (In Russian).
7. Rybakova A. A. (2017). Semantica imennykh grup poetonimov i ih funktsional'nyie osobenosti v ruskom yazyke [Semantics of the Poetonymic Nominal Groups and their Functional Properties in the Russian Language] in *Sovremennyye issledovaniya sotsial'nykh problem* [Modern Studies of Social Problems]. Vol. 9, № 2. Pp. 79–94 (In Russian).
 8. Khabutdinov A., Bakirov M. (2022). Tema Suslongera v khudozhestvennoi literature [The Topic of Suslonger in Belles-letters] in *Fiologiya i kultura* [Philology and Culture]. № 2(68). Pp. 136–141 (In Russian).
 9. Kholnazarova N. N. (2022). Hudozhestvennyie funktsii poetonimov v trilogii Dzh. Ikrami (“Doch ognya,” “Dvennadsat' vorot Bukhary,” “Poverzhennyi”) i osobennosti ih peredachi v ruskom perevode [Literary Functions of Poetonyms in J. Ikrami's Trilogy (“The Daughter of Fire,” “Twelve Gates of Bukhara,” “The Defeated”) and the Peculiarities of their Translation into Russian] : avtoref. Dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.08. Dushanbe (In Russian).
 10. Lamping D. (1983). *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*. Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 135 p.

УДК: 82

ORCID: 0009-0006-4236-4824

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-230-246

**ФУНКЦИИ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ЦИКЛЕ
Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «АЛЁНУШКИНЫ СКАЗКИ».
ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

Курылко Милена Эдуардовна
преподаватель кафедры мировой литературы и
сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический
университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
mterri2@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются функции собственных имён в цикле «Алёнушкины сказки» Д. Н. Мамина-Сибиряка. Особое внимание уделяется роли именования и его соотношению с содержанием и характером произведений, а также культурной значимостью имен в контексте народного эпоса, пониманию роли и значения имени собственного в общей характеристике героя. Имена собственные рассматриваются через конкретные примеры из текста.

Ключевые слова: собственное имя, Д. Н. Мамин-Сибиряк, сказки, народный эпос, сказка.

**FUNCTIONS OF PROPER NAMES IN THE CYCLE
OF D. N. MAMIN-SIBIRYAK “ALENUSHKA’S TALES”.
EDUCATIONAL ASPECT.**

Kurylko Milena Eduardovna
teacher of Department of World Literature and Comparative
Literature Studies
of FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University
named after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)
mterri2@mail.ru

Abstract. This paper examines the functions of proper names in the cycle “Alyonushka’s Tales” by D. N. Mamin-Sibiryak. Particular attention is paid to the role of naming and its relationship with the content and character of the works, as well as the cultural significance of names in the context of folk epics, understanding the role and

meaning of a proper name in the general characteristics of a hero. Proper names are examined through specific examples from the text.

Keywords: proper name, D. N. Mamin-Sibiriyak, tales, folk epics, fairy tale.

Для цитирования: Курылко М. Э. Функции имён собственных в цикле Д. Н. Мамина-Сибиряка «Алёнушкины сказки». Воспитательный аспект// Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 231-247. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-230-246

Собственные имена играют важную роль в художественной литературе, выполняя не только идентификационную функцию, но также являясь средством реализации глубоких смысловых и культурных ассоциаций. Цикл «Алёнушкины сказки» Д. Н. Мамина-Сибиряка представляет собой уникальный феномен, где имя главной героини и другие собственные имена становятся важными элементами сюжета и идеологии произведения.

Цикл «Алёнушкины сказки» Д. Н. Мамина-Сибиряка включает в себя сказки, основанные на фольклорных традициях русской культуры, они представляют собой не только яркое отображение народного творчества, но и глубокое понимание психологии и духовного мира человека. Важным аспектом анализа текста является использование собственных имён, которые выполняют множество функций. Цель статьи – проанализировать функции собственных имён в цикле «Алёнушкины сказки» и их влияние на восприятие произведений.

Согласно работам таких лингвистов, как А. А. Потебня и Ю. М. Лотман, собственное имя – это не только звуковая оболочка, но и носитель культурных и социальных значений. В фольклорной традиции собственное имя может подчеркивать особенности персонажа, его социальный статус, а также гендерные и возрастные характеристики [1], [5]. Проанализируем несколько произведений из цикла Д. Н. Мамина-Сибиряка «Алёнушкины сказки», для понимания функций собственных имён в произведении.

Имя главной героини, которая является одновременно слушателем и участником некоторых сказок – Алёнушка – выполняет функцию визуального и эмоционального маркера, помогая читателю моментально идентифицировать центральную фигуру повествования. Происхождение имени имеет

народные корни и ассоциируется с образом русской девушки, олицетворяющей чистоту и доброту. Также ключ к пониманию выбора имени Алёнушка лежит в биографическом контексте цикла, о котором речь пойдет далее. Собственные имена в цикле пронизаны символическим значением. Например, имена персонажей, таких как Волк, Лиса, Козявочка, Заяц несут в себе традиционные фольклорные коннотации, которые формируют ожидания у читателя и определяют их роль в сюжете. Эти имена становятся знаками, которые указывают на моральные характеристики героев. Так, Лиса олицетворяет хитрость и опасность, Заяц – трусость (но не в общем смысле и понимании героя, а лишь в первичном образном представлении), Козявочка – незначительность и слабость, Волк – опасность, страх.

Имена персонажей также отражают социальную структуру и культурные особенности русского народа. На примере Алёнушки, как представителя простого народа, Д. Н. Мамин-Сибиряк показывает универсальные ценности, такие как семья, любовь и доброта, что делает его произведения доступными для широкой аудитории.

Собственное имя главного героя Заяц («Сказка про храброго Зайца – длинные уши, косые глаза, короткий хвост») – несёт в себе практически всю сущность персонажа. Изучая его имя, мы можем выделить несколько ключевых функций:

1. Функция идентификации.

Имя героя *заяц* (указано автором со строчной буквы в начале сказки) сразу даёт читателю представление о том, кто является главным героем. Указание на вид животного помогает устанавливать ожидаемое поведение и реакции. В сказках зачастую используются архетипические образы, и заяц здесь является классическим представителем «слабого», но умного героя. Например, в начале сказки герой описан как *храбрый заяц*, что контрастирует с традиционными представлениями о зайцах как о трусах, соответственно, имя начинает обретать дополнительную смысловую нагрузку.

В начале сказки автор употребляет слово *заяц* со строчной буквы:

«Боялся зайчик день, боялся два, боялся неделю, боялся год, а потом вырос он большой и надоело ему бояться» [2, с. 21].

Цитата раскрывает первичное представление героя в тексте как биологического вида, автор еще не наделяет его чертами полноценного героя и не выделяет его в сказке.

Собственное имя *Заяц* (с прописной буквы) появляется у героя только тогда, когда он становится активным субъектом повествования:

«– Да что тут долго говорить» – кричал расхрабравшийся окончательно Заяц» [2, с. 22].

Остальные действующие лица говорят о нём уже как о животном значимом, как о герое – мы отмечаем употребление прописной буквы в имени. Независимо от реплик окружающих, Заяц становится признанным героем:

«– Ах, какой смешной Заяц! Ах, какой он глупый!..» [2, с. 22].

2. Функция характеристики.

Составная часть имени Зайца – *длинные уши, косые глаза, короткий хвост* служит не только для идентификации, но и для характеристики зайца. Эти физические качества подчеркивают его необычность и выделяют среди других животных. Например, длинные уши могут символизировать его способность слушать и слышать, что жизненно важно для героя, которому приходится сталкиваться с опасностями. Они служат признаком проницательности и остроты ума.

Кроме того, короткий хвост усиливает экспрессию и представляет героя, как маленького и ещё не совсем взрослого животного, соответственно все его действия выглядят скорее комично, чем глупо и несуразно:

«Собрались старые зайцы, сбежались маленькие зайчата, припелелись старые зайчихи – все слушают, как хвастается Заяц – длинные уши, косые глаза, короткий хвост, – слушают и своим собственным ушам не верят. Не было еще, чтобы заяц не боялся никого» [2, с. 21]. В этой реплике есть слово заяц, которое указывается с использованием строчной буквы. Причина такого употребления – целостность зайцев как вида, ведь речь идёт о том, что среди целого общества простых зайцев (строчная буква), не было такого бесстрашного Зайца (прописная буква). Так, эти дополнительные именные характеристики делают Зайца, как героя уникальным, выделяют его, подчеркивают его особенности среди других животных.

3. Функция сюжетного развития.

По мере того, как сюжет сказки развивается, видно, что имя зайца становится не просто идентификатором, но и символом его внутреннего развития. Читатель улавливает метафорическую значимость имени – заяц не только физический персонаж, но и символ храбрости и силы духа, что проявляется в его действиях и выборах:

«– А ловко напугал Волка наш Заяц! – решили все. – Если бы не он, так не уйти бы нам живыми... Да где же он, наш бесстрашный Заяц?» [2, с. 23].»

«Храбрый Заяц сразу приободрился. Вылез из своей ямки, встряхнулся, прищурил глаза и проговорил:

– А вы как бы думали? Эх вы, трусы...» [2, с. 23].

В начале сказки автор рассказывает о страхах и предрассудках зайца: *«У него были длинные уши, и все его дразнили»* [2, с. 21]. Это подчеркивает, что имя является не только знаком идентификации, но и индикатором социокультурного статуса в обществе животных. Движение сюжета также подчеркивает изменение имени: в моменты, когда заяц демонстрирует отвагу, его имя становится синонимом смелости. Фраза *храбрый заяц* повторяется в ключевых моментах, создавая эффект ожидания и предвосхищения:

«Ходили, ходили, нет нигде храброго Зайца. Уж не съел ли его другой волк?».

«Храбрый Заяц сразу приободрился. Вылез из своей ямки, встряхнулся, прищурил глаза и проговорил:

– А вы как бы думали? Эх вы, трусы...

С этого дня храбрый Заяц начал сам верить, что он действительно никого не боится» [2, с. 23].

В сказке «Сказка про храброго зайца – длинные уши, косые глаза, короткий хвост» Д. Н. Мамин-Сибиряк мастерски использует функции собственного имени. Имя героя становится ключом к пониманию его характера, идентичности и развития в сюжете. Такие имена не только помогают идентифицировать персонажа, но и осознать замысел всего повествования.

«Сказка про Козявочку» ещё одно произведение цикла, в котором отражены важные моральные ценности, а также рассмотрены вопросы хрупкости жизни и природного мира. Главная героиня, Козявочка, представляет собой крошечное создание, столкнувшееся с вызовами Большого мира. Автор, через призму приключений Козявочки, обращает внимание на важность уважения к жизни в любых её проявлениях.

Собственное имя в литературе служит не только для обозначения, но и для создания образа. Так, в сказке Д. Н. Мамина-Сибиряка остальные персонажи (например, Лисичка, Заяц, Воробей) носят имена, которые отражают их сущность и поведение. Они представляют разные аспекты природы, с которыми Козявочка взаимодействует.

Рассмотрим значение имени главной героини. Имя *Козявочка* имеет diminutive (уменьшительно-ласкательную) форму от *козявка*, что подчеркивает хрупкость, невинность и уязвимость героини. Имя характеризует не только физическую малость персонажа, но и её эмоциональное состояние. Обращение к главной героине именно в форме *Козявочка* создает образ, вызывающий симпатию у читателя, в частности у ребенка, подчеркивая её хрупкость и доброту:

«Как родилась Козявочка, – никто не видал. Это был солнечный весенний день... Расправила Козявочка свои крылышки, потеряла тонкие ножки одна о другую, еще посмотрела кругом и сказала:

– Как хорошо!.. Какое солнышко теплое, какое небо синее, какая травка зеленая, – хорошо, хорошо!.. И всё мое!..» [2, с. 23].

Имя *Козявочка* также имеет символическое значение. *Козявочка* – это не просто насекомое, а олицетворение маленького существа, важного в экосистеме. Это имя подчеркивает тему взаимосвязи всех живых существ и необходимость бережного отношения к природе. *Козявочка* становится символом каждой маленькой жизни, которая имеет право на существование.

Рассмотрим несколько основных функций данного имени собственного.

1. Идентификация персонажа.

С самого начала сказки, автор вводит читателя в мир *Козявочки* путем обращения к ней по имени. Это сразу создает связь между читателем и героиней, что позволяет погрузиться в её переживания. Каждый раз, когда звучит имя *Козявочка*, оно становится знаком единства с её миром, её чувствами, страхами и надеждами, важно отметить также, что автор лишь один раз называет её *козявкой* (в грубой форме), но делает это с употреблением заглавной буквы, поэтому негативная коннотация для читателя спадает:

«Козявочка спустилась на землю, вскарабкалась на цветочек и принялась пить сладкий цветочный сок.

– Какой ты добрый, цветочек! – говорит Козявочка, вытирая рыльце ножками» [2, с. 23–24].

«Несколько часов Козявочка узнала решительно всё, именно, что, кроме солнышка, синего неба и зеленой травки, есть еще сердитые шмели, серьезные червячки и разные колючки на цветах. Одним словом, получилось большое огорчение. Козявочка даже обиделась» [2, с. 24].

2. Создание эмоционального фона.

Имя героини активно работает на создание эмоционального фона произведения. Когда *Козявочка* сталкивается с трудностями, читатель, зная о её слабости и хрупкости, начинает переживать за неё. Примером может служить момент, когда *Козявочка* попадает в опасную ситуацию, и имя её произносится с особой интонацией и повторением, подчеркивающей страх и неуверенность.

Об этом свидетельствует также упомянутая выше цитата.

3. Уточнение социального статуса.

Имя *Козявочки* также подчеркивает её низкий социальный статус в мире сказки. Обращение к главной героине в уменьшительной форме создает образ «маленькой» жизни,

которая может легко быть забыта или проигнорирована другими персонажами. Это особенно важно в контексте взаимодействия с более крупными и сильными существами, такими как Шмель или Воробей:

«– Жж... Кто забрался в мой цветочек? Жж... кто пьет мой сладкий сок? Жж... Ах ты, дрянная **Козявка**, убирайся вон! Жжжж... Уходи вон, пока я не ужалил тебя!

– Позвольте, что же это такое? – запищала Козявочка. – Всё, всё мое...

– Жжжж... Нет, мое!...» [2, с. 24].

Данный диалог подчеркивает незначительность и хрупкость козявочки, её беспомощность.

4. Роль имени в развитии сюжета.

Имя *Козявочка* также играет важную роль в развитии сюжета. На протяжении всей сказки Козявочка сталкивается с различными вызовами и препятствиями, и каждый раз, когда имя звучит, оно становится символом её стойкости и стремления выжить. Например, в момент, когда Козявочка пытается освободиться от ловушки, обращение к ней по имени становится не просто идентификацией, а актом поддержки: «*Козявочка едва унесла ноги от сердитого Шмеля. Она присела на травку, облизала ножки, запачканные в цветочном соку, и рассердилась.*» [2, с. 24].

В тексте сказки Козявочка имеет определённое символическое значение для всего произведения. Оно показывает, как самое незначительное, маленькое создание существует в Большом мире, взаимодействует с опасностями и в конце концов принимает этот мир и начинает сосуществовать с его обитателями. Кроме того, героиня не сдаётся и всеми своими действиями говорит о том, что жизнь любой Козявочки важна, так как она наполнена теми же событиями, что и жизнь любого живого существа на земле.

Не менее интересными представляются собственные имена в «Сказке про Комара Комаровича – длинный нос и про Мохнатого Мишу – короткий хвост». Автор создает запоминающиеся имена для своих персонажей, каждое из которых несёт определённый смысл.

Имя главного героя – Комар Комарович – имеет многослойное значение. Первый аспект заключается в том, что Комар, как насекомое неминуемо ассоциируется с мелочностью, надоедливými привычками, а также с риском и уязвимостью. Комар Комарович, будучи таким существом, наделён чертами хитрости и находчивости, что проявляется в его прошлых «подвигах» и стремлении решить свои проблемы нестандартным образом.

С другой стороны, длинный нос, как вторая характеристика героя подчеркивает его преимущество и силу:

«Комар Комарович – длинный нос сразу рассердился; рассердился и на медведя, и на глупых комаров, которые пищали без толку.

– Эй вы, перестаньте пищать! – крикнул он. – Вот я сейчас пойду и прогоню медведя. Очень просто! А вы орёте только напрасно» [2, с. 26–27]. Образ Комара ярко контрастирует с его социумом, именно он проявляет черты командира и руководителя, направляя своих соплеменников.

Имя *Миша* обращает внимание на физические характеристики персонажа: *мохнатый* указывает на его внешний вид, создавая образ пушистого и, возможно, дружелюбного существа. Это имя служит контрастом к имени Комара, подчеркивая различие между их характерами и ролями. Миша становится символом теплоты и незащищенности, подчеркивая свою доброту и глубокие чувства:

«Тебе что нужно, приятель? – заворчал Миша и тоже начал сердиться.

Как же, только расположился отдохнуть, а тут какой-то негодяй пищит» [2, с. 27].

«Миша открыл оба глаза, посмотрел на нахала, фукнул носом и окончательно рассердился.

– Да что тебе нужно, негодная тварь? – зарычал он [2, с. 27].

Собственные имена в сказке Д. Н. Мамина-Сибиряка часто определяют функциональные роли персонажей в контексте их взаимодействия и развития сюжета. Сравнение имён Комар и Миша позволяет выявить основное направление конфликта, который движет повествованием, а именно конфликт двух миров – макромира Комара и его социума, который представляется большим, социальным, многослойным и мира Медведя, который будучи хищником, превосходящим по силе Комара, создан автором как доброе, спокойное существо.

Комар и Миша олицетворяют два различных аспекта жизни: стремление к хитрости, выживанию и игривости у Комара, противостоит искренности и доброте Миши. Конфликт между этими двумя персонажами отражает более широкие социальные и моральные проблемы – борьбу между эгоизмом и коллективизмом:

«Комар Комарович выскочил из-под листа и тоже закричал:

– Что случилось? Что вы орёте?

А комары летают, жужжат, пищат – ничего разобрать нельзя.

– Ой, батюшки! Пришёл в наше болото медведь и завалился спать. Как лёг в траву, так сейчас же задавил пятьсот комаров;

какдохнул – проглотил целую сотню. Ой, беда, братцы! Мы едва унесли от него ноги, а то всех бы передал.

Комар Комарович – длинный нос сразу рассердился; рассердился и на медведя, и на глупых комаров, которые пищали без толку» [2, с. 26–27].

Имена героев служит индикатором их развития. На протяжении сказки наблюдается, как Комар, несмотря на его хитрости, сталкивается с последствиями своих же действий, которые затрагивают и Мишу. Например, в ключевых моментах сказки, когда появляется опасность, Комар вынужден обращаться к товарищам за поддержкой, что помогает ему осознать важность дружбы и взаимопомощи:

«Рассердился окончательно Миша. Выворотил он вместе с корнем целую берёзу и принялся колотить ею комаров.

– Что, взял, дядя? – пищал Комар Комарович. – А я тебя всё-таки съем.

Долго ли, коротко ли сражался Миша с комарами, только шуму было много. Далеко был слышен медвежий рёв. А сколько он деревьев вырвал, сколько камней выворотил! Всё ему хотелось зацепить первого Комар Комаровича, – ведь вот тут, над самым ухом вьётся, а хватит медведь лапой, и опять ничего, только всю морду себе в кровь исцарапал» [2, с. 31].

В следующей сказке Д. Н. Мамина-Сибиряка «Сказка про Воробья Воробейча, Ерша Ершовича и весёлого трубочиста Яшу» собственные имена играют ключевую роль в построении повествования, передавая характеры и взаимодействия персонажей.

В произведении цикла каждая фигура обладает уникальным именем, что позволяет указать на их индивидуальность и отличия. Например, имя *Воробей Воробейч* не просто определяет героя, но также указывает на его принадлежность к определенному виду – воробьям. Это сразу формирует у читателя представление о его размерах, характере и возможном поведении. Данное автором отчество укрепляет позицию действующего лица, Воробейч – своеобразная родословная принадлежность, или же «родовитость» самого воробья, но с другой стороны – уверенность и типичность характера воробья, как птицы:

«Воробей Воробейч пробовал заходить в воду, – по колени зайдёт, а дальше страшно делается. Напьётся Воробей Воробейч светлой речной водицы, а в жаркие дни покупается где-нибудь на мелком месте, почистит перышки – и опять к себе на крышу. Вообще жили они дружно и любили поговорить о разных делах» [2, с. 37].

Имя *Ёрш Ершович* выполняет аналогичную функцию. Употребление фамилии *Ершович* может намекать на соответствие характера и поведения персонажа, так как ерши – это рыбы, часто ассоциируемые с быстротой и неуловимостью. Таким образом, через собственные имена читатель получает возможность «узнать» героев, не прибегая к длительному описанию их внешности или мнений о нём.

Собственные имена в сказке также выполняют символическую функцию. Имя *Весёлый трубочист Яша* имеет положительную коннотацию. Использование слова *весёлый* создаёт образ жизнерадостного и свободного персонажа, который, вероятно, будет служить контрастом к другим героям. Это имя символизирует радость, веселье и творческий подход к жизни, что вносит разнообразие в развитие сюжета:

«– И ещё как ходят, брат! У меня есть большой приятель – трубочист Яша. Он постоянно в гости ко мне приходит. И весёлый такой трубочист, – всё песни поёт. Чистит трубы, а сам напевает. Да ещё присядет на самый конёк отдохнуть, достанет хлеба и закусывает, а я крошки подбираю. Душа в душу живём. Я ведь тоже люблю повеселиться.» [2, с. 37].

Имя *Ёрш Ершович* может восприниматься как символ скрытности и недоступности, так как ерши водятся в труднодоступных местах. Это позволяет предположить, что этот персонаж может быть не только простым, но и многослойным, что добавляет ему глубины.

Кроме идентификации и символизации, собственные имена имеют заключительную функцию – создание комического эффекта. Имена героев и их сочетания в предложениях создают ритм и звуковое разнообразие, что делает текст более живым и интересным. Например, комбинация имен Воробей Воробеич и Ёрш Ершович формирует своеобразный рифмованный эффект, который легко запоминается и может вызывать смех у читателей.

Собственные имена двух главных героев имеют знаковое отчество, Ёрш Ершович подчеркивает принадлежность его к определенному виду и месту обитания, тот же смысл наблюдаем в имени Воробья Воробеича. Так автор создает контрастные образы. Оба героя принадлежат к двум разным мирам, живут в разной среде обитания, имеют контрастные имена, но при этом являются друзьями и легко находят общий язык.

Трубочист Яша посредник между двумя мирами, его функция в повествовании – разграничить и указать на отличие тех самых двух миров. Находясь выше по пищевой цепочке, Яша тем не менее уважает оба мира и призывает каждого жить в мире и согласии. В словах Яши отчетливо просматривается позиция автора, так как

герой призывает к равноправию, и, по сути, проповедует простые жизненные истины, которые поддерживал и автор:

«Трубочист развернул свой узелок, положил на камень кусок ржаного хлеба, из которого состоял весь его обед, и проговорил:

– Вот смотрите: что это такое? Это - хлеб. Я его заработал, и я его съем; съем и водицей запью. Так? Значит, пообедаю и никого не обижу. Рыба и птица тоже хотят пообедать. У вас, значит, своя пища! Зачем же ссориться? Воробей Воробейч откопал червячка, значит, он его заработал, и, значит, червяк – его» [2, с. 40].

Обратимся к следующей сказке из цикла сказок Д. Н. Мамина-Сибиряка «Сказка о том, как жила-была последняя Муха». В центре внимания – судьба одной мухи, ставящей вопросы о жизни, смерти, одиночестве и способности находить смысл в трудностях.

Собственное имя в сказке так же, как и в упомянутых выше, является не просто ярким индивидуальным знаком, но и важным элементом, отражающим внутренний мир персонажа и его функции в сюжете. В произведении автор уделяет особое внимание образу последней мухи, которая, получив имя, становится символом памяти и истории, и её имя обладает множеством значений.

Имя персонажа с устойчивой силой духа – Муха – выбирается не случайно. Оно подчеркивает личность героини и её уникальность. В отличие от остальных мух, последняя Муха наделена человеческими качествами: она думает, размышляет, чувствует. Её мысли подобны разумному и рассудительному существу:

«– Какое доброе существо человек! – удивлялась маленькая Мушка, летая из окна в окно. – Это для нас сделаны окна, и отворяют их тоже для нас. Очень хорошо, а главное – весело...» [2, с. 42].

«– Может быть, даже хорошо, что люди не умеют летать. Тогда бы они превратились в мух, больших и прожорливых мух, и, наверное, съели бы всё сами...» [2, с. 43].

«– Это, вероятно, зимняя ловушка для мух, – сообразила она, потирая обожженные лапки. – Нет, меня не проведете... О, я отлично всё понимаю!.. Вы хотите сжечь последнюю муху?» [2, с. 47].

Имя собственное Муха может быть интерпретировано как символ коллективного бессознательного, тревожного напоминания о жизни других существ, так как в сказке именно муха выражает мысль общности о жизни целой популяции. Привязывая к ней собственное имя, автор создаёт мощный

образ, который делает её мучительными переживания более значительными. Обращение именно к *последней* мухе вызывает параллели с экзистенциальными темами, такими как стремление к жизни, страх перед смертью и важность наследия.

Имя героини также служит средством для социального комментария. Путь последней мухи, которая пережила всех своих сородичей, можно рассматривать как метафору одиночества и безысходности. В оригинальном тексте автор описывает, как окружающий мир, несмотря на свою красоту, невольно превращается в бесполезную среду обитания – символом потери и разочарования.

Когда Муха говорит: *«Вот и отлично... Теперь я совсем одна!.. Никто не будет есть моего варенья, моего сахара, моих крошечек... Ах, как хорошо!..»*. Она облетела все комнаты и еще раз убедилась, что она совершенно одна» [2, с. 46], это выражает не только её одиночество, но и стремление к сохранению своего «я».

Обращаясь к воспоминаниям о других мухах, она говорит, что родственники ей дороги: *«Я помню, как мы летали...»* [2, с. 47]. Здесь имя становится связующим звеном между поколениями и углубляет внутреннюю философию персонажа.

Когда происходит разговор о том, что мухи не нужны людям, это указывает на социальный подтекст – безразличие человека к жизни других существ. Чувствительная реакция Мухи на это свидетельствует о её глубоком отношении к жизни, что делает её имя символом тех, кто не может найти поддержку в обществе.

Функции собственного имени в сказке Д. Н. Мамина-Сибиряка «Сказка о том, как жила-была последняя Муха» многогранны и многообразны. Имя *Муха* становится не просто обозначением персонажа, но и важной частью сюжета, символом борьбы, памяти и одиночества.

Наиболее известная и уникальная сказка из всех перечисленных – это знаменитая «Серая шейка». Данное произведение не входит в цикл «Алёнушкины сказки», но представляется интересным для анализа в контексте функционирования собственных имён. Сказка, пронизанная острым стремлением к борьбе, жизни, вдохновению и пониманию.

Идентификационная функция собственных имён заключается в том, что они помогают читателю быстро определить, о ком идёт речь и представить образ. В «Серой шейке» ключевыми персонажами являются Серая шейка, Зайчик, Старичок, Лиса. Имя Серая Шейка прямо не указывает на то, о каком животном пойдёт речь. Автор лишь предоставляет намёк и акцентирует внимание на серой шее птицы, как на идентификаторе её внешности, на эту

деталь читатель должен обратить внимание, чтобы создать образ животного. По тексту далее находим авторское пояснение:

«Серой Шейкой они называли свою калеку-дочь, у которой было переломлено крыло еще весной, когда подкралась к выводку Лиса и схватила утенка. Старая Утка смело бросилась на врага и отбила утенка; но одно крылышко оказалось сломанным» [2, с. 98]. Имя «Серая шейка» не только даёт представление о внешнем виде утки, но и вызывает ассоциации с её природной средой. Серая утка – достаточно крупная, сильная и дикая птица, что уже противоречит состоянию главной героини Серой Шейки, которая подчёркнуто слаба как физически, так и морально.

Культурная функция собственных имён проявляется здесь также через их связь с национальной культурой и фольклором. В «Серой шейке» мы видим традиционные образы, заложенные в сами имена. Например, имя Лиса несёт в себе символ хитрости и коварства, что характерно для фольклорных традиций русской культуры. Это имя не просто обозначает персонажа, оно вызывает у читателя целую цепочку ассоциаций, основанных на культурных стереотипах.

В «Серой шейке» имя главной героини можно рассмотреть, как символ жертвенности и дружбы. Она готова жертвовать собой ради спасения своих друзей, что подчеркивается в моменте, когда Лиса пытается поймать её.

В образе Серой Шейки присутствует цветовая характеристика, серый цвет, с одной стороны – цвет печали, скрытности, незаметности, с другой стороны – цвет животного – маскировка и стандарт. Шейка – тоже составная часть имени. Во-первых, Шейка, как имя утки, во-вторых – указание на животное для более детального его представления, в-третьих – подчеркивание её особенности, ведь именно она имеет имя среди всех уток в произведении.

Стоит упомянуть, что Серая Шейка имеет свой прототип. Создание образа утки тесно связано с личной биографией Д. Н. Мамина-Сибиряка и поэтому для более глубокого и правильно понимания логики употребления имен собственных в его произведениях, стоит обратиться к биографическому контексту. Автор пережил много сложных моментов в своей жизни. Однако именно они стали основополагающими в его творчестве и вдохновили писателя к созданию героев его сказок.

«Буду жить для этого маленького существа, буду работать для него и буду им счастлив...» [3] – так говорил автор о своей дочери, для которой и был задуман весь цикл «Алёнушкины сказки».

После рождения у дочери Д. Н. Мамина-Сибиряка выявился недуг, прозванный в народе «пляской святого Витта» [4]. Девочку называли Еленой (автор называл её Алёной, Алёнушкой). За девочкой ухаживала одна из лучших гувернанток Петербурга – Ольга Францевна Гувале, образ которой появиться в «Сказке о том, как жила-была последняя Муха». Дочь была слабой и болезненной, не могла выполнять обыденные для простого человека действия. Именно дочери Д. Н. Мамин-Сибиряк посвятил цикл «Алёнушкины сказки», проникнутый пониманием детского характера и, по признанию писателя, написанный самой любовью. Каждый слабый и «маленький персонаж» цикла был задуман для того, чтобы продемонстрировать волю к жизни, борьбу и радость окружающего мира. Знаменитая «Серая шейка» – практически олицетворение маленькой больной девочки. Этот контекст даёт полное понимание схожих черт многих персонажей сказок, выбранных собственных имён и созданных характеристик.

«Детская книга – это весенний солнечный луч, который заставляет пробуждаться дремлющие силы детской души и вызывает рост брошенных на эту благодатную почву семян» – говорил о детской книге Д. Н. Мамин-Сибиряк [3, с. 124].

Все герои цикла «Алёнушкины сказки» известны маленькому читателю по личным наблюдениям и максимально приближены к действительности. Д. Н. Мамин-Сибиряк очень подробно описывает биологические особенности насекомых: «...*Потом тётя Оля заметила, что мухи очень любят сахар и ягоды... Мухи, конечно, догадались, для чего всё это делается, и лезли из чувства благодарности прямо в тазик с вареньем...*» [2, с. 42] («Сказка о том, как жила-была последняя Муха»).

Герои сказок – Муха, Козявочка, Комар, Заяц, игрушки, цветы – подчеркнуто малы, слабы, незаметны среди больших и сильных существ; но всё действие в сказке направлено к их победе. Слабые одерживают верх над сильными и находят своё место в жизни. В каждой сказке проводится мысль о том, что невозможно переделать мир себе в угоду, но можно изменить себя и своё отношение к окружающему ради своего же блага.

17 марта 2022 в городе Йошкар-Ола был открыт памятник Серой шейке, главной героине одноименного сказка Д.Н. Мамина-Сибиряка.

Основываясь на биографическом контексте творчества писателя, все собственные имена в цикле приобретают понятный и логичный смысл. Серая Шейка – маленькая и больная дочь автора, которая, несмотря на все страхи и препятствия в мире, подобно Серой шейке, находит своё место в нём. Маленькая Козявочка – подчеркнуто мала и слаба, её имя говорящее и

запоминающееся юному читателю было создано именно для дочери автора, Д. Н. Мамин-Сибиряк стремился показать, что любая жизнь важна и даже для скованного болезнью человека «... солнышко теплое, ... небо синее, ... трава зелёная... и все моё» [2, с. 23]; весь мир предназначен для любого человека. В этом и заключается главный воспитательный аспект всего цикла сказок.

Особенно ярко проявляются собственные имена в контексте творчества автора в сказке «Пора спать». В этой сказке мы видим прямое указание на дочь писателя – Алёнушку.

Сказка начинается со слов: *«Засыпает один глазок у Алёнушки, засыпает другое ушко у Алёнушки»* [2, с. 65]. Здесь собственное имя максимально сближает читателя с реальной ситуацией, позволяя погрузиться в мир маленькой девочки через прямое обращение к ней. Сказка начинается с диалога отца с дочерью (писателя с дочерью), которая сообщает о том, что хочет быть царицей. Данное произведение раскрывает читателю удивительный и фантастический мир цветов, упоминаются такие собственные имена как Одуванчик, Гвоздика, Роза, Колокольчики, Ландыши, Фиалки, Азалии, Камелии, Нарцисс, Лилии. Все цветы имеют имена, которые указаны с прописной буквы, таким образом становясь собирательными образами одного и того же вида цветка. Употребление прописной буквы одушевляет цветы, делая их полноценными героями, с собственными интересами и мнениями. В сказке Алёнушка отправляется в путешествие, раскрывая читателю уже знакомую тему прекрасного мира, доступного каждому человеку:

«Аленушка долго бегала по розовому полю и нарвала громадный букет цветов. Какие они красивые, эти розы; и от их аромата кружится голова. Если бы всё это розовое поле перенести туда, на север, где розы являются только дорогими гостями!...» [2, с. 68].

«Они летели к высоким горам, на вершинах которых лежал вечный снег... За горами начались непроходимые леса. <...> По ветвям прыгали обезьяны. А сколько было птиц – зеленых, красных, желтых, синих... Но всего удивительнее были цветы, выросшие прямо на древесных стволах. ... весь лес точно горел разноцветными живыми огоньками [2, с. 69].

Композиция в сказке кольцевая, она заканчивается теми же словами, с которых началась *«Один глазок у Аленушки спит, другой – смотрит; одно ушко у Аленушки спит, другое – слушает»* [2, с. 71].

Данная сказка является последней из цикла, здесь звучат слова, которые отражают авторскую позицию и цель всего цикла, слова эти произносит не писатель, а именно Алёнушка, что является

важным, так как вывод делает не взрослый человек, что типично, а ребенок самостоятельно:

«– Папа, я всех люблю... – шепчет Аленушка. – Я и черных тараканов, папа, люблю...» [2, с. 71]. По истине простая детская фраза выражает глубокий философский смысл всего цикла – любить всё, что тебя окружает и просто жить, принимая мир вокруг себя. В конце сказки звучат имена многих, упомянутых в цикле сказок героев: *«Все теперь собрались около Аленушкиной кровати: и храбрый Заяц, и Медведко, и забияка Петух, и Воробей, и Воронушка – черная головушка, и Ерш Ершович, и маленькая-маленькая Козявочка. Все тут, все у Аленушки»* [2, с. 71].

Последняя сказка «Пора спать» как бы поясняет все упомянутые собственные имена в цикле и предоставляет читателю понимание того, что весь цикл был посвящён именно Алёнушке, которой папа читает сказки.

Проанализировав собственные имена в цикле «Алёнушкины сказки» Д. Н. Мамина-Сибиряка, можно отметить, что они играют многогранную роль: служат инструментом идентификации персонажей, раскрывают их символическое значение и отражают культурные нормы и ценности общества. Исследование функций имён в данном цикле позволяет глубже понять не только сам текст, но и его место в контексте русской народной культуры. В каждой сказке имена персонажей подчиняются единому смыслу всего цикла «Алёнушкины сказки» – маленькие и незаметные существа имеют право на жизнь, они мирятся и принимают мир вокруг себя. В текстах цикла множество аллюзий на человеческий мир, читателю предоставляется возможность самому провести параллель между человеческим и сказочным миром, найдя в них что-то грустное, важное, реальное, комичное и привлекательное для юного читателя. Воспитательный аспект употребления имён собственных в цикле напрямую связан со значением каждого такого имени: все герои слабы и беззащитны, это понимание усиливают их имена собственные, но, не смотря на это, в каждой сказке демонстрируется простая жизнь в большом мире и борьба за свое существование. Сказки демонстрируют юному читателю, что даже самое незначительное существо, будь-то Комар Комарович, Козявочка, Заяц, Ёрш, являются важной частью мира. Именно поэтому ни имя собственное, ни размер, ни положение героя не должно влиять на его право жизни. Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка включает в себя множество произведений разных жанров, поэтому изучение собственных имён в творчестве писателя имеет дальнейшую перспективу для изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1992. – 399 с.
2. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Алёнушкины сказки / Сост. и авт. вступ. статьи Э. Ф. Морозова; Художн. оформ. А. И. Дмитриева / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – Львов : Каменяр, 1988. – 152 с.
3. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Из далекого прошлого : Воспоминания Д. Н. Мамина-Сибиряка. 2-е изд. / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – Москва : ред. журн. «Юная Россия» и «Пед. листок», 1908. – 256 с. URL: <http://mamin-sibiryak.lit-info.ru/mamin-sibiryak/proza/iz-dalekogo-proshlogo/knizhka-s-kartinkami.htm> (дата обращения: 15.01.2025).
4. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Отрезанный ломоть / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – М. : Инфа-М, 2014. – 92 с. URL: <https://znanium.ru/read?id=48694> (дата обращения: 15.01.2025).
5. Потебня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Москва : Издательство «Наука», 1993. – 188 с.

REFERENCES

1. Lotman, Iu. M. (1992). Besedyorusskoikul'ture [Conversations about Russian Culture]. Sankt-Peterburg :Iskusstvo, 399 p. (In Russian).
2. Mamin-Sibiriak, D. N. (1988). Alenushkinyskazki. Sost. iavt. vstup. Stat'iE. F. Morozova; KHudozhn. oform. A. I. Dmitrieva [Alyonushka'sFairyTales]. L'vov : Kameniar. 152 p. (In Russian).
3. Mamin-Sibiriak, D. N. (1908). Iz dalekogo proshlogo: Vospominaniia D. N. Mamina-Sibiriaka. 2-e izd. Moskow : «Iunaia Rossiia» i «Ped. listok» [From the Distant Past: Memoirs of D. N. Mamin-Sibiryak]. 256 p. URL: <http://mamin-sibiryak.lit-info.ru/mamin-sibiryak/proza/iz-dalekogo-proshlogo/knizhka-s-kartinkami.htm> (In Russian).
4. Mamin-Sibiriak, D. N. (2014). Otrezannyi lomot' [Cut off a Scrap]. Moskow : Infa-M. 92 p. URL: <https://znanium.ru/read?id=48694>(In Russian).
5. Potebnia, A. A. (1993). Mysl' i yazyk [Thought and Language]. Moskow : Nauka, 188 p. (In Russian).

УДК 821.161.1

DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-247-256

**ВЛИЯНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНОГО
ПОНИМАНИЯ ИМЕНИ «ЗИГМУНДФРЕЙД»
НА ВОСПРИЯТИЕ РАССКАЗА В. ПЕЛЕВИНА
«ЗИГМУНД В КАФЕ»**

Чжан Юй

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный
университет»
(г. Санкт-Петербург, Россия)

Аннотация. В статье анализируется влияние имени «Зигмунд» на восприятие любовных мотив в рассказе В. Пелевина «Зигмунд в кафе». Показано, что под влиянием прецедентного понимания имени «Зигмунд Фрейд» читатель легко обманывается играми писателя-постмодерниста. Писатель-постмодернист Пелевин намеренно отрицает, облегчает и «вуалирует» осмысление традиционных «вечных проблем» и «проклятых вопросов» русской классической литературы, создавая игру взаимодействия героя и автора с ирреальной реальностью на основе «именного мотива».

Ключевые слова: Виктор Пелевин, Зигмунд Фрейд, прецедентное имя, любовная иллюзия, игра, постмодернизм.

**THE INFLUENCE OF THE PRECEDENT
UNDERSTANDING OF THE NAME “SIGMUND FREUD”
ON THE PERCEPTION OF V. PELEVIN’S STORY
“SIGMUND IN THE CAFÉ”**

Zhang Yu

Post-graduate Student

of FSBEI HE “St. Petersburg State University”
(St. Petersburg, Russia)

Abstract. The article analyses the influence of the name “Sigmund” on the perception of love motifs in V. Pelevin’s story “Sigmund in the Café”. It is shown that under the influence of the precedent understanding of the name “Sigmund Freud” the reader is easily deceived by the games of postmodernist writers. The postmodernist writer Pelevin deliberately denies, simplifies and “veils” the comprehension of traditional “eternal problems”

and “cursed questions” of Russian classical literature, creating a game of interaction between the hero and the author with the unreal reality based on the “nominal motive”.

Keywords: Viktor Pelevin, Sigmund Freud, precedent name, love illusion, play, postmodernism.

Для цитирования: Чжан Юй Влияние прецедентного понимания имени «Зигмунд Фрейд» на восприятие рассказа В. Пелевина «Зигмунд в кафе» // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 19(43). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2025. – С. 248-257. DOI 10.24412/1992-9196-2025-1943-247-256

Рассказ Виктора Пелевина «Зигмунд в кафе», впервые опубликованный в 1993 году, обыкновенно оказывается в перечислительном ряду тех игровых текстов, которые создал писатель на раннем этапе своего творчества [2].

Прежде всего привлекает внимание паратекст «Зигмунда в кафе», более локально – перитекст, то есть те периферийные элементы текста, которые, по определению Ж. Женетта, предшествуют основному повествовательному текстуальному блоку. В первую очередь это, несомненно, название.

Как известно, название произведения семантически значимо. Оно задает исходный ракурс восприятия сюжетных событий, формирует программу смыслового восприятия изображаемого. Название, как правило, отражает эпицентрическую сферу текста, выводя на передний план либо проблему («Преступление и наказание»), либо центральный вопрос («Кто виноват»), либо приводя на авансцену главного героя («Евгений Онегин»).

Пелевин поступает именно так – в титульной позиции его рассказа актуализировано прецедентное для любого современного реципиента имя – Зигмунд, порождая цепочку неизбежных ассоциаций, среди которых раньше всего встает имя Зигмунда Фрейда. Название «Зигмунд в кафе» словно бы включает в себя маркер культурной интертекстуальности, антропоним задает смысловой код восприятия, создает дополнительный вспомогательный контекст.

Как известно, сферу интереса Зигмунда Фрейда в области психоанализа составляли сновидения, гипноз и главное – сексуальная природа человека, сексуальные импульсы и инстинкты, по Фрейду, бессознательные, но неизменно главенствующие в природе человека и его естественного и социального поведения.

В этой связи любовная мотивика рассматривается Пелевиным в бессознательном (почти) фрейдистском плане.

В самом начале рассказа поименовав своего титульного героя *Зигмунд*, поместив его в венское кафе («в *Вене*», «в *кафе*» [4, с. 499]), определив его старцем («впасть в легкую *старческую* дрему» [4, с. 499]), Пелевин тонко, детально, но не навязчиво и весьма действенно задает контекст исходной ситуации и активно формирует ракурс восприятия последующих изображаемых событий – читатель невольно подчиняется указке автора и следует за ним в уютное венское кафе, где отец психоанализа Зигмунд Фрейд расположился в уголке за маленьким столиком для наблюдений и – психоанализа. При такой экспозиции каждое действие участников событий в австрийском кафе, любое движение персонажей-посетителей, всякая последующая реплика Зигмунда обретают не только особый внешний абрис, но и существенный внутренний подтекст. Процесс психоанализа запущен Пелевиным с первого абзаца текста.

«Пациентами» – *объектами* – пелевинского психоанализа становятся три пары персонажей.

Первая из них – *«господин с бакенбардами и дама с высоким шиньоном»* [4, с. 499], одетые по моде рубежа XIX–XX веков, подчеркивающей акценты прошлого, бывлой Австрии, Вены и жизненных реалий практикующего З. Фрейда. Первая пара героев выписана таким образом, что может быть квалифицирована как условно базовая в системе психоанализа З. Фрейда, то есть, когда герои представлены так, что рассказ о них порождает представление о процессе ухаживания, возникшей взаимной симпатии, о поре влюбленности. Дама и господин – (условно) классические объекты психоанализа З. Фрейда.

на протяжении всей наррации правом голоса наделен только Зигмунд, тогда как все участники событий лишены голоса, и вплоть до финала повествования никто из персонажей не произносит ни единого слова. Зона молчания, которая формируется вокруг героев-пациентов, в еще большей степени нагнетает атмосферу наблюдения и внутреннего зигмундова психоанализа, словно бы отторгая лишние – чужие – слова и комментарии, позволяя сосредоточиться только на взгляде психоаналитика и им подчеркнuto акцентированных деталях.

Поскольку для реципиента события отображаются с точки зрения Зигмунда (Фрейда), психоанализа с тенденцией всякую человеческую реакцию привязать к сексуальным инстинктам, то и лексический ряд, используемый Пелевиным для описания действий, движений, манеры поведения персонажей (и условно – их любовных историй), оказывается опосредованным именно

этими – эротико-сексуальными – оттенками и ассоциациями. Пелевин использует те слова и обороты, такие образы и детали, которые стилистически и семантически не однозначны и на уровне читательского восприятия маркированы претекстовыми коннотациями.

Так, оказавшись в кафе, господин с бакенбардами и дама с высоким шиньоном не просто снимают пальто, но раздеваются (*«Они остановились <...> и стали **раздеваться**»* [4, с. 499]). Стилиевая норма использования глагола не нарушена, но акцент в предстоящей (возможной) любовной истории намечен. Неслучайно вслед за словами о раздевании пациенты удостоены реплики старца Зигмунда, наблюдающего за ними из угла: *«Ага! – тихо сказал Зигмунд и покачал головой»* [4, с. 500].

Междометное «ага» не декодируется, не расшифровывается, не комментируется автором, но в условиях проводимого в рассказе сеанса психоанализа восклицание воспринимается как семантически значимое. Словесный комментарий исключен, но психологический – незримо эксплицирован, затекстово актуализирован.

В развитие любовной истории описание сцены обеда дамы и господина создано Пелевиным насквозь сексологичным. Внешне прозаик словно бы фактуально описывает блюда из меню, заказанные клиентами, но сам выбор героев скрывает некий смысловой подтекст.

Дама и господин выбрали неординарные и неслучайные в культуре еды блюда, наделенные символическим смыслом – *устрицы* и *шампиньоны*.

Что касается устриц и других моллюсков, заключенных в морские или речные раковины, то на этот счет словари символов предлагают первейшие и самые характерологичные интерпретации: *«Раковина – олицетворение женского начала, vulva, символ материнского лона, порождающего все живое <...>»* (и т. д.) [1, с. 553–555]. Об эротической символике грибов написано еще больше, чем о раковинах, в частности на основании фольклорных записей о грибах и их сексуальной символике рассуждал еще В. И. Даль [5, 6, 7].

В процессе чтения рассказа, на первый взгляд, в гастрономическом заказе дамы и господина нет ничего особенного, но для посвященных реципиентов – в данном случае ориентированных на теорию Зигмунда Фрейда – сексуально-эротические аллюзии закуского заказа героев отчетливо маркированы.

Еще более открыто и откровенно эротические аллюзии проступают в сцене обращения героев к десерту. С одной стороны,

само слово *десерт* в современном русском языке включает коннотации двусмысленности и соответствующие стилевые оттенки эротизма (как, например, «клубничка», «малинка» и т.п.), с другой – сцена выписана Пелевиным с явными акцентами *бессознательного психоанализа*, по Фрейду.

Вторую пару наблюдаемых пелевинским психоаналитиком Зигмундом составляют дети – играющие в дальнем уголке кафе «*мальчик лет восьми*» [4, с. 500] и «*девочка чуть помладше*» [4, с. 500], брат и сестра.

Появление детской пары в контексте фрейдовского психоанализа в рассказе Пелевина неслучайно. Как известно, австрийский психолог выводил импульсы сексуального бессознательного из детских лет человека, репрезентируя природу животного начала в детском и особенно подростковом возрасте.

Пелевинские девочка и мальчик играют на полу с кубиками и монетками, демонстрируя модели поведения человека, выходящие далеко за пределы их возраста.

Мальчик строит дом (позже стену-укрепление), девочка – лукаво разрушает строение. Роль мальчика – созидание, функция девочки – кокетство и заигрывание. Герои-дети у Пелевина так же, как и у Фрейда, прогностически демонстрируют свою человеческую природу, получающую развитие во взрослом возрасте (особенно примечательна игра девочки с монетками). Потому, как и взрослые, дети у пелевинского Зигмунда получают соответствующую квалифицирующую – исследовательскую – оценку: «*Ага, – сказал Зигмунд*» [4, с. 501].

Третья пара героев, которые подвергаются психоанализу Зигмунда, – это хозяйка венского кафе и ее работник, «*кряжистый официант*» [4, с. 501]. Пелевин выделяет еще одну типологическую пару пациентов – любовники. Но если в паре «*дама – господин*» доминировал мужчина, то в новой паре героев лидирующая роль принадлежит хозяйке-женщине: она управляет, она командует, она приказывает, что соответствует с Фрейдистскими противоположностями объектов «Я» – «не-Я» и обмену ролями. «*Официант вопросительно поглядел на нее – она энергично кивнула, и он полез вниз <...> Выбравшись наружу, он решительно закрыл люк и шагнул к стремянке, но хозяйка жестом остановила его и велела повернуться*» [4, с. 502]. «Напарник»-официант поставлен в положение зависимого, активная роль передана (по всей видимости, одинокой) женщине-хозяйке. Но эпитет *кряжистый*, использованный прозаиком и выразительно портретирующий героя, позволяет понять, что официант выделен хозяйкой и, можно предположить, выделен партнерски-

сексуально. Неслучайно энергичный возглас Зигмунда «*Aga!*» [4, с. 503] сопровождает взаимодействие новой пары героев.

Как и в случае описания пары «господин – дама», казалось бы, рядовая бытовая активность героев хозяйки и официанта передана писателем с эротическим подтекстом. Зигмунд наблюдает два этапа действия: сначала официант лезет в черный подпол («под пол» // почти под подол) – следом хозяйка берет инициативу в свои руки (и в рот тоже) и вкручивает перегоревшую под абажуром лампу.

В приводимом эпизоде появляется фрейдовская «проговорка», точнее – характеристическая деталь в поведении героя: «Сильными руками сжимая лестницу, официант замороженно следил за движениями ее [хозяйки] пухлых ладоней, время от времени проводя по пересохшим губам кончиком языка» [4, с. 503]. Картинные *сильные руки, пухлые ладони, пересохшие губы и кончик языка* трансформируют внешне обычную бытовую сценку в глубоко интимную, любовную. А в тот момент, когда едва не упавшая с лестницы «*бледная от испуга хозяйка спрыгнула на паркет и обессиленно замерла в успокаивающем объятии напарника [рифмуется с любовника]*» [4, с. 503], слышится громкий возглас Зигмунда: «*Aga! Aga!*» [4, с. 503].

Внимание рассказчика к любой мелочи, к каждому жесту героев словно бы эксплицирует логику исследовательского интереса Зигмунда, заставляя предположить, что сюжет рассказа движется к новым открытиям ученого-врача на основе анализа сексуальных проявлений в поведении человека, наблюдаемых на примере различных героев в маленьком венском кафе. Точность и объективность наблюдений в сфере обычной бытовой жизни, как у реального З. Фрейда, должна подвести к серьезным умозаключениям, эксплицированным многозначным зигмундовым «Ага».

В атмосфере недосказанности и многозначных «ага» любой жест героев воспринимается неслучайным и значимым. Жизненные эпизоды обрастают истолкованием, рядовое переходит в статус неординарного, фрейдовское бессознательное прирастает неким сознанием (в том числе знанием и сексуальным опытом реципиента-читателя).

Однако финальная часть рассказа демонстрирует постмодернистское нарушение логики, иерархии, последовательности, цельности, разумности. В традиционном постмодерновом тексте рождается постмодерный хаос: только из финальной реплики господина становится понятно, что Зигмунд – не исследователь-психиатр, даже не человек, но попугай.

По словам А. В. Уржа, «новые <...> характеристики персонажа застают читателя врасплох, вся выстроенная им система образов произведения, интерпретация событий оказываются неверными, построенными им “в лабиринте пустот” за “каменными лицами истуканов”, где обычно, как подсказывает эпиграф к тексту, селятся птицы» [9, с. 251–252].

Подготовленный недомолвками, срабатывает эффект «обманутого ожидания». Все серьезные – околonaучные – умозаключения, которые пришли реципиенту-читателю на ум, оказались развенчанными и осмеянными.

Амбивалентная (или даже многовалентная) сущность зигмундовских «Ага» с узнаванием реального источника возгласов мгновенно утрачивает смысл – единомоментно осуществляется декодирование авторской задачи, комическое со стремительной неожиданностью выходит на первый план. Научное бессознательное Фрейда превращается в истинно бессознательного попугая.

Автоматизм восприятия разрушен, а вместе с ним, кажется, подвергается иронизации и сама теория психоанализа. Последовательно выстраиваемая в рассказе концепция психоаналитика, по словам исследователей (вставить фамилию) «доводится до абсурда и подвергается ироническому переосмыслению» [2, с. 130].

Между тем вряд ли можно утверждать, что В. Пелевин иронизирует в отношении Фрейда, как считают критики. На наш взгляд, ирония Пелевина направлена не на Фрейда и его теорию, но на нас, читателей, с легкостью готовых поддаться авторскому влиянию и возомнить себя доморощенными Фрейдами.

У В. Пелевина игра с ожиданиями читателя оказывается ориентированной на самого читателя, спровоцированного опереться не на авторский текст (как было отмечено выше – вполне корректный и сдержанно нейтральный), а на собственные иллюзии и аллюзии, фривольные домыслы и личный сексуальный опыт. Мастерство игрового провокативного письма Пелевина торжествует.

Таким образом в мужской прозе Виктора Пелевина любовная история, как правило, уходит на второй план, а если оказывается затронутой писателем непосредственно, то обретает выраженный иронично-игровой оттенок.

Пелевин остроумно играет с любовной темой, мастерски дискредитируя традиционные подходы к ней, предлагая к осмыслению почти теорию любви, ее бессознательное, но интерпретируя эту теорию шутейно, анекдотически, по-постмодернистски абсурдированно. У Пелевина словно бы

художественно реализуется традиционная метафора, истина: любовь – обман.

В любовном мире В. Пелевина чувства человека остаются непознанными, потому что писатель-постмодернист, прозаик-мужчина Пелевин подходит к этой теме по-мужски и по-постмодернистски легко, переводя ее с семантического уровня на стилевой, с проблемного – на языковой. В постмодерновом мире Пелевина как жизнь, так и любовь предстают категориями сущностно непостижимыми и непознаваемыми. Под влиянием прецедентного понимания имени «Зигмунд Фрейд» читатель легко обманывается играми писателя-постмодерниста. Писатель-постмодернист В. Пелевин намеренно отрицает, *облегчает* и «вуалирует» осмысление традиционных «вечных проблем» и «проклятых вопросов» русской классической литературы, создавая игру взаимодействия героя и автора с ирреальной реальностью на основе «именного мотива».

ЛИТЕРАТУРА

1. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. – М.: АСТ, Астрель, 2003. – С. 553–555.
2. Колесникова, А. Ю., Крюкова, Л. Б. Постмодернистский текст: методический и лингвистический аспекты интерпретации в иноязычной аудитории / А. Ю. Колесникова, Л. Б. Крюкова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2016. – № 10 (175). – С. 129–132.
3. Королев, К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К. Королев. – М.: Эксмо, СПб.: TerraFantastica, 2003. – С. 422–423.
4. Пелевин, В. О. Generation «П». Рассказы / В. О. Пелевин. – М.: Вагриус, 1999. – 608 с.
5. Топорков, А. Л. Малоизвестные источники по славянской этносексологии (конец XIX – начало XX века) // А. Л. Топорков / Этнические стереотипы мужского и женского поведения. – СПб., 1991. – С. 307–318.
6. Топоров, В. Н. Семантика мифологических представлений о грибах / В. Н. Топоров // *Balkanica*. – М., 1979. – С. 234–297.
7. Секс и эротика в русской традиционной культуре: сб. ст. / сост. и авт. послесл. А. Л. Топорков. – Москва: НИЦ «Ладомир», 1996. – 534 с.
8. Смирнова, О. О. К вопросу о «Чесателе и питателе», или Специфика комического в прозе Виктора Пелевина / О. О. Смирнова // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Литературоведение, журналистика. – 2012. – № 3. – С. 24–29.

9. Уржа, А. В. Субъектная перспектива провоцирующего текста: рассказ В. Пелевина «Зигмунд в кафе» / А. В. Уржа // Научное наследие В. Г. Адмони и современная лингвистика. Мат-лы Международной научной конференции. – СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 251–252.
10. Шахметова, Н. Р. Сатирические аллюзии заглавий романов Виктора Пелевина / Н. Р. Шахметова // Известия ВГПУ. Сер. Филологические науки. – 2019. – № 6 (39). – С. 230–235.

REFERENCES

1. Illyustrirovannaya enciklopediya simvolov / sost. A. Egazarov [Illustrated Encyclopedia of Symbols]. M.: AST, Astrel', 2003. Pp. 553–555(In Russian).
2. Kolesnikova, A. Yu., Kryukova, L. B. Postmodernistskij tekst: metodicheskij i lingvisticheskij aspekty interpretacii v inoyazychnoj auditorii [Postmodern Text: Methodical and Linguistic Aspects of Interpretation in a Foreign Audience] in Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University]. 2016. № 10 (175). Pp. 129–132(In Russian).
3. Korolev, K. Enciklopediya simvolov, znakov, emblem [Encyclopedia of Characters, Signs, Emblem].M.: Eksmo, SPb.: Terra Fantastica, 2003. Pp. 422–423(In Russian).
4. Pelevin, V. O. Generation «P». Rasskazy [Generation “P”. Stories]. M.: Vagrius, 1999. 608 p.(In Russian).
5. Toporkov, A. L. Maloizvestnye istochniki po slavyanskoj etnoseksologii (koniec XIX – nachalo XX veka) [Little-known Sources on Slavic Ethnosexology (late 19– beginning of the 20th century)] in Etnicheskie stereotipy muzhskogo i zhenskogo povedeniya [Ethnic Etereotypes of Male and Female Behavior]. SPb., 1991. Pp. 307–318(In Russian).
6. Toporov, V. N. Semantika mifologicheskikh predstavlenij o gribah [Semantics of Mythological Ideas about Mushrooms] in Balkanica. M., 1979. Pp. 234–297(In Russian).
7. Seks i erotika v russkoj tradicionnoj kul'ture: sb. st. / sost. i avt. poslesl. A. L. Toporkov [Sex and Eroticism in Russian Traditional Culture].Moscow: NIC “Ladomir”, 1996. 534 p.(In Russian).
8. Smirnova, O. O. K voprosu o “Chesatele i pitatele”, ili Specifika komicheskogo v proze Viktora Pelevina [On the Question of “Chesatel and the Nuter”, or the Specifics of the Comic in the Prose of Viktor Pelevin] in Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Ser. Literaturovedenie, zhurnalistika [Bulletin of the Russian University of Friendship of Peoples. Ser. Literary Criticism, Journalism]. 2012. № 3. Pp. 24–29(In Russian).

9. Urzha, A. V. Sub»ektnaya perspektiva provociruyushchego teksta: rasskaz V. Pelevina «Zigmund v kafe!» [The Subjective Prospect of the Provoking Text: the Story of V. Pelevin “Sigmund in a Café”] in Nauchnoe nasledie V. G. Admoni i sovremennaya lingvistika. Mat-ly Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [The Scientific Heritage of V. G. Admoni and Modern Linguistics. The scientific heritage of V. G. Admoni and modern linguistics. Materials of the International Scientific Conference]. SPb.: Nestor-Istoriya, 2009. Pp. 251–252(In Russian).
10. Shahmetova, N. R. Satiricheskie allyuzii zaglavij romanov Viktora Pelevina [Satirical Allusions of the Titles of Romanov Viktor Pelevin] in Izvestiya VGPU. Ser. Filologicheskie nauki [Izvestia VGPU. Series Philological Sciences]. 2019. № 6 (39). Pp. 230–235(In Russian).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Дербенёва Лидия Викторовна</i> ИДЕЙНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНСТАНТЫ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ П.Д. БОБОРЫКИНА.....	3
<i>Домащенко Александр Владимирович</i> «ОКЕАН БЕЗ ОКНА»: О ТРАГЕДИИ, МИСТЕРИИ, БУФФОНАДЕ	17
<i>Кочетова Светлана Александровна</i> ДУХ ЧЕЛОВЕКА. О СМЫСЛЕ НАЗВАНИЯ ПОВЕСТИ МИХАИЛА ТАРКОВСКОГО «ПОЛЁТ СОВЫ»	43
<i>Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна</i> ДРАМАТИЧЕСКИЕ СКАЗКИ ВТОРИЧНОЙ ПРИРОДЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ	56
<i>Белоконь-Пожарицкая Наталия Анатольевна</i> РЕГИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ	76
<i>Долгая Елена Александровна</i> ОБРАЗ ВАСИЛИЯ ШУЙСКОГО В ОДНОИМЁННОЙ ТРАГЕДИИ Н. В. СТАНКЕВИЧА.....	89
<i>Жарикова Ольга Владимировна</i> ОБРАЗ ПОЭТА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ «ПУШКИН»).....	101
<i>Кораблёва Наталья Васильевна</i> САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ГЕРОЯ В КНИГЕ Д. ДРАГУНСКОГО «ПОДЛИННАЯ ЖИЗНЬ ДЕНИСА КОРАБЛЁВА».....	111
<i>Ледовская Инна Викторовна</i> НОМИНАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ- ДЕТЕЙ В РУССКИХ ЛЕГЕНДАРНЫХ СКАЗКАХ	124

Филатова Виктория Алексеевна

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПУТЕВЫХ
ДНЕВНИКОВ В РУССКОЙ ДЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА138

Будкова Елена Геннадьевна

ПРОБЛЕМА ГЕОПОЭТИКИ И ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ТОЛСТОГО165

Великая Екатерина Владимировна

ИМЯ И ПОРТРЕТ В ПОВЕСТИ «ЦВЕЛА ЗЕМЛЯНИКА»
НИКОЛАЯ ЧУКОВСКОГО177

Глазинская Евгения Тимофеевна

ФУНКЦИЯ ИМЕН И НАЗВАНИЙ СРЕДНЕГО МИРА
В РОМАНЕ Л.Е. УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»185

Волосевич Людмила Васильевна

ИМЕННИК ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ РОМАНА
Ж. САНД «КОНСУЭЛО» КАК ОТРАЖЕНИЕ
ПРИНЦИПОВ ЭСТЕТИКИ РОМАНТИЗМА198

Гайдаржиев Борис Александрович

РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ К КЛАССИФИКАЦИИ
ФУНКЦИЙ ПОЭТОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТЕКСТЕ.....217

Курылко Милена Эдуардовна

ФУНКЦИИ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ЦИКЛЕ
Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «АЛЁНУШКИНЫ СКАЗКИ».
ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ231

Чжан Юй

ВЛИЯНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНОГО ПОНИМАНИЯ ИМЕНИ
«ЗИГМУНДФРЕЙД» НА ВОСПРИЯТИЕ РАССКАЗА
В. ПЕЛЕВИНА «ЗИГМУНД В КАФЕ»248

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск девятнадцатый (сорок третий)
Литературоведение

Главный редактор: *С. А. Кочетова*
Технический редактор: *Н. А. Сытник*
Компьютерная вёрстка и макетирование:
Н. А. Сытник
Корректор: *В. А. Вострецова*

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 27.02.2025.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл.-печ. л. – 14,98. Уч.-изд. л. – 16,25.
Усл.-изд. л. – 15,11.
Тираж 300 экз. Зак. № 447.

Издательство ФГБОУ ВО «Донецкий государственный
педагогический университет им. В. Шаталова»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25