

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 21(45)*



Горловка
2026

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. Карпий 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 № 12 от 24.06.2026 г.)*

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.

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ФГБОУ ВО «Донецкий
В76 государственный педагогический университет им. В. Шаталова» ; Редкол. : С. А. Кочетова
и др. – Вып. 21(45). Серия «Литературоведение». – Горловка : Изд-во ФГБОУ ВО «ДГПУ
им. В. Шаталова», 2026. – 160 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» 2026

УДК 81'373.2: 82-1

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8440-7806>

**МОСКВА: КОНЦЕПТ И ОБРАЗ В ПОЭЗИИ
МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО**

Дьякова Татьяна Алексеевна
доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры теории и истории искусств
ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры
и искусств имени Михаила Матусовского
(г. Луганск, Россия)
e-mail: diako122@rambler.ru

Аннотация. Рассматривается репрезентация концепта *Москва* в поэтических произведениях М. Матусовского, проанализированы отличия его реализации в текстах военного периода творчества, стихотворений о войне и в поэзии мирного времени. Изучены способы создания образа Москвы как города-солдата, военного города, города-победителя, негибаемого прифронтового города в произведениях военного времени и о войне. Исследованы выразительные средства создания образа праздничного города, города юности, города государственных торжеств в лирике мирных дней.

Ключевые слова: поэзия, концепт, образ, Москва, топоним, выразительные средства, лирический герой.

**THIS ARTICLE EXAMINES THE REPRESENTATION
OF THE CONCEPT OF MOSCOW IN M. MATUSOVSKY'S POETRY**

Dyakova Tatyana Alekseevna
Doctor of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department
of Department of Theory and Art History
of FSBEI HE “Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mikhail Matusovsky”
(Lugansk, Russia)
e-mail: diako122@rambler.ru

Abstract. analyzing the differences in its realization in wartime texts, war poems, and peacetime poetry. The author explores the ways in which Moscow is portrayed as a soldier city, a military city, a victorious city, and an unyielding frontline city in wartime and wartime works. The expressive means of creating the image of a festive city, a city of youth, a city of state celebrations in the lyrics of peaceful days are explored.

Keywords: poetry, concept, image, Moscow, toponym, expressive means, lyrical hero.

Для цитирования: Дьякова Т. А. Москва: концепт и образ в поэзии Михаила Матусовского // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 3-15. DOI:10.24412/1992-9196-2026-2145-3-15

Различные языковые элементы не только содержат, но и передают актуальную информацию, а лингвистические единицы функционируют не просто как слова-номинации с соответствующим значением, а как слова-концепты –

своего рода вместилища обобщенного культурного смысла. Концепт соотносится с представлением о тех смыслах, которыми пользуется человек в процессе мышления, и которые отвечают результатам человеческой деятельности в виде «квантов знания» (Е. Кубрякова).

Еще в 20-е гг. XX ст. русский ученый С. Аскольдов-Алексеев определил концепт как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [4].

Анализ лингвистической литературы свидетельствует о том, что термин «концепт» в современном языкознании рассматривают в разных аспектах: философском, психолингвистическом, лингвокогнитивном, лингвокультурологическом. Исследованию концептов посвящены труды многих отечественных и зарубежных ученых: Н. Алефиренко, А. Бабушкина, Н. Болдырева, А. Вежбицкой, С. Воркачева, Р. Джекендоффа, В. Карасика, В. Колесова, М. Кочергана, Е. Кубряковой, Д. Лихачева, Р. Павилениса, З. Поповой, Е. Селивановой, Т. Скребцовой, Г. Слышкина, И. Стернина, Н. Толстого, С. Толстой, Т. Фесенко, М. Эпштейна, С. Юлтимировой и других.

Авторы «Краткого словаря когнитивных терминов» трактуют концепты как идеальные абстрактные единицы, смыслы, которыми оперирует человек в процессах мышления, и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей деятельности человека и процессов познания им окружающего мира в виде определенных единиц [12, с. 90]. Рассматривая концепт в культурологическом аспекте, Ю. Степанов говорит о концепте как о сгустке культуры в сознании человека, основной ячейке культуры в ментальном мире человека [28, с. 43].

Концепт «в сущности сути своей синкретичен: одновременно и суждение, и понятие, и представление» [2, с. 35], он объединяет информацию обо всех признаках реалии, поэтому шире понятия, которое содержит совокупность только основных признаков. Содержание концепта зависит от мировоззренческих позиций, его семантическая структура подразумевает этнокультурный компонент, концепт является той структурой сознания, в которой фиксируются ценности социума. По мнению Н. Болдырева, концепт – это «единица осмысленного (осознанного) знания о предмете или событии, их отдельных свойствах, характеристиках, взаимосвязях с другими предметами и событиями, которой оперирует человек в процессе речемыслительной деятельности» [5, с. 25–26]. Концепт является единицей коллективного сознания, которая находит выражение в языке и характеризуется культурной спецификой, что отличает его от понятия.

Если концепт – это то, что человек знает, предполагает и думает об окружающей реальности, то образ – это воплощение этих знаний, представлений и мнений посредством языка, языковых знаков и их сочетаний. В современных лингвистических и литературоведческих исследованиях рассматриваются разные аспекты соотношения концепт – образ.

Понятие «образ» принято употреблять в более широком смысле как «категорию эстетики, характеризующуюся особым, присущим только художественному искусству способом освоения и преобразования

действительности» и более узком – как «любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении» [13, с. 252].

Анализируя различные подходы к исследованию понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике, Е. Борисова предлагает следующее определение: «Художественный образ – это основная единица художественной формы, система конкретночувственных средств, воплощающая собой особое, собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности, которая предстает в произведении искусства как нечто конкретное и создается с помощью словесноречевых и художественно-композиционных приемов» [6, с. 23]. Это трактование мы принимаем как рабочее для дальнейшего рассмотрения материала.

Для каждого человека, русского не только по национальной принадлежности, а по воспитанию, мировоззрению *Москва* – это не просто топоним, это единица мышления, памяти, веры.

Москва как концепт и художественный образ стала объектом изучения во многих исследованиях. Так, несколько работ посвящено *Москве* [здесь и далее курсив наш – Т.Д.] Марины Цветаевой, прежде всего, это диссертационное исследование Г. Корчевской «Концепт “*Москва*” в русской языковой картине мира и поэтическом идиолекте М. И. Цветаевой», где на вербально-грамматическом, когнитивном и прагматическом уровнях этот концепт рассмотрен и как проявление русской поэтической личности, и как проявление языковой личности М. Цветаевой [11]. Образы *Москвы* и Парижа в поэтических текстах Марины Цветаевой как способ репрезентации фрагмента художественной модели мира анализирует Е. Муратова, отмечая, что «образ *Москвы* у Марины Цветаевой вырос из <...> детства и юности, из православного образа мира, православного менталитета. Как человек творческий, она находила красоту и своеобразную «высоту» *Москвы* в величии храмов, в блеске куполов, в их завораживающих переливах» [21, с. 265]. Смысловой многоплановости образа *Москвы* в цикле М. Цветаевой «Стихи о Москве» посвящена статья Т. Желтиковой и Э. Радь. Исследователи заключают, что *Москва* в творчестве М. Цветаевой может осмысляться через взаимопроникающие категории «дом» и «храм», которые пространственно организуют образ города, расширяя его до пределов непознаваемой божественной широты на контрасте с вполне реальными границами земной церкви, а поэтическая концепция образа *Москвы* репрезентирована смысловой многоплановостью, позволяющей увидеть истоки общечеловеческой и русской национальной духовной жизни [8, с. 54].

Москва в восприятии Ф. Достоевского, М. Булгакова и С. Есенина – объект исследования воронежских ученых С. Скуридиной, Е. Кузьминых, М. Новиковой, отмечающих субъективное отношение авторов к *Москве*, которое тесно связано как с подробностями их биографии, так и с особенностями психологии, мировоззрения и т. д. Особое внимание авторы статьи обращают на встраивание образа московского пространства в контекст определенного времени [27, с. 65]. Изучение *Москвы* как пространственной координаты в произведениях Достоевского, способствует, по мнению М. Мякинченко, «обнаружению новых углов зрения на

уже выявленные в достоевистике основы «реализма в высшем смысле слова» как творческого метода писателя» [22, с. 209].

Образ *Москвы* в русской литературе начала ХХI века рассматривает М. Селеменова, называя общими тенденциями, которые «прослеживаются в “московском” тексте русской прозы начала ХХI в., доминирование города карьеры над прочими составляющими смыслового поля “Москва”; нивелирование контраста с “петербургским текстом” по критериям деловой активности, социального одиночества, призрачности успеха; приход на смену героям-праведникам и героям-странникам героев-обывателей, равнодушных ко всему, что выходит за зону личного комфорта, и героев-карьеристов, воспринимающих столицу как жизненный трофей» [26, с. 101–102].

Москва изучается как ключевой маркер категории пространства (А. Ивыгина, Э. Галиева) [10], пространственный концепт (А. Рухлов) [25], символ политического притяжения в произведении литературы ХVII в. «Иное сказание» (О. Туфанова) [29], национальный символ в паремиологическом отображении (Т. Никитина) [23]. Исследуется мифопоэтическая семантика топонима *Москва* (И. Урюпин) [30], рассматривается лексико-семантическая репрезентация концепта *Москва* в русской лингвокультуре (Ц. Чжан) [31]. Образ *Москвы* в стихах белорусских классиков изучает К. Метелица [20], топос советской *Москвы* в романе И. Вайля «Москва – граница» рассматривает А. Грасько [7].

Цель исследования – проанализировать концепт и художественный образ *Москва* в поэзии Михаила Матусовского. Материалом исследования послужили поэтические тексты, созданные в годы Великой Отечественной войны, произведения о войне, написанные в мирное время, и стихотворения о мирной жизни.

Михаил Матусовский приехав из Луганска в Москву в 1934 г., поступил в Литературный институт имени Горького. Условия, в которых пришлось жить будущему писателю, были весьма далеки от комфортных. В «Семейном альбоме», спустя много лет, писатель так рассказывает: *«У одной мытищенской бабки, будившей меня каждое утро жестяным грохотом бидонов, в которых молоко и вода смешивались в безбожной пропорции один к трем, снимал я почти под самым чердаком летнюю комнату, отличающуюся от собачьей будки только тем, что она была сплошь оклеена выцветшими газетами с новостями времен приезда Мэри Пикфорд [американская актриса канадского происхождения, легенда немого кино – Т. Д.] в Москву, фанерную комнатенку с одним-единственным окном, скорее не окном, а оконной дырой, выходившей прямо на просевшие черепичные крыши, где соседские кошки предавались любви, нисколько не стесняясь моего присутствия. В этом логове, где не было даже намек на печь или другой отопительный прибор, открыв глаза и кое-как высвободившись из-под ватного одеяла, я вынужден был бежать в туалет босиком, как снежный человек...»* [17, с. 171].

Одним из утешительных обстоятельств в этих условиях были посылки из дому: *«Моя мама, догадываясь, что я живу в Москве не роскошно и не всегда имею возможность посещать самую дешевую пельменную на улице Горького, посылала мне по почте излюбленные украинские яства: пирожки с гречневой кашей, кукурузные початки и свиную колбасу домашнего приготовления»* [17, с. 172].

Несмотря на такие суровые реалии первых лет жизни в столице, этот город стал для Матусовского родным, ему посвятил поэт немало строк, создавая выразительный образ, с которым связаны лучшие годы студенчества и обучения в аспирантуре: *Был вечер морозен и смутен / И льдист, хоть на санках кати. / Занятия в Литинституте / Кончались тогда к десяти. // Троллейбус навстречу мне неся, / Я брел по Москве наугад. / Бесшумно крутились колеса – / Все звуки глушил снегопад* [16, с. 385]. Москва – не просто локализация лирического героя стихотворения «Воспоминание о молодости», это зримый облик. Создается он зарисовкой времени суток (вечер) с эпитетами (морозен, смутен, льдист), сравнением (хоть на санках кати); воссозданием состояния природы посредством олицетворения (звуки глушил снегопад); отображением при помощи персонификации атрибута большого города – троллейбус неся. Для Москвы начала 30-х гг. прошлого века троллейбус – это новый вид транспорта, первая линия которого была запущена в 1933 г. [1], поэтому неудивительно, что он стал средством создания образа.

Особую роль город играл в годы Великой Отечественной войны: для советских людей Москва была не только столицей, а главной точкой надежды, веры, над которой нависла опасность. Раненый в бою под Духовщиной на Смоленщине поэт пишет в стихотворении «Воспоминание о 41-м годе»: *Вот, в себя приходя понемногу, / Я в брезентовом доме лежу / И свою неподвижную ногу / В подвешном положении держу. // Я лежу на земле, как на плахе. / Это все словно бред наяву: / Самолеты немецкой Люфтваффе / Еженочно летят на Москву* [19, с. 205].

Все, что происходит, как нельзя более точно характеризуется сравнениями: построенным на оксюморе: *словно бред наяву* и передающим состояние лирического героя, находящегося в полевом госпитале (брезентовый дом), – *как на плахе*. При помощи параллелизма создается единый образ: в опасности и раненый человек, и Москва под еженощными авиаударами, это как бы сближает их, делает единым, реализуя концепт Москва ‘город-воин’.

В стихотворении 1946 г. «Слава» Москва предстает как символ убежденности в Победе: *Вы различали ночью фронтовую, / Как вспыхивали звезды над Москвою, / Вам был повсюду виден этот свет. / И слышали далекие Карпаты / Орудий ваших гулкие раскаты, / Великие советские солдаты...* [18, с. 102] – при помощи гиперболы (повсюду виден этот свет) автор создал образ Москвы как общего для всех великих советских солдат источника уверенности, потому что *звезды над Москвою*, на наш взгляд, – это метафора победных салютов, первый из которых состоялся в Москве 5 августа 1943 г. в честь освобождения советскими войсками от немецких оккупантов городов Орла и Белгорода.

В 1948 г. Михаил Матусовский издал сборник стихотворений «Слушая Москву», где заголовок, выполняя основные функции (сигнальную – привлекает внимание читателя и информативную – дает представление о тексте), настраивает аудиторию на нужную эмоциональную тональность [9, с. 17–22]. Метафорический образ заголовка строится, на наш взгляд, на первых словах всех сообщений Совинформбюро (Советского информационного бюро): «Говорит Москва». Эта информационная служба своей работой внесла огромный вклад в нашу Победу:

сообщения, которые ежедневно звучали по радиорепродукторам, ждали все граждане СССР.

Сборник стихотворений состоит из нескольких циклов: «Слушая Москву», «Из полевой сумки», «Дальние дороги, чужие города», «Великий план», «Стихи о Донбассе», – в каждом из них есть стихи о войне, солдатах и офицерах, фронтовых буднях и героических поступках.

Так, в стихотворении «Здесь нет берез и русских сосен...», написанном в ноябре 1946 году в г. Вальденбурге, голос *Москвы* – это надежда на Победу: *И вот над толчеей земною, / Под гул дождя и шум листвы / Отчизна говорит со мной / Спокойным голосом **Москвы**, / В те дни, когда в своей печали / Весь мир не ведал тишины, / Мы этот голос различали / Среди страшных голосов войны / Звучащий на высокой ноте, / Он был приветлив и знаком, / Не только пеленгом в полете, / Но настоящим маяком...* [18, с. 5–6]. Создавая антитезу *спокойный голос **Москвы*** – *страшные голоса войны*, поэт подчеркивает уверенность, которую придает голос *Москвы*, ставший символом *Отчизны*, что усиливают эпитеты: *приветлив, знаком, звучащий на высокой ноте*, и *Москва* в стихах осмысливается как ‘Родина’.

В следующем фрагменте прочитываем аллюзию на зиму 1941 г., когда решалась судьба не только столицы, а и самой страны: *Был смутный час, была зима / Того немеркнувшего года, / Бетон и сталь, ежи и рвы / В сиянии морозной пыли / Не через улицы **Москвы**, / А через сердце проходили <...> / В тылу, в пути, на ратном поле, / За каждой фразой следя, / В лесу, в землянке и в подполье / Солдаты слушали вождя. / Когда он смолк, над всей землею / Стояла долго тишина... / Была в тот вечер под **Москвою** / Судьба Берлина решена...* [18, с. 6–7].

Атрибутами военного города стали *Бетон и сталь, ежи и рвы*, но они были и тревожными сигналами для защитников и города, и всей страны: *Не через улицы **Москвы**, / А через сердце проходили*. Оппозиция *Москва – Берлин*, содержащаяся в стихотворении, несет в себе и семантическое противопоставление (столица Родины – столица вражеского государства), и идейную нагрузку: победа под *Москвой* стала первой значимой в ходе Великой Отечественной войны, вернув стране уверенность после месяцев постоянного кровопролитного отступления, таким образом, *Москва* – это и ‘город-победитель’.

Противопоставление *Москва – Берлин* реализовано и в «Балладе о возвращении» (1942): *Последний закат погас, / Как будто это не он, Ковальчук, / А небо лишилось глаз. / Тогда Ковальчук перевел к земле Невидящий тусклый взгляд, / Потом непривычной рукой слепца / На ощупь нашел приклад. / Он полз по земле совсем один, / Дорога была мертва. / И был от него направо – Берлин, / Налево – была **Москва*** [16, с. 68].

В стихотворении «Мы в немецком городе проснулись...» (1945) лирический герой вновь обращается к *Москве*: *Мы в немецком городе проснулись, / Странная была повсюду тишь. / Тошно мне от этих узких улиц, / От чужих пирамидальных крыш. // Только и тоскую я об этом, / Чтоб увидеть снова наяву / Легкую, пронизанную светом / Жизнь мою, судьбу мою – **Москву*** [18, с. 69]. Образ родной столицы создается посредством различных выразительных средств: эпитетов *легкая, пронизанная светом*; метафоры – *Москва* представлена как живое существо, которому можно отдать жизнь и судьбу, предполагаем здесь скрытое сравнение города с существом, способным принять в дар

человеческие жизнь и судьбу; метонимии – название города (*Москва*) используется для обозначения всего, что с ним связано: истории, культуры, судьбы страны, жизненного пути лирического героя; градации – присутствует последовательное усиление значений (*жизнь моя, судьба моя*), что создает нарастающий эмоциональный эффект; эпифоры (лексико-синтаксической) – использование комплекса единоокончаний в форме лексических единиц: повторение местоимения *мою* усиливает личную связь лирического героя с *Москвой*.

В художественном фильме «Дожить до рассвета», снятом по одноименной повести В. Быкова, звучит песня на стихи М. Матусовского. Сюжет повести и фильма связан с событиями под *Москвой* в декабре 1941 г. В первой и последней строфах стихотворения «Дожить до рассвета», на слова которого написана песня, повторяется строка *В снегах под Москвою: Гремят, не смолкая, бои / Порой грозовой. / Лежат побратимы мои / В снегах под Москвою* <...> */ Пусть станут светить нам года / Своей синевою. / Но сердцем мы будем всегда / В снегах под Москвою* [16, с. 553].

Концепт *Москва* реализуется при помощи: метафоры *сердцем будем всегда в снегах под Москвою* – содержит указание на духовную связь, память; метонимического оборота *в снегах под Москвою* – включает замену прямого обозначения места на его характерный признак – снег, который ассоциируется с зимой и *Москвой*; противопоставления временного плана *всегда* и пространственного *в снегах под Москвою*; персонификации – абстрактное понятие (память о событии) наделяется человеческими качествами (способность находиться где-то *сердцем*); символизма: *снег* выступает символом чистоты, памяти, вечности; *Москва* – Родины, центра событий.

В большинстве приведенных фрагментов поэт в написании *Москва* в форме творительного падежа использует окончание *-ою* (традиционно такая форма присуща фольклорным текстам, литературным произведениям Древней Руси) – это придает стихотворениям особую плавность и напевность, лиризм.

И еще в одних стихах, «Седьмой симфонии в Москве» (1944), М. Матусовский обращается к концепту *Москва*, реализуя его как ‘несгибаемый прифронтовой город’: *Наверное, помните вы, / Как стужа тогда пронизала / Ночные кварталы Москвы, / Подъезды Колонного зала* <...> */ Гудела в глухой синеве, / Весь день пребывала в дороге / И ночью кончалась в Москве / Сиреной воздушной тревоги* [16, с. 94–95]. Состояние москвичей, находившихся в прифронтовом городе, поэт передает при помощи персонификации (*стужа пребывала в дороге*), метонимии, сочетающейся с олицетворением (*Как стужа тогда пронизала / Ночные кварталы Москвы*), метонимии (*стужа гудела в глухой синеве* – более плотный холодный воздух лучше проводит звук, а провода сжимаются на морозе и натягиваются между опорами, что сопровождается усилением звука) и эпитета (*глухая синева*).

Исторической основой стихотворения стала премьера Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в Москве, в Колонном зале Дома союзов, 29 и 30 марта 1942 года. Произведение исполнялось объединённым оркестром Большого театра и Всесоюзного радиокомитета под управлением Самуила Самосуда. По

воспоминаниям очевидцев, оба раза зал был полон, были долгие оглушительные овации, на концертах присутствовал и автор [24].

В стихотворении «Выздоровление» (1941), лирический герой которого находится в госпитале, *Москва* – ‘одна из жизненных ценностей’: *Я проснулся в три. Еще не рассветало, / Но на всем лежал рассеянный дымок. / Подмосковный лес позевывал устало, / Он продорог слегка и до колен промок. // Я опять любил ревниво и жестоко / Все чем раньше жил и чем сейчас живу: / Реки, поезда, Уитмена и Блока, / Музыку, табак, июльскую **Москву** <...> Знать, не отлита еще такая пуля, / Нет еще такого смертного литья, / Чтоб лишить меня дождей и гроз в июле, / Жизни и тебя, союзница моя* [16, с. 65]. В один ряд выстроены понятия, которые олицетворяют мирную, привычную жизнь: это и обыденные ценности (*реки, поезда, табак*), и возвышенное, связанное с творчеством (*Уитмен, Блок, музыка*). Полагаем, что эту конструкцию можно рассматривать как градацию, где конечным, наиболее значимыми градонимом выступает *Москва*, которую в последней строфе лирический герой называет *союзница моя*.

Стихотворения мирного времени также содержат концепт *Москва*, который реализуется как:

– ‘праздничный город’ в «Московских огнях»: *...Раскрашена, расцвечена / Густая синева. / Прекрасна этим вечером / Нарядная **Москва**. / И ярко в небе светятся / И вдаль зовут они – / Надежда человечества, / Московские огни* [14, с. 85]. Образ города создают эпитеты: *прекрасна, нарядная*, дополняет картину описание состояния вечерней природы: *вечером раскрашена, расцвечена / Густая синева*. Дополняет картину города метафорический образ светящихся звезд-огней, *надежды человечества*, созданный на основе персонификации *вдаль зовут они*;

– ‘родная земля’ в стихах «Когда подъезжаешь к Москве»: *Когда подъезжаешь к **Москве**, / Ты смотришь как будто впервые / На эти холмы и мосты, / На эти огни путевые. / Не раз пережить довелось / Тебе этот час возвращенья, / Но снова охватит тебя / Знакомое сердцу волненье. // Когда подъезжаешь к **Москве**, / Разбуженный стуком колесным, / Когда за вагонным окном / Бегут подмосковные сосны, – / Огнями сверкает вдали / Вечернее небо столицы, / А ты все глядишь и глядишь / На близкие эти зарницы. // Когда подъезжаешь к **Москве**, / Ты чувствуешь с новой силой / Раздолье любимой земли, / Могущество Родины милой. / Ты скажешь: родная **Москва**, / Мы связаны кровной судьбою, / И где бы наш путь ни лежал, / Мы сердцем повсюду с тобой!* [14, с. 81]. Образ создается при помощи эпитетов: *огни путевые, подмосковные сосны, близкие зарницы, знакомое сердцу волненье, вечернее небо столицы, любимая земля, Родина милая, родная Москва, кровная судьба*; метафор: *мы сердцем повсюду с тобой; Огнями сверкает вдали / Вечернее небо столицы*; олицетворения: *сосны бегут*;

– ‘место первой любви’ в стихотворении «Поручение»: *В **Москве**, в отдаленном районе, / Двенадцатый дом от угла, / Чудесная девушка Тоня, / Согласно прописке, жила. // У этого дома по тропке / Бродил я, не чувствуя ног, / И парень был, в общем, не робкий, / А вот объяснить не мог* [16, с. 583] – полагаем что эпитеты *чудесная девушка* и *парень не робкий* и антитеза *не робкий* –

объясниться не мог точно передают психоэмоциональное состояние лирического героя;

– ‘город государственных торжеств’ в произведении «Партизан»: ...*Так приезжают луганчане / В Москву на праздничный парад. // И самый старый грозно плачет, / Когда, оправивши темляк, / По Красной площади проскачет / На белой лошади земляк* [15, с. 27]. Начиная с 1918 г., когда Москва стала столицей советского государства, Красная площадь превратилась в центр праздничных мероприятий, составной частью которых были военные парады. Образ земляка-воина (*темляк* – это ремень на эфесе холодного оружия) на *белой лошади* – отсылка, вероятно, к личности К. Ворошилова, луганчанина, чьим именем назывался Луганск в разные периоды истории (1935–1958 и 1970–1990 гг.);

– ‘город юности’ во «Встрече с песней»: *И, внезапно бодря и радуя, / Вдруг повеяло все сильнее / Среднерусской грибной прохладой, / Разнотравьем июльских дней. // Будто юность моя аукалась, / Подавая мне голос свой, / Как в Малеевке, или Внукове, / Или в Щелкове под Москвой* [16, с. 200–201] – трепетный образ создают эпитеты *среднерусская грибная прохлада*, метафора *разнотравье июльских дней*, олицетворение-сравнение *Будто юность моя аукалась, / Подавая мне голос свой*.

Таким образом, концепт *Москва* в лирике Михаила Матусовского военного и мирного периода представлен в различных планах. В произведениях, созданных во время войны или написанных о войне, – это ‘военный город’, ‘несгибаемый прифронтовой город’, ‘город-воин’, ‘Родина’, ‘столица Родины’, ‘город-победитель’, ‘одна из жизненных ценностей’, т. е. доминантой выступают компоненты значения ‘военный’, ‘воин’, ‘Родина’. Для лирики мирного времени характерны такие репрезентации: ‘родная земля’, ‘праздничный город’, ‘город государственных торжеств’, ‘город юности’, ‘место первой любви’. Образ Москвы поэт создает при помощи целого спектра средств выразительности: метафор, метонимий, эпитетов, персонификаций, градаций, гиперболы, аллюзий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянов, С. Первые троллейбусы в России. – URL: <https://diletant.media/articles/45293319/?ysclid=mj7l3ec115263582509> (дата обращения: 08.05.2026).
2. Алефиренко, Н. Ф. Язык, сознание и культура: проблемы методологии / Н. Ф. Алефиренко // Слово в слове и дискурсе: сборник научных статей к 50-летию Харри Вальтера. – М.: Эллипс, 2006. – С. 30–38.
3. Артеменко, Е. Б. Концепт. Образ. Язык / Е. Б. Артеменко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – № 3. – С. 85–91.
4. Аскольдов-Алексеев, С. А. Концепт и слово [Электронный ресурс] / С. А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология. – М.: Наука, 1997. – С. 267–279. – URL: <https://studfile.net/preview/9234979/page:3/> (дата обращения: 08.05.2026).
5. Болдырев, Н. Н. Концептуальная основа языка / Н. Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. – 2009. – № 4. – С. 25–77.
6. Борисова, Е. Б. О содержании понятий ‘художественный образ’ и ‘образность’ в литературоведении и лингвистике / Е. Б. Борисова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35 (173). Филология. Искусствоведение. – Вып. 37. – С. 20–26.

7. Грасько, А. В. Топос советской Москвы в романе И. Вайля «Москва – граница» / А. В. Грасько // Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы. Коллективная монография / Отв. ред. Н. Н. Старикова, под общ. ред. И. Е. Адельгейм, А. В. Усачёвой, Е. В. Шатько. – М. : Институт славяноведения РАН, 2023. – С. 359–385.
8. Желтикова, Т. В. Смысловая многоплановость образа Москвы в цикле М. И. Цветаевой «Стихи о Москве» / Т. В. Желтикова, Э. А. Радь // Вестник Воронежского государственного университета. Серия : Филология. Журналистика. – 2024. – № 2. – С. 52–54. – URL : <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylogolog/2024/03/2024-03-11.pdf> (дата обращения: 08.05.2026).
9. Захарова, Л. И. Феномен языковой игры в современной публицистике (на материале заголовков газет) [Текст] / Л. И. Захарова // Проблемы фразеологической и лексической семантики: материалы международной научной конференции (Кострома, 18–20 марта 2004 г.) / Редкол. : Мокиенко В. М. и др. – М. : Технологии, 2004. – С. 17–22.
10. Ивыгина, А. А. Топонимы как языковые репрезентанты открытого пространства в мемуарной прозе Н. А. Дуровой «Записки кавалерист-девицы» / А. А. Ивыгина, Э. Ю. Галиева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 7 (37). – Ч. 2. – С. 82–84.
11. Корчевская, Г. П. Концепт «Москва» в русской языковой картине мира и поэтическом идиолекте М. И. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Корчевская Галина Петровна. – Владивосток, 2002. – 249 с.
12. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М. : Филол. фак. МГУ, 1996. – 245 с.
13. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
14. Матусовский, М. Все, что мне дорого : Стихи и песни / М. Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1957. – 119 с.
15. Матусовский, М. Земля моих отцов – Донбасс : стихи и песни о Луганщине и Донбассе [Текст] / М. Матусовский. – М. : Република, 2011. – 304 с.
16. Матусовский, М. Избранные произведения : в 2 т. / М. Матусовский. – Т. 1 : Стихотворения, поэмы, песни. – М. : Худож. лит., 1982. – 639 с.
17. Матусовский, М. Семейный альбом / М. Матусовский // Матусовский М. Проза. – Луганск : ООО «Виртуальная реальность», 2011. – С. 7–550.
18. Матусовский, М. Л. Слушая Москву / М. Л. Матусовский. – М. : Московский рабочий, 1948. – 179 с.
19. Матусовский, М. Л. Стихотворения. Песни. / М. Л. Матусовский. – М. : Худ. лит., 1986. – 414 с.
20. Метелица К. Образ России в стихах белорусских классиков / К. Метелица // Вместе с Россией : сайт российских соотечественников в республике Беларусь. 16.06.2015. – URL : https://ross-bel.ru/analitika-portala-vmeste-s-rossiey/news_post/kirill-metelitsa-obraz-rossii-v-stikhakh-belorusskikh-klassikov?ysclid=mjh2btupey298599958 (дата обращения: 08.05.2026).
21. Муратова, Е. Ю. Образы Москвы и Парижа в поэтических текстах Марины Цветаевой как способ репрезентации фрагмента художественной модели мира / Е. Ю. Муратова // Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира : сборник научных трудов. – Киров : Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2023. – Вып. 11. – С. 262–270. – URL : <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/41806/1/Образы%20Москвы%20и%20Парижа%20в%20поэтических%20текстах.pdf> (дата обращения: 08.05.2026).
22. Мякинченко, М. А. Москва в литературной памяти Ф. М. Достоевского: генезис, место и роль в художественной системе: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Мякинченко Мария Александровна. – М., 2021. – 234 с.

23. Никитина, Т. Г. Москва как национальный символ в паремиологическом отображении: динамика культурных смыслов / Т. Г. Никитина // Quaestio Rossica. – 2020. – Т. 8 – № 5. – С. 1534–1548. – URL : <https://elar.urfu.ru/handle/10995/95179> (дата обращения: 08.05.2026).
24. Парфенова, И. Н. Премьера Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича в Куйбышеве 5 марта 1942 г. / И. Н. Парфенова // Большая российская энциклопедия. – URL : <https://bigenc.ru/c/prem-era-sed-moi-simfonii-d-d-shostakovicha-v-kuibysheve-5-marta-1942-g-57de55?ysclid=mj8z035460150351041> (дата обращения: 08.05.2026).
25. Рухлов, А. В. Пространственный концепт «Москва» в лирике Леонида Губанова / А. В. Рухлов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 6 (345). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 91. – С. 117–120.
26. Селеменова, М. В. Образ Москвы в русской литературе начала XXI века / М. В. Селеменова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : Литературоведение. Журналистика. – 2015. – № 4. – С. 93–103.
27. Скуридина, С. А. Москва в восприятии Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова и С. А. Есенина / С. А. Скуридина, Е. О. Кузьминых, М. В. Новикова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2022. – № 2 (45). – С. 59–66.
28. Степанов, Ю. С. Константы : словарь русской культуры / Ю. С. Степанов; изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Академ. проект, 2001. – 990 с.
29. Туфанова, О. А. «Иду на престол»: Москва как символ политического притяжения в так называемом «Ином сказании» / О. А. Туфанова // Филологические науки. – 2016. – № 2 (40). – С. 193–202.
30. Урюпин, И. С. Мифопоэтическая семантика топонима «Москва» в романе Д. И. Еремина «Кремлевский холм» [Электронный ресурс] / И. С. Урюпин // IV Селищевские чтения : международный сборник научных трудов / отв. ред. проф. Т. М. Свиридова. – Елец : Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина, 2013. – С. 304–310. – Режим доступа: https://www.academia.edu/40790563/Урюпин_И_С_Мифопоэтическая_семантика_топонима_Москва_в_романе_Д_И_Еремина_Кремлевский_холм (дата обращения: 08.05.2026).
31. Чжан, Цзичжань. Лексико-семантическая репрезентация концепта «Москва» в русской лингвокультуре / Цзичжань Чжан // Новые горизонты – 2020 : сборник материалов VII Белорусско-китайского молодежного инновационного форума, 17 ноября 2020 г. / Белорусский национальный технический университет. – Минск : БНТУ, 2020. – Т. 2. – С. 101–102. – Режим доступа: <https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/84685/101-102.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 08.05.2026).

REFERENCES

1. Aver`yanov S. Pervy`e trolleybusy` v Rossii [The first trolleybuses in Russia] in Diletant [Amateur]. URL: <https://diletant.media/articles/45293319/?ysclid=mj7l3ec115263582509> (In Russian).
2. Alefirenko N. F. (2006). Yazy`k, soznanie i kul`tura : problemy` metodologii [Language, consciousness and culture: problems of methodology] in Slovo v slovare i diskurse [Language, consciousness and culture: problems of methodology]. Moscow : Ellips, Pp. 30–36. (In Russian).
3. Artemenko E. B. (2015). Koncept. Obraz. Yazy`k [Concept. Image. Language] in Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya : Lingvistika i mezhkul`turnaya kommunikaciya [Bulletin of the Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication]. № 3. Pp. 85–91. (In Russian).
4. Askol`dov-Alekseev S. A. (1997). Koncept i slovo [Concept and word] in Russkaya slovesnost`. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta : antologiya [Russian literature. From the theory of literature to the structure of the text : anthology]. Moscow : Nauka. Pp. 267–279. URL: <https://studfile.net/preview/9234979/page:3/> (In Russian).
5. Boldy`rev N. N. (2009). Konceptual`naya osnova yazy`ka [Conceptual basis of language] in Kognitivny`e issledovaniya yazy`ka [Cognitive studies of language]. № 4. Pp. 25–77. (In Russian).
6. Borisova E. B. (2009). O sodержanii ponyatij `xudozhestvenny`j obraz` i `obraznost`` v literaturovedenii i lingvistike [On the content of the concepts of `artistic image` and `figurativeness` in

literary criticism and linguistics] in Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskusstvovedenie [Bulletin of the Chelyabinsk State University. Philology. Art criticism]. № 35 (173). Vy'p. 37. Pp. 20–26. (In Russian).

7. Gras'ko A. V. (2023). Topos sovetskoj Moskvy' v romane I. Vajlya «Moskva – granicza» [Topos of Soviet Moscow in I. Vail's novel «Moscow – the Border»] in Topos goroda v sinxronii i diaxronii: literaturnaya paradigma Central'noj i Yugo-Vostochnoj Evropy'. Kollektivnaya monografiya [Topos of the city in synchrony and diachrony: the literary paradigm of Central and South-Eastern Europe. Collective monograph]. Moscow : Institut slavyanovedeniya Rossijskoj Akademii nauk. Pp. 359–385. (In Russian).

8. Zheltikova T. V., Rad' E'. A. (2024). Smy'slovaya mnogoplanovost' obraza Moskvy' v cikle M. I. Czvetaevoj «Stixi o Moskve» [Semantic multidimensionality of the image of Moscow in the cycle of M. I. Tsvetaeva «Poems about Moscow»] in Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya : Filologiya. Zhurnalistsika [Bulletin of the Voronezh State University. Series: Philology. Journalism]. № 2. Pp. 52–54. URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/philolog/2024/03/2024-03-11.pdf> (In Russian).

9. Zaxarova L. I. (2004). Fenomen yazy'kovoj igry' v sovremennoj publicistike (na materiale zagolovkov gazet) [The phenomenon of language play in modern journalism (based on newspaper headlines)] in Problemy' frazeologicheskoy i leksicheskoy semantiki : materialy' mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii [Problems of phraseological and lexical semantics: materials of the international scientific conference]. Moscow : Tekhnologii. Pp. 17–22. (In Russian).

10. Ivy'gina A. A., Galieva E'. Yu. (2014). Toponimy' kak yazy'kovy'e reprezentanty' otkry'togo prostranstva v memuarnoj proze N. A. Durovoj «Zapiski kavalerist-devicy» [Toponyms as linguistic representatives of open space in the memoir prose of N. A. Durova «Notes of a Cavalry Maiden»] in Filologicheskie nauki. Voprosy' teorii i praktiki [Philological sciences. Theoretical and practical issues]. № 7 (37). Chast' 2. Pp. 82–84. (In Russian).

11. Korchevskaya G. P. (2002). Koncept «Moskva» v russkoj yazy'kovoj kartine mira i poe'ticheskom idiolekte M. I. Czvetaevoj [The concept of «Moscow» in the Russian linguistic picture of the world and the poetic idiolect of M. I. Tsvetaeva] : dis. ... kand. filol. nauk : 10.02.01. Vladivostok (In Russian).

12. Kratkij slovar' kognitivny'x terminov (1996). [Brief dictionary of cognitive terms]. Moscow : Filologicheskij fakul'tet MGU. 245 p. (In Russian).

13. Literaturny'j e'nciklopedicheskij slovar'(1987). [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow : Sovetskaya e'nciklopediya. 752 p. (In Russian).

14. Matusovskij M. (1957). Vse, chto mne dorogo : Stixi i pesni [All that is dear to me : Poems and songs]. Moscow : Sovetskij pisatel'. 119 p. (In Russian).

15. Matusovskij M. (2011). Zemlya moix otczov – Donbass : stixi i pesni o Luganshhine i Donbasse [Land of my father's – Donbass : poems and songs about Luhansk region and Donbass]. Moscow : Repablika, 304 p. (In Russian).

16. Matusovskij M. (1982). Izbranny'e proizvedeniya : v 2 t. T. 1: Stixotvoreniya, poe'my', pesni. [Selected works: in 2 v. V. 1: Poems, poems, songs]. Moscow: Xudozhestvennaya literatura, 639 p. (In Russian).

17. Matusovskij M. (2011). Semejny'j al'bom [Family Album] in Matusovskij M. Proza [M. Matusovsky Prose]. Lugansk : OOO «Virtual'naya real'nost'», Pp. 7–550. (In Russian).

18. Matusovskij M. L. (1948). Slushaya Moskvu [Listening to Moscow]. Moscow : Moskovskij rabochij, 179 p. (In Russian).

19. Matusovskij M. L. (1986). Stixotvoreniya. Pesni [Poems. Songs]. Moscow : Xudozhestvennaya literatura, 414 p. (In Russian).

20. Metelicza K. (2015). Obraz Rossii v stixax belorusskix klassikov [The image of Russia in the poems of Belarusian classics] in Vmeste s Rossiej: sajt rossijskix sootchestvennikov v respublike Belarus' [Together with Russia: website of Russian compatriots in the Republic of Belarus]. URL: https://ross-bel.ru/analitika-portala-vmeste-s-rossiey/news_post/kirill-metelitsa-obraz-rossii-v-stikhakh-belorusskik-h-klassikov?ysclid=mjh2btupey298599958 (In Russian).

21. Muratova E. Yu. (2023). Obrazy` Moskvy` i Parizha v poe`ticheskix tekstax Mariny` Czvetajevoy kak sposob reprezentacii fragmenta xudozhestvennoj modeli mira [Images of Moscow and Paris in the poetic texts of Marina Tsvetaeva as a way of representing a fragment of the artistic model of the world] in Problemy` konceptualizacii dejstvitel`nosti i modelirovaniya yazy`kovoju kartiny` mira [Problems of conceptualization of reality and modeling of the linguistic picture of the world]. Kirov : Mezhhregional`nyj centr innovacionny`x tehnologij v obrazovanii. Vy`p. 11. P. 262–270. URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/41806/1/Образы%20Москвы%20и%20Парижа%20в%20поэтических%20текстах.pdf> (In Russian).
22. Myakinchenko M. A. (2021). Moskva v literaturnoj pamyati F. M. Dostoevskogo: genezis, mesto i rol` v xudozhestvennoj sisteme [Moscow in the literary memory of F. M. Dostoevsky: genesis, place and role in the artistic system]. dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Moscow. 234 p. (In Russian).
23. Nikitina T. G. (2020). Moskva kak nacional`nyj simvol v paremiologicheskom otobrazhenii: dinamika kul`turny`x smy`slov [Moscow as a national symbol in paremiological display: the dynamics of cultural meanings] in Quaestio Rossica. T. 8, № 5. Pp. 1534–1548. (In Russian).
24. Parfenova I. N. Prem`era Sed`moj simfonii D. D. Shostakovicha v Kujby`sheve 5 marta 1942 g. [Premiere of the Seventh Symphony by D. D. Shostakovich in Kuibyshev on March 5, 1942] in Bol`shaya rossijskaya e`nciklopediya [Great Russian Encyclopedia]. URL: <https://bigenc.ru/c/prem-era-sed-moi-simfonii-d-d-shostakovicha-v-kuibysheve-5-marta-1942-g-57de55?ysclid=mj8z035460150351041> (In Russian).
25. Ruxlov A. V. (2014). Prostranstvennyj koncept «Moskva» v lirike Leonida Gubanova [Spatial concept «Moscow» in the lyrics of Leonid Gubanov] in Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskuststvedenie [Bulletin of the Chelyabinsk State University. Philology. Art history]. № 6 (345). Vy`p. 91. Pp. 117–120. (In Russian).
26. Selemeneva M. V. (2015). Obraz Moskvy` v russkoj literature nachala XXI veka [The Image of Moscow in Russian Literature of the Early 21st Century] in Vestnik Rossijskogo universiteta družby` narodov. Seriya : Literaturovedenie. Zhurnalistsika [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Literary Criticism. Journalism]. № 4. Pp. 93–103. (In Russian).
27. Skuridina S. A., Kuz`miny`x E. O., Novikova M. V. (2022). Moskva v vospriyatii F. M. Dostoevskogo, M. A. Bulgakova i S. A. Esenina [Moscow in the perception of F. M. Dostoevsky, M. A. Bulgakov and S. A. Esenin] in Aktual`ny`e voprosy` sovremennoj filologii i zhurnalistsiki [Current issues of modern philology and journalism]. № 2 (45). Pp. 59–66. (In Russian).
28. Stepanov Yu. S. (2001). Konstanty` : slovar` russkoj kul`tury` [Constants: dictionary of Russian culture]. Moscow : Akademicheskij proekt, 990 p. (In Russian).
29. Tufanova O. A. (2016). «Idu na prestol»: Moskva kak simvol politicheskogo prityazheniya v tak nazy`vaemom «Inom skazanii» [«I'm going to the throne»: Moscow as a symbol of political attraction in the so-called «Another Tale»] in Filologicheskie nauki [Philological sciences]. № 2 (40). Pp. 193–202. (In Russian).
30. Uryupin I. S. (2013) Mifopoe`ticheskaya semantika toponima «Moskva» v romane D. I. Eremina «Kremlevskij xolm» [Mythopoetic semantics of the toponym «Moscow» in the novel by D. I. Eremin «Kremlin Hill»] in IV Selishhevskie chteniya : mezhdunarodnyj sbornik nauchny`x trudov [IV Selishchev Readings : international collection of scientific papers]. Elec : Elecckij gosudarstvennyj universitet imeni I. A. Bunina. Pp. 304–310. URL: https://www.academia.edu/40790563/Урюпин_И_С_Мифопоэтическая_семантика_топонима_Москва_в_романе_Д_И_Еремина_Кремлевский_холм (In Russian).
31. Chzhan Czzichzhan` (2020). Leksiko-semanticheskaya reprezentaciya koncepta «Moskva» v russkoj lingvokul`ture [Lexical and Semantic Representation of the Concept «Moscow» in Russian Linguistic Culture] in Novy`e gorizonty`–2020 [New Horizons – 2020]. Minsk : Belorusskij nacional`nyj texniceskij universitet. T. 2. Pp. 101–102. URL: Режим доступа: <https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/84685/101-102.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (In Russian).

УДК 82.0; 378; 37.013.2; 37.017.4
ORCID 0000-0003-3416-8955

РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ЕДИНСТВА И ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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)
e-mail: sakochetova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению вопроса о целесообразности, специфике, методах и формах просветительской работы средствами русской литературы в педагогическом высшем учебном заведении при формировании национального единства и гражданской идентичности студентов в профессиональной подготовке учителей-словесников. Исследование проводится на примере просветительской деятельности профессорско-преподавательского коллектива кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения Донецкого государственного педагогического университета им. В. Шаталова. Многолетний опыт просветительской работы демонстрирует эффективность проведения системной деятельности по просвещению студентов как будущих учителей русского языка и литературы, которые приобретают дополнительные знания, навыки, умения, могут их использовать при прохождении педагогической практики в школе в качестве учителя-словесника или в качестве вожатого детской оздоровительной организации.

Целью просветительской работы по продвижению наследия русской литературы, богатства русского языка, истории и культуры России является трансляция традиционных российских духовно-нравственных ценностей. Отдельное внимание уделяется явлению реверсивной просветительской деятельности студентов при проведении мероприятий, посвящённых жизни и творчеству русских писателей или писателей, создававших свои произведения на русском языке.

Ключевые слова: методы и формы просветительской работы, литературное просвещение, традиционные российские ценности, духовно-нравственные ценности, реверсивное просвещение.

**THE ROLE OF LITERARY EDUCATION IN THE FORMATION OF NATIONAL
UNITY AND CIVIL IDENTITY OF STUDENTS IN THE PROFESSIONAL TRAINING
OF TEACHERS OF RUSSIAN LITERATURE**

Kochetova Svetlana Aleksandrovna

Doctor of Philology, Professor

Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies

of FSBEI HE «Donetsk State Pedagogical University after V. Shatalov»

(Gorlovka, Russia)

e-mail: sakochetova@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the consideration of the expediency, specificity, methods and forms of educational work by means of Russian literature in a pedagogical higher educational institution in the formation of national unity and civic identity of students in the professional training of language teachers. The study is conducted on the example of the educational activities of the teaching staff of the Department of World Literature and Comparative Literary Studies of the Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov. Many years of educational work experience demonstrate the effectiveness of conducting systematic activities to educate students as future teachers of the Russian language and literature, who acquire additional knowledge, skills, and abilities that can be used during their teaching practice at a school as a language teacher or as a counselor at a children's health organization.

The purpose of educational work aimed at promoting the legacy of Russian literature, the richness of the Russian language, and the history and culture of Russia is to convey traditional Russian spiritual and moral values. Special attention is paid to the phenomenon of reverse educational activities by students during events dedicated to the life and work of Russian writers or writers who created their works in the Russian language.

Keywords: methods and forms of educational work, literary education, traditional Russian values, spiritual and moral values, reverse education.

Исследование проведено в Донецком государственном педагогическом университете им. В. Шаталова в рамках выполнения Государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации (№ 1025040900078-4-5.3.1) по теме «Методы и формы просветительской деятельности как средства трансляции традиционных российских ценностей в профессиональной подготовке учителей русского языка и литературы».

Для цитирования: Кочетова С. А. Роль литературного просвещения при формировании национального единства и гражданской идентичности студентов в профессиональной подготовке учителей русской литературы // Восточнославянская филология. Серия «Литературоведение». Вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С. А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 16-26. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-16-26

В объявленный Президентом Российской Федерации 2026 год Годом единства народов России разговор о целесообразности формирования национального единства и гражданской идентичности россиянина среди детей и молодёжи является поводом актуализировать мысль о том, что эта работа должна быть

организована и должна проводиться на постоянной основе. В стране, гражданами которой являются представители 194 национальностей, идея единства общества становится условием и залогом суверенности государства, одной из стратегических задач государственной политики России.

Эта мысль последовательно представлена в целом ряде документов: Стратегии национальной безопасности Российской Федерации, Доктрине информационной безопасности Российской Федерации, Стратегии противодействия экстремизму в Российской Федерации, Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2036 года, Основ государственной культурной политики, Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017 – 2030 годы, Указа Президента Российской Федерации от 7 мая 2024 г. № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года». Ещё одним важным документом является Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» (в редакции Указа Президента Российской Федерации от 04.03.2026 № 136) [8]. Перечисленные в Указе основные традиционные ценности включают гражданственность, служение Отечеству, ответственность за его судьбу и единство народов России.

По сути, обозначенные в Указе духовно-нравственные ценности – точки опоры для формирования политики многонационального, поликультурного и поликонфессионального государства, это руководство к действию, в первую очередь, для системы образования, которая несёт ответственность за образование воспитание новых поколений россиян. В данном ракурсе понимания государственных задач колоссальный потенциал имеет просветительская работа, направленная на пропаганду идеалов и идей, выступающих смысловыми и духовными скрепами для общества Российской Федерации. Культивировать традиционные российские духовно-нравственные ценности можно, используя различные методы и формы просветительской деятельности.

Но особенную роль просветительская работа приобретает, когда материалом для трансляции ценностей является русская литература. Тем более, что популяризация и изучение литературного наследия русских писателей, идейно-смыслового содержания, тематики и проблематики произведений способствует расширению кругозора молодёжи, воспитанию в них гражданско-патриотического самосознания, самоидентификации как представителя общества с традиционными духовно-нравственными ориентирами, позволяет развивать творческие способности у каждого человека. Интерпретация смыслов, значений, символики литературно-художественных произведений способствует всестороннему развитию детей и молодёжи. Вспомним, что, например, в наброске «О школе будущего» выдающегося учёного-педагога и деятеля образования М.Н. Скаткина названы проблемы, задачи и направления деятельности в сфере педагогического прогнозирования. Среди прочего М.Н. Скаткин упоминает «генеральную линию дальнейшего развития школы: создание всё более благоприятных условий для всестороннего развития каждого» [Цит. по кн.: 1, с. 109]. Примечательно, что среди недостатков современной учёному школы он называл «одностороннее господство

учебной умственной работы в ущерб всем другим» [Цит. по кн.: 1, с. 109], а в план учебно-воспитательной работы, по его мнению, должны быть включены «не только уроки, но и система внеурочной деятельности – гармоничное сочетание всех видов деятельности. <...> ...постепенное уменьшение удельного веса обязательных урочных занятий и возрастание внеурочных по выбору, в т.ч. самообразования» [Цит. по кн.: 1, с. 109]. Очевидно, что внеурочная деятельность, включающая самообразование, предполагает влияние просвещения, которое расширяет информационное поле, «формирующее» чувство национального единства и гражданской идентичности человека, образовательный и культурный уровень развития личности.

Важно отметить, что одними из ценностей в Указе Президента России также названы историческая память и преемственность поколений. И в масштабной просветительской работе хорошим подспорьем является общая для всех граждан (независимо от их национальной принадлежности) история большой страны – Советского Союза, – страны, объединившей в XX веке судьбы народов, которые продолжают жить в Российской Федерации, несмотря на то, что с 1991 года республики, входящие в состав СССР, стали независимыми государствами.

Эта общая история, судьбы людей, позиционирующих себя как часть огромной страны, семейные узы, скрепившие представителей разных национальностей, – базовый фундамент для формирования национального единства народов России, сплочения людей, для воспитания в них чувства гражданственности и патриотизма, привития понимания ответственности за судьбу Родины.

Для решения государственных задач, для формирования идеологии любви к России как многонациональной Родине, все методы и формы работы могут быть полезными, а просветительская деятельность должна играть значительную роль при профессиональной подготовке педагогов. Как подчёркивал М.Н. Скаткин в «Отчёте о педагогической деятельности за 70 лет. 1920. 1990» [Цит. по кн.: 1, с. 109], важность «реформы учителя» (С.Т. Шацкий) обусловлено тем, что «учитель – не только передатчик информации, а организатор жизнедеятельности школьников в содружестве с семьёй и общественностью. Чтобы воспитать учеников – творцов, преобразователей с богатыми духовными потребностями, культурных, образованных, интеллигентных, гуманных, демократичных, учитель сам должен обладать этими качествами. Формирование их и должны обеспечить педагогические вузы, университеты, педагогические училища» [Цит. по кн.: 1, с. 125]. Действительно, при профессиональной подготовке учителей-словесников важную позицию в образовательном и воспитательном процессе должна занимать просветительская работа, которая, как дополнительный ресурс, может, в той или иной степени, обеспечить естественный процесс расширения и углубления личностных качеств учителя, ориентированных на традиционные российские духовно-нравственные ценности.

Не случайно, на сегодняшний день так широко развёрнута деятельность Российского общества «Знание», которое после «перезагрузки» превратилось в мощный инструмент продвижения политики государства. На сегодняшний день образовательные организации вовлечены в просветительскую деятельность через

масштабные проекты «Россия – мои горизонты», клубы знаний, музейные пространства, библиотечные пространства, лектории, методическое сопровождение и т.д.

Осуществлять такую работу можно используя различные средства, методы и формы, через приобщение к достижениям науки и техники, к произведениям различных видов искусства (живопись, музыка, архитектура, театр, кинематограф и, конечно, словесное искусство, т.е. через изучение языка и литературных шедевров).

Таким образом несложно констатировать, что эффективным средством трансляции традиционных российских ценностей (национального единства и гражданской идентичности) в педагогическом вузе при профессиональной подготовке учителей-словесников может и должна стать просветительская работа. Методов и форм просветительской работы – множество. Целевая аудитория – студенты как будущие учителя. Поэтому очевидной является актуальность разработки наиболее эффективных методов и форм просветительской деятельности при профессиональной подготовке будущих учителей в педагогическом университете, а также важность проблемы формирования ценностно-ориентированного подхода в профессиональной подготовке учителей-словесников. В контексте формирования национального единства народов России в перспективе можно говорить не только об учителях русского языка и литературы, но и об учителях родных языков. Но, на наш взгляд, просвещение как средство трансляции традиционных российских ценностей в образовательном процессе педагогического вуза на территории исторических субъектов Российской Федерации – ДНР, ЛНР, Запорожская и Херсонская области – объективно целесообразно применять именно при подготовке учителей русского языка и русской литературы.

Кстати, если снова обратиться к опыту деятельности общества «Знание» по привлечению школьников к литературе (имеется в виду, конечно, внеурочная деятельность, расширяющая представление школьников о литературном наследии писателей), то важно отметить, что на сегодняшний день в России интенсивно развивается движение по созданию и функционированию литературных клубов, акций, популяризирующих творчество писателей и их литературно-художественные произведения, культивирующих традицию чтения и, в частности, чтения вслух и декламации.

Конечно, в формировании национального единства и гражданской идентичности средствами литературы при подготовке учителей языка и литературы существенным подспорьем может выступать история развития русской литературы XX века, когда выдающиеся представители национальных литератур народов, входящих в состав СССР, писали свои произведения на русском языке и на родном языке, публиковавшиеся затем в переводе на русский язык. Широко известны имена Чингиза Айтматова, Расула Гамзатова, Косты Хетагурова, Мустая Карима, Олеса Гончара, Кайсына Кулиева, Габдуллы Тукая, Фазиля Искандера, Мусы Джалиля и многие другие.

Идея изучения литературы народов СССР заключалась в стремлении показать общие для разных народов духовно-нравственные константы, ценности, которые

находятся над суетой мира, те многовековые традиции, которые исторически культивируются в сообществе. Но для идеологии советского государства эти задачи дополнялись сверхзадачей объединения и укрепления дружеских и семейных связей представителей разных народов в одной стране. Так, М. Горький писал: «Художественная литература, живая и образная история подвигов и ошибок, заслуг и заблуждений наших предков, обладая могучей способностью влиять на организацию мысли, смягчая грубость инстинкта, воспитывая волю, должна, наконец, исполнить свою планетарную роль, – роль силы, наиболее крепко и глубоко изнутри объединяющей народы сознанием общности их страданий и желаний, сознанием единства их стремления к счастью жизни разумной и свободной» [3, с. 280].

На наш взгляд, на сегодняшний день к этой практике целесообразно вернуться, особенно при подготовке педагогических кадров в системе высшего и среднего профессионального образования, т.е. в педагогических вузах и педагогических колледжах, и, таким образом, вовлекать будущих учителей в систему традиционных для российского общества концепций, идеалов, смыслов, осознание национального единства Российской Федерации. Такую функцию, несомненно, может выполнять и просветительская деятельность в образовательных организациях. Так, в рамках деятельности школьного или студенческого театра через постановки спектаклей по литературным произведениям, их подготовку и обсуждение, через работу сети литературных клубов или объединений могут быть акцентированы важные смыслы, отражающие идею национального единства, любви к Отечеству, популяризацию духовно-нравственных констант, традиционных ценностей и устоев.

В качестве примера для выработки тематических мероприятий, использующих литературно-художественный материал можно обращаться к наследию выдающегося поэта Расула Гамзатова, чьё творчество на аварском языке, несомненно, символизирует принадлежность одновременно к национальной литературе дагестанского народа и к богатству литературы многонациональной страны, переведённое на русский язык и объединённое духом русского мира и русской культуры. Его произведения о войне, о любви к Родине, о семье или о дружбе одинаково понятны и близки представителю любой национальности. Именно благодаря переводам его стихотворений на русский язык его творчество стало известно во всём мире. Серия просветительских лекций, дискуссионных площадок, круглых столов и литературных вечеров могут быть ареной для популяризации и пропаганды идей культивирования памяти в народе, потерявшем в войну своих сыновей («...За всех, кто был солдатом, / Кто наше счастье отстоял в огне...» [2, с. 62]), разговоров о важном – сохранении добрых воспоминаний о друзьях, с которыми в разные годы жизни сводила поэта судьба («...Люди, я прошу вас, ради бога, / Не стесняйтесь доброты своей. / На Земле друзей не так уж много, / Опасайтесь потерять друзей. ...» [2, с. 3]), о важности беречь родных и близких людей, независимо от их национальной принадлежности («...Каким же я чудом не сломлен судьбою, / Хотя приходилось мне горько и туго? / А всё моё счастье, что рядом с собою / Всегда находил я надёжного друга!» [2, с. 51]), о вековом чаянии народов о сохранности мира и уважению друг к другу:

«...Я пью за то, чтоб не из века в век, / За то, чтоб мир был лучше год от году, / За то, чтоб не был малым человек, / Принадлежащий к малому народу. / За то, чтоб люди с гордостью похвальной, / Каков бы ни был их язык и цвет, / Могли писать свою национальность / На бланках виз и на листках анкет. / И пусть вражда народам глаз не застит, / Пусть ложь на затуманит честных глаз...» [2, с. 63]. Идея единства народов России является центральной в развитии многонационального и поликультурного государства. Поэтическое наследие аварца Расула Гамзатова включает многочисленные стихотворения, посвящённые друзьям поэта – представителям разных национальностей: татарину Мустаю Кариму, калмыку Давиду Кугультинову, русскому Михаилу Луконину, беларусу Аркадию Кулешову, абхазу Дмитрию Гулиа, кыргызу Чингизу Айтматову, азербайджанцу Самеду Вургуну, армянину Георгу Эмину, кабардинцу Алим Кешокову, балкарцу Кайсыну Кулиеву, туркмену Абдуле Ахмедову, казаху Мухтару Ауэзову, лакцу Абуталибу Гафурову и многим другим достойным сыновьям своих народов.

Лирические строки, наполненные уважительным дружеским отношением, заботливым вниманием, любовью и преданностью друга – лучший аргумент в пользу трансляции традиционных ценностей дружеских и добрососедских отношений между представителями разных народов и национальностей, проживающих в одной стране, при профессиональной подготовке учителей-словесников. Просветительская деятельность преподавателей-филологов, как наставников в профессии, безусловно, может включать различные формы (вербальные, невербальные, цифровые), проводиться в формате лекций, круглых столов, дискуссионных площадок, конференций, коллоквиумов, просветительских акций, интеллектуальных игр, реализовываться в виде плакатов, листовок, раздаточного материала, публикаций докладов и рефератов, методических разработок и наглядных материалов для использования студентами во время прохождения педагогической практики в школе или в детских оздоровительных организациях, широко распространяться через сеть Интернет как просветительские листовки и карточки, записанные подкасты, видеоролики, систему вебинаров или, например, создание тематических сайтов, связанных с вопросами филологического образования студентов. Безусловно полезным в подобной работе со студентами будет использование различных методов работы (словесные, наглядные, практикоориентированные, методы активного обучения, диагностические и аналитические, игровые методы), которые в своей педагогической деятельности студенты смогут задействовать в работе со школьниками. Наиболее продуктивными, как известно, являются репродуктивный метод, метод проблемного изложения, эвристический, исследовательский, метод кейсов и метод «мозгового штурма». Как видим, в просветительской работе все методы работы будут востребованы. И многое зависит от того, насколько студенты знакомы с различными методами и формами работы. В этом заключается целесообразность обращения в различных форматах работы как непосредственно в учебном процессе, так и при просветительской работе со студентами вне учебной аудитории.

Неизменным должно оставаться требование системной работы, последовательного решения задач и достижения поставленных просветительских целей. Просветительская деятельность при подготовке учителей русского языка и литературы должна быть направлена на расширение кругозора профессионала-словесника, т.к. любой учебный план не может вместить весь массив дополнительного материала, предусмотреть дополнительный контроль приобретения знаний. Впрочем, просветительская работа, на наш взгляд, предполагает опосредованный контроль за новым знанием. Тем более, что она может распространяться и на самостоятельную работу студентов, и на дистанционные формы образования, особенно в период вынужденного перехода образовательных организаций в формат обучения с использованием дистанционных технологий.

Итак, интеграция просветительских методов и форм в систему профессиональной подготовки учителей русского языка и литературы для эффективной трансляции традиционных российских ценностей в образовательном процессе в педагогическом вузе позволит одновременно комплексно формировать гражданское самосознание студентов, как будущих учителей, и их подопечных – школьников – ещё даже на этапе прохождения педагогической практики.

Считаем, что в плане просветительской работы нецелесообразно ограничиваться педагогической практикой студентов-словесников в школе или в детских оздоровительных организациях. Широкое поле деятельности возможно в волонтерской работе студентов, которые приобретают профессиональные навыки и умения при работе с детьми дошкольного возраста или, напротив, при работе с людьми старшего поколения. Существуют добровольческие проекты, разработанные в ДГПУ им. В. Шаталова и учитывающие их именно просветительскую функцию в области знаний об истории русской литературы и, например, о нормах русского языка. Мало задействованной на сегодняшний день является такая группа возможных субъектов просветительской работы как студенческие кураторы. Они могут при работе с первокурсниками активно распространять знания, формировать умения, навыки, ценностные установки, профессиональные компетенции с целью установления и развития интеллектуального, духовно-нравственного, творческого и профессионального роста студентов младших курсов, способствовать расширению и удовлетворению их интересов. Важно, что такая просветительская работа имеет двусторонний обоюдополезный характер и приобретает свойство реверсивного просвещения. Студенты-кураторы одновременно просвещают подопечных и получают знания и опыт в обратном направлении, т.к. студенты-первокурсники могут быть активно вовлечены в подготовку просветительских мероприятий, посвящённых жизни и творчеству русских писателей, популяризации отдельных произведений, распространению увлекательных фактов о творческих поисках прозаиков или поэтов, дополнительных «привходящих» материалов об истории страны, культуре, искусстве, архитектуре, музыке, кинематографе, географии.

Очевидно, что продуктивность реверсивной просветительской работы определённо проявляется в трансляции традиционных российских ценностей в профессиональной подготовке учителей русского языка и литературы. В результате просветительских мероприятий создаётся атмосфера культивирования духовно-нравственных констант российского общества. Другое дело, что просветительская работа должна быть тщательно

продумана, системно выстроена, профессионально подготовлена, она должна быть разноплановой, использовать разные методы и формы, в ней должны быть максимально задействованы все возможные инструменты сотрудничества с аудиторией. В идеале, на наш взгляд, в просветительской работе по трансляции через потенциал русской литературы, русского языка, истории и культуры духовно-нравственных ориентиров для современной молодёжи, которая после окончания педагогического вуза будет воспитывать новые поколения граждан России, должны быть задействованы все человеческие, технические, образовательные, научные и методические ресурсы. По сути, просветительская работа становится мощным орудием для продвижения политики государства.

Просветительский контент любого мероприятия о жизни и творчестве писателя позволяет расширять знания целевой аудитории об эпохе, в которую жил представитель русской культуры. На такой эффект направлены, например, просветительские проекты профессорско-преподавательского коллектива кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ДГПУ им. В. Шаталова создания тематических аудиторий (Бунинская аудитория, Далевская аудитория, Грибоедовский Зал) и много лет реализуемый мультимедийный проект виртуальных экскурсий по литературным музеям России. Кроме этого, в ДГПУ им. В. Шаталова с 2015 года работает Русский центр, популяризирующий идеи Русского мира, русскую литературу, язык, историю и культуру. «Следует отметить, что вся деятельность Русского центра при университете нацелена на сохранение и трансляцию традиционных ценностей Русского мира» [4, с. 88], которые перечислены в Указе Президента Российской Федерации. Данные просветительские проекты позволяют будущим учителям русской литературы ещё в процессе обучения приобретать дополнительные знания, навыки и умения, которые они будут использовать в своей педагогической деятельности.

Считаем необходимым подчеркнуть чрезвычайную важность организации просветительской работы педагогического вуза, направленной не только во внешний мир, сколько направленной на работу внутри самого педагогического университета. Тогда студенты, как будущие учителя, например, русского языка и литературы, будут естественным образом «отзеркаливать» разработанную в вузе систему просветительской работы и активно её накладывать, как матрицу, на свою педагогическую деятельность в школе. Принципиально важным для деятельности педагогического вуза должно стать изучение механизмов формирования гражданской позиции будущего учителя. Целесообразность разработки такой проблемы «обусловлена необходимостью прогнозирования, формирования и запуска сетевой модели взаимодействия с образовательными организациями разных уровней (школы, педагогические колледжи, учреждения дополнительного образования школьников и т.п.). Функционирование и дальнейшее развитие такой системы взаимодействия позволит формировать в будущих педагогах психологическую и педагогическую составляющую гражданской идентичности учителя» [5, с. 43].

На наш взгляд, давно назрела необходимость выработки и теоретического обоснования обозначенной выше модели интеграции методов и форм просветительской деятельности в процесс профессиональной подготовки учителей, особенно в случае продвижения духовного и нравственного развития,

гражданско-патриотического воспитания детей, подростков и молодёжи в исторических регионах Российской Федерации.

Именно такую цель ставит перед собой временный научный коллектив Донецком государственном педагогическом университете им. В. Шаталова, работающий в 2026 году по научно-исследовательской теме «Методы и формы просветительской деятельности как средства трансляции традиционных российских ценностей в профессиональной подготовке учителей русского языка и литературы».

Решение ряда задач даст возможность определить специфику просветительской работы учителей-словесников, концептуально представить важность трансляции и эффективного внедрения духовно-нравственных ценностей в процесс профессиональной подготовки учителей языка и литературы, разработать модель интеграции методов и форм просветительской деятельности в систему профессиональной подготовки учителей в педагогическом вузе и предложить эту модель для использования в педагогических университетах исторических регионов Российской Федерации: Донецкой Народной Республики, Луганской Народной Республики, Запорожской и Херсонской областей. Собственно, разработка данной проблематики полностью соответствует национальным целям, а именно, – защите и продвижению традиционных духовно-нравственных констант, присущих многонациональному народу России, обозначенных в Указе Президента России В.В. Путина: жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России [8].

Просветительская работа в процессе профессиональной подготовки учителей русской литературы и русского языка может стать залогом и условием успешного приобщения, культивирования, пропаганды и продвижения традиционных российских ценностей, которые укореняют и цементируют национальный суверенитет Российской Федерации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богуславский, М.В., Занаев, С.З. Михаил Николаевич Скаткин: выдающийся учёный-педагог и деятель образования: монография / М.В. Богуславский, С.З. Занаев; под ред. М.А. Костенко. – М.: ФГБНУ «ИСМО им. В.С. Леднева», 2025. – 165 с.
2. Гамзатов, Р.Г. Берегите друзей: Стихи / изд. 7-е испр. и доп. – Махачкала: Издательский дом «Эпоха», 2024. – 192 с.
3. Горький, М. Несобранные литературно-критические статьи / ред. С.М. Брейтбург. М.: Гослитиздат, 1941. 552 с.
4. Кочетова, С.А., Зябрева, С.Э. Формирование гражданско-патриотической и культурной идентичности студентов в условиях развития единого образовательного пространства Российской Федерации (на примере Донецкого государственного педагогического университета) / С.А. Кочетова, С.Э. Зябрева // Вестник Московского университета. – Серия 20. Педагогическое образование. – 2025. – Т. 23, № 1. – С. 31–57.
5. Кочетова, С.А. Формирование гражданской идентичности будущих педагогов в условиях образовательной среды вуза (из опыта работы Донецкого государственного педагогического университета им. В. Шаталова) / С.А. Кочетова // Воспитание и наставничество в условиях цифровой трансформации образования: теория и практика : монография / под редакцией О. В. Гукаленко, Л. Ю. Максимовой, И. Ю. Фроленковой. – Москва : МАКС Пресс, 2024. – С. 39–44.

6. Российская Федерация. Президент В. В. Путин. О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года : Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2024 г. – URL : <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202405070015?pageSize=100&index=1> (дата обращения: 05.02.2026).
7. Скаткин, М.Н. Отчёт о педагогической деятельности за 70 лет. (1920–1990 гг.). // Отечественная и зарубежная педагогика. – 2015. – № 4. – С. 109–110. Публикация подготовлена М.В. Богуславским и С.З. Занаевым.
8. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» // Сайт Президента России. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502?ref=svtv.org> (дата обращения: 05.02.2026).

REFERENCES

1. Boguslavskij M.V., Zanaev S.Z. (2025). Mixail Nikolaevich Skatkin: vy`dayushhijsya uchyonj`j-pedagog i deyatel` obrazovaniya: monografiya [Mikhail Nikolaevich Skatkin: an outstanding scientist-teacher and educator: monograph]. M.: FGBNU “ISMO named after V.S. Lednev”. 165 p. (In Russian).
2. Gamzatov R.G. (2024). Beregite druzej: Stixi [Take care of friends: Poems]. Maxachkala: Publishing House “Epoch”, 2024. 192 p. (In Russian).
3. Gor`kij M. (1941). Nesobranny`e literaturno-kriticheskie stat`i [Uncollected literary and critical articles. M.: Goslitizdat. 552 p. (In Russian).
4. Kochetova S.A., Zjabreva S. E`. (2025). Formirovanie grazhdansko-patrioticheskoy i kul`turnoj identichnosti studentov v usloviyax razvitiya edinogo obrazovatel`nogo prostranstva Rossijskoj Federacii (na primere Doneczkogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta) [Formation of civil-patriotic and cultural identity of students in the context of the development of a single educational space of the Russian Federation (on the example of Donetsk State Pedagogical University)] in Vestnik Moskovskogo universiteta [Bulletin of Moscow University]. Series 20. Lomonosov Pedagogical Education Journal. Vol. 23, № 1. Pp. 31–57. (In Russian).
5. Kochetova S.A. (2024). Formirovanie grazhdanskoj identichnosti budushhix pedagogov v usloviyax obrazovatel`noj sredy` vuza (iz opy`ta raboty` Doneczkogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. Shatalova) [Formation of the civic identity of future teachers in the educational environment of the university (from the experience of the Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov)] in Vospitanie i nastavnichestvo v usloviyax cifrovoj transformacii obrazovaniya: teoriya i praktika : monografiya / pod redakciej O. V. Gukalenko, L. Yu. Maksimovoj, I. Yu. Frolenkovej [Education and mentoring in the context of digital transformation of education: theory and practice: monograph]. Moscow : MAKSS Press. Pp. 39–44. (In Russian).
6. Rossijskaya Federaciya. Prezident V. V. Putin. O nacional`ny`x celyax razvitiya Rossijskoj Federacii na period do 2030 goda i na perspektivu do 2036 goda : Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 07.05.2024 g. [Russian Federation. President V.V. Putin. On the national development goals of the Russian Federation for the period up to 2030 and for the future until 2036: Decree of the President of the Russian Federation of 07.05.2024]. URL : <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202405070015?pageSize=100&index=1> (accessed: 05.02.2026). (In Russian).
7. Skatkin M.N. (2015). Otchyot o pedagogicheskoy deyatel`nosti za 70 let. (1920–1990) [Report on pedagogical activity for 70 years. (1920-1990)] in Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika [Domestic and foreign pedagogy]. 2015. No 4. Pp. 109–110. (In Russian).
8. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 09.11.2022 g. № 809 «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoj politiki po soxraneniyu i ukrepleniyu tradicionny`x rossijskix duxovno-nravstvenny`x cennostej» [Decree of the President of the Russian Federation of 09.11.2022 No. 809 “On approval of the Fundamentals of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian Spiritual and Moral Values”]. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502?ref=svtv.org> ((accessed: 05.02.2026). (In Russian).

УДК 82-1/-9

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

**АНТИЧНЫЙ МИФ И ОНОМАСТИЧЕСКИЙ КОД В РУССКОЙ
ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС
«АРТЕМИДА С ЛАНЬЮ» В. ЛЕВАНОВА, «ОСАДА» Е. ГРИШКОВЦА)**

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)

e-mail: lubimseva@mail.ru

Аннотация. Статья выполнена в рамках смежной дисциплины – литературной ономастики. На материале пьес русских драматургов («Артемиды с ланью» (1995) В. Леванова и «Осада» (2010) Е. Гришковца), созданных на разных исторических этапах развития общества, анализируются античные мифы и мифонимы, которые помогают понять концепцию произведения и дают представление об актуальных проблемах данного периода.

Ключевые слова: античный миф, ономастический код, античный мифоним, В. Леванов, Е. Гришковец.

**ANCIENT MYTH AND THE ONOMASTIC CODE IN RUSSIAN DRAMA AT THE TURN
OF THE 20TH-21ST CENTURIES (BASED ON THE PLAYS “ARTEMIS WITH A DOE”
BY V. LEVANOV AND “THE SIEGE” BY E. GRISHKOVETS)**

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)

e-mail: lubimseva@mail.ru

Abstract. This article is conducted within the framework of an interdisciplinary field – literary onomastics. Using the plays by Russian playwrights (“Artemis with a Doe” (1995) by V. Levanov and “The Siege” (2010) by E. Grishkovets), created at different historical stages of societal development, ancient myths and mythonyms are analyzed. These elements help to understand the concept of the work and provide insight into the issues relevant to the given period.

Keywords: ancient myth, onomastic code, ancient mythonym, V. Levanov, E. Grishkovets.

Для цитирования: Любимцева-Наталуха Л. Н. Античный миф и ономастический код в русской драматургии рубежа XX-XXI столетий // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 27-34. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-27-34

Литературная ономастика – новое, актуальное направление филологических исследований, появившееся на стыке языкознания и литературоведения. Это «наука об особенностях функционирования имен собственных в художественном

тексте» (С. А. Скуридина [9, с. 43]). Однако методы, которыми пользуются лингвисты и литературоведы, принципиально отличаются. Если первых интересует семантика и функции онимов, языковые механизмы, формирующие смыслы поэтонимов, то вторых – имена как отражение системы взглядов автора, его индивидуально-авторской картины мира, а также концепции произведения.

Понятие «ономастический код», разрабатываемое в контексте литературной ономастики, прочно вошло в научный обиход, о чем свидетельствуют исследования Воронежской ономастической школы, среди которых работы С. А. Скуридиной и Н. Б. Бугаковой, впервые использовавшей понятие «ономастический код», получившее дальнейшее осмысление в трудах И. А. Королёвой [5], Е. Ф. Косиченко [4] и многих других.

Цель статьи – выявить специфику функционирования античного мифа и репрезентации античных имен собственных в русской драматургии рубежа XX – XXI столетий, определить их роль в формировании авторского замысла, передаче смысловых нюансов, создании художественного пространства произведения, переосмыслении античных сюжетов.

Античные мифы в русской литературе рубежа XX–XXI столетий становятся востребованными, т.к. позволяют интерпретировать события современности, наполнив их философским содержанием. Именно на этот аспект использования мифа обращал внимание Е.М. Мелетинский: «...поэтика мифологизирования не только организует повествование, но служит средством метафорического описания ситуации в современном обществе <...> с помощью параллелей из традиционных мифов, которые порождены иной стадией исторического развития» [7, с. 372].

На рубеже тысячелетий в русской драматургии возродился интерес к античной мифологии, о чем свидетельствует целый корпус пьес, созданных в этот период: «Артемида с ланью» (1995) В. Леванова, «Сирена и Виктория» (1996) А. Галина, «Две жены Париса» (1995) Е. Исаевой, «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» (2000) В. Коркия, «Свидетели культа, или Ужин у Минотавра» (2006) И. Афанасьева, «Осада» (2010) Е. Гришковца и другие.

Демифологизация античных сюжетов и образов, к которой часто прибегают драматурги, приводит к замене сакральных мифологических смыслов на более актуальные для текущего времени, а использование античного ономастического кода позволяет полнее раскрыть концепцию и характер персонажей.

Среди детерминант, определяющих индивидуальную литературно-художественную ономастическую систему писателя, выделяют творческие принципы автора, жанр, экстралингвистические факторы (культурно-языковые особенности) и т.д.

Информацию, содержащуюся в именах собственных, И. А. Королева называет речевой или энциклопедической. Онимы вводятся автором в текст с художественной целью, но заключают в себе потенциал смыслов, дающих читателю представление о культуре эпохи, в рамках которой создавалось произведение: «ИС – это единица с двойственной природой: она принадлежит лексической системе языка, изменяется по его законам; с другой стороны, ИС входит в систему предметного, то есть энциклопедического знания, является

носителем обширной и многоплановой культурно-исторической информации, закодированной в нем» [5, с.77].

Расшифровку лингвокультурологической информации имени собственного, используемого писателем, исследователь видит как процесс раскодировки, в котором участвуют как автор, так и читатель. Цепочка выглядит следующим образом: «писатель – осмысление информации, связанной с личностью автора текста; имя – рассмотрение информативного поля имени собственного, выбранного мастером слова или созданного им в соответствии с его художественными вкусами и пристрастиями; текст – введение имени в канву текста с определенными целями и задачами; читатель – раскодирование и осмысление информативного поля ИС в соответствии с уровнем подготовки к восприятию этой информации читателем» [5, с. 76].

Важна ситуация употребления имени. Среди разновидностей онимов, используемых в художественных текстах, особое место занимают античные мифонимы. По мнению Т. В. Федосеевой, «мифологическое имя наделяет литературное произведение подтекстом (иногда еще до его прочтения, т. е. с заглавия), вызывая у читателя ряд ассоциаций» [10].

За античным именем стоит мифологический образ как универсальная модель, которая задает мифологическую парадигму и оказывает определяющее влияние на психологические и поведенческие реакции персонажа. Автор сознательно подчиняет себя определенной схеме, а использование античного мифонима позволяет ему выстроить ряд ассоциаций, намечая таким образом диалог с будущим читателем/зрителем.

Античные мифонимы в силу целого ряда признаков (информативность, ассоциативность, аллюзийность, широкая семантика, отражающая культурный контекст) – это:

- элемент прецедентного текста;
- характеристика какого-либо лица или явления (характеризующая функция).

Они выполняют целый ряд функций, среди которых: символическая метафоризация, разрушение стереотипов, раскрытие авторской интенции, смыслопорождение и т.д.

В пьесе Вадима Леванова «Артемиде с ланью» (1995) античные мифонимы служат ключом к пониманию концепции произведения. В пьесе нет прямых совпадений с мифом об Артемиде. Однако анализ имен главной героини помогает понять проблематику пьесы, идейный план, раскрыть образную систему.

Вика – наемная убийца-снайпер, которая, воспользовавшись знакомством с филологом Андреем Павловичем Бибиковым, попадает в его квартиру, из которой удобнее всего выследить цель, и выполняет заказ.

Пьеса представляет собой зарисовку из жизни «лихих 90-х». Вместо лани у героини – снайперская винтовка, а в остальном ее поведение вполне соответствует античному представлению о богине Артемиде. Она инициативна и решительна на фоне слабовольного Андрея.

Как известно из мифа, Артемида – богиня, принявшая целибат, что является символом железной решимости, гордости, зрелости, силы и независимости, равной богам-мужчинам.

Филолог по образованию, герой постоянно цитирует античные тексты (Гомера и Гиппонакта), демонстрирует Вике альбом репродукций античного искусства, и называет её именем греческой богини: *«АНДРЕЙ (встает, подходит к книжному шкафу, передвигает какие-то коробки, чтобы добраться до полки, берет с полки большой фолиант – альбом репродукций). Вот. Античное искусство. (Открывает, листает, подает Вике.) Вот. Нашел. «Артемида с ланью. Римская копия с греческого оригинала Леохара. Конец IV века до новой эры. Мрамор. Париж. Лувр» [6].*

В «Опыте словаря тюркских наречий» В. В. Радлова можно найти следующую этимологию имени: «Артеми́с посредством тюркской лексики может быть также дублированной формой двух синонимов прилагательных *ari/ari* – чистый(ая), святой(ая) и *temiz/temis* – чистый(ая), не запятнанный(ая), беспорочный(ая), добродетельный(ая). В таком случае парное тюркское словообразование *ari-temiz* переводится как пречистая, беспорочная» [8, с. 266; 9, с. 1134].

Таким образом, в имени, которым называет Андрей Вика, присутствует ирония. Решительный характер героини подчеркивается и настоящим её именем: Виктория – богиня победы в римской мифологии – символ триумфа, успешного преодоления трудностей и победы над смертью. В пьесе, напротив, она – расчетливая и жестокая, циничная убийца.

Параллельно с ситуацией, характерной для конца XX столетия в России, в драме затрагивается гендерная проблема, которая ассоциативно связана с именем героини: Вика была замужем, но «подавляла» мужа, который сравнивал ее с асфальтовым катком. Холод, который исходит от героини, ощущает и Андрей: *«Позволь мне коснуться губами... ваших губ... один раз... Ощутить их тепло, что они живые, а не мраморные... (Близко-близко подходит к Вике.)*

ВИКА. Я тебя ударю.

АНДРЕЙ. Вы похожи на статую Артемиды. Артемида с ланью. Римская копия. Ты ее видела... <...> Артемида... богиня луны, богиня-охотница, покровительница девственности, жестокая богиня, принимающая человеческие жертвы...» [6].

Слабость Андрея проявляется не только в том, что он в практическом плане ни на что не способен (*«Штору себе сделать не может! Филолог»!* [6]), но и в том, что, расставшись с женой, он остается сторожем в её квартире, униженно охраняя стиральные машины и унитазы, которыми она торгует. Героиня в отчаянье восклицает: *«ВИКА. Почему вы такие все?...» [6].*

Таким образом конфликт выходит на другой уровень, характеризуя ситуацию, сложившуюся в современном обществе: изменение гендерных ролей, вынужденное усиление социальных позиций женщин в условиях кризисного состояния общества:

«АНДРЕЙ. Вы нас сами таких создаете. С самого детства...

ВИКА (перебивает). Естественно! Мы же во всем и виноваты!

АНДРЕЙ. Вы же сами этого хотели. Боролись за равенство прав! (Усмехается.) За эмансипацию.

ВИКА. Вот и напоролись.

АНДРЕЙ. Все самые что ни на есть мужские профессии вами освоены!

ВИКА. Вы и рады! Ничего не делать!

АНДРЕЙ (со смехом). А что нам делать? Вы сильнее» [6].

В условиях социальной неустойчивости и роста преступности, гиперинфляции и криминальных разборок 90-х гг. XX в. каждый приспособливался, как мог, нередко жертвуя нравственными принципами.

Античные аллюзии и реминисценции в пьесе выступают частью ономастического мифологического кода: в первой сцене Андрей обвиняет Вику в том, что она завлекла его «в свои сети, силки... в паутины свои» [6] и называет ее Арахной; далее сравнивает себя с Одиссеем; неоднократно вспоминает слова императора Веспасиана, адресованные своему сыну Титу «Нон olet» («Деньги не пахнут») [6], намекая на сложившийся в обществе приоритет материальных ценностей над духовными.

Андрей буквально воспроизводит сюжеты всех наиболее известных мифов, связанных с Артемидой, восхищаясь её независимостью, решительностью и силой:

«АНДРЕЙ. Она прекрасна! Как ты. (Смеется.) Спартанских мальчиков секли пред Артемидой Орфией. Это действо заместило существовавшие ранее человеческие жертвоприношения... Артемиде Таврической приносили в жертву девушек и юношей. Артемиде! Этимология ее имени темна и возможные варианты: “медвежья богиня”, “владычица”, “убийца”... (Помолчав.) Ее история – это история убийств. На ее совести куча трупов. Она убила Актеона... и только за то, что он (смеется) хотел поцеловать ее. Она превратила его в оленя, и его же псы растерзали его. А Каллисто она убила за то, что та переспала с мужчиной – нарушила целомудрие! Убила Буфага, который пытался ее изнасиловать, обесчестить!.. братьев Алоадов, Тития, дочерей Ниобы. Она была очень кровожадна. (Усмехается.) А ты?

ВИКА. И я» [6].

Античные мифонимы в пьесе В. Леванова становятся лейтмотивом произведения, актуализируют её проблематику, одновременно давая представление о социальной ситуации, сложившейся в обществе на конкретном историческом этапе.

«Осада» (2010) Е. Гришковца создавалась в период, когда конфликты 90-х стали неактуальны, а на первый план вышли проблемы вечные, общечеловеческие: войн, разобщенности, одиночества в обществе, невозможности решения разногласий путём диалога.

События в пьесе развиваются в двух параллельных сюжетных линиях. Общей является ситуация «осады» как метафоры, а также осады некоего города – реминисценция на миф о Трое. Первая линия строится на попытке общения Ветерана с Юношей, вторая, параллельная, – это сама война и захват города. На первый взгляд кажется, что эти планы никак не связаны друг с другом и принадлежат разным временным периодам. Но условность хронотопа драмы позволяет определить общность проблематики для персонажей, отдаленных во

времени и пространстве. Успешному общению между Ветераном и Юношей мешает как современный гаджет – телефон, к которому тот обращается, так и ограниченность молодого человека: *«Юноша. Я вот слушал его и думал: где-то я эту историю уже слышал, кто-то мне рассказывал, ну, про то, как здоровый мужик реку перегораживал. Врёт мне этот мужик. ... Ох, попал я, короче! Как от этого мужика отделаться, не знаю»* [2].

Драматург поднимает целый ряд философских проблем, таких как: быстротечность времени, внутренняя и внешняя свобода, нарушение коммуникации, конфликт поколений. Опорой для осмысления вечных тем становятся мифы в интерпретации Ветерана о Геракле, очистившем Авгиевы конюшни, и Сизифе, вкатывающем камень на гору. И первый превращается в размышления о человеческих взаимоотношениях, о бескорыстной помощи, способности сопереживать и помогать, а второй – о смысле жизни «маленького человека», который легко отнять, о хрупкости её основ.

В тексте произведения герои сгруппированы согласно антитезе старого и нового: Ветеран, три воина – старое, прошлое; Юноша – новое, настоящее. Таким образом актуализируется проблема конфликта поколений: *«Ветеран – мужчина лет 35-40. Одет в рубашку, застегнутую на все пуговицы, пиджак, камуфляжные брюки и армейские ботинки. Подстрижен коротко и очень аккуратно.*

Юноша – молодой человек лет 18-20. Одет по моде» [2].

Трагедия нарушенной коммуникации раскрывается через демонстрацию параллельно развивающихся событий: Юноша слушает Ветерана, но не понимает; Первый и Второй воины не могут найти общего языка с Третьим; а все трое и войско, к которому они принадлежат, не знают, как вступить в диалог с осажденными в городе, прибегая либо к угрозам, либо к шантажу. Оценивая роль античных мифонимов в пьесе, М. Карбивничая приходит к выводу: «Мифологический пласт пьесы, связанный с образами Икара, Сизифа и Геракла (Бубнилы) представляет собой невербальный план действий, который намечает возможные пути преодоления провала коммуникаций “Я” и “мира”» [3, с. 243].

В пьесе все действующие лица предельно обобщенно номинированы (Ветеран, Юноша, Первый, Второй, Третий воины, Богиня), за исключением Икара, бессловесного эпизодического персонажа, который трижды появляется на сцене с летательным аппаратом.

Образ Икара в античном мифе амбивалентен. С одной стороны, он воплощает безудержное стремление к свободе, независимости и самореализации, с другой – неукротимую гордыню.

В пьесе образ Икара лишен героизма и выглядит скорее комично, его действия напоминают цирковой номер: *«Звучит тревожная и напряжённая музыка, Икар делает попытку взлететь и сильно падает. Хромая, собирает летательный аппарат, комкает, рвёт чертежи и уходит»* [2].

Икар в пьесе так и не смог взлететь: *«На сцену с уже надетым на себя летательным аппаратом выходит Икар. Аппарат во многих местах, очевидно, подвергался ремонту. Аппарат сильно усовершенствован и усложнён. Икар готовится к полету, разбегается, пробегает всю сцену, убегает, явно продолжая разбегаться. Через некоторое время слышен звук падения и крушения»* [2].

Мифоним превратился в символ невозможности обретения свободы, преодоления собственной ограниченности.

Таким образом, обращение к известным сюжетам для драматургов – одна из форм коммуникации с читателем/зрителем. Античные мифы дают возможность подчеркнуть универсальность человеческих чувств, противоречий и конфликтов. Античные образы выступают средством художественного освоения действительности, а античные мифонимы в пьесах – это один из приемов, ключ, который помогает читателям/зрителям получить полное представление не только о самом произведении, но об эпохе, в которую оно создавалось, и проблемах, актуальных для данного периода. Обращение к античным мифонимам в произведении актуализирует философский пласт содержания текста, имплицитно провоцируя работу воображения читателя/зрителя на проведение параллелей с современностью. Если в пьесе В. Леванова «Артемиды с ланью» прослеживается конкретно-историческая проблематика, связанная с социокультурной трансформацией гендерных ролей, то в пьесе Е. Гришковца на первый план выходит философская – нарушение коммуникации, её невозможность, что приводит к повторению ошибок, символом чего в пьесе становится ситуация бесконечной, непрекращающейся войны.

Перспектива исследования античных мифонимов в русской драматургии связана с комплексным изучением их генезиса и эволюции, выявлением причин актуализации античного кода в определенный период развития отечественной драматургии, а также анализом его функций и роли в репрезентации социокультурной ситуации общества на конкретных исторических этапах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бугакова, Н. Б. Модель ономастического творчества в индивидуально-авторской картине мира А. Платонова : 5.9.5 – Русский язык. Языки народов России : дис. ... д-ра филол. наук / Бугакова Надежда Борисовна. – Воронеж, 2023. – 419 с.
2. Гришковец, Е. Осада. – Текст : электронный. – URL : <https://mybook.ru/author/evgenij-grishkovec/osada/read/> (дата обращения : 13.05.2026).
3. Карбивничая, М. Г. Своеобразие художественного решения проблемы личностной самоидентификации в пьесе Евгения Гришковца «Осада» // Уральский филологический вестник. – №5. – 2014. С. 237–244.
4. Косиченко, Е.Ф. Ономастический код фантастической реальности (на материале англоязычной художественной прозы) // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. – 2021. – №11(1). – С. 8–16.
5. Королева, И.А. Об особенностях прочтения имен собственных в художественном тексте // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – № 4(43). – 2021. С. 73–78.
6. Леванов, В. Артемиды с ланью. – Текст : электронный. – URL : https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2177.doc (дата обращения: 13.05.2026).
7. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. – М.: Вост. лит., 2006. – 407 с.
8. Радлов, В. В. Опыт словаря тюркских наречий Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1893. – Т. 1. – С. 266.
9. Радлов, В. В. Опыт словаря тюркских наречий Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1893. – Т. 3. – С. 1134.
10. Скуридина, С. А. Ономастический код художественных текстов Ф.М. Достоевского 10.0,2.01. – русский язык : дис. ... д-ра филол. наук / Скуридина Светлана Анатольевна. – Воронеж, 2020. – 392 с.

11. Федосеева, Т. В. Рецепция античной мифологии в русской драматургии конца XX – начала XXI вв. // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. V. – Мн.: РИВШ БГУ, 2008. – Текст : электронный. – URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/34988> (дата обращения : 13.05.2026).

REFERENCES

1. Bugakova N. B. (2023). Model' onomasticheskogo tvorchestva v individual'no-avtorskoi kartine mira A. Platonova [Model of Onomastic Creativity in the Individual-Authorial Worldview of A. Platonov] : dis. ... d-ra filol. nauk : 5.9.5. Voronezh. 419 p. (In Russian).
2. Grishkovets E. (2010). Osada [The Siege]. URL: <https://mybook.ru/author/evgenij-grishkovec/osada/read/> (In Russian).
3. Karbivnichaya M. G. (2014). Svoeobrazie khudozhestvennogo resheniya problemy lichnostnoi samoidentifikatsii v p'ese Evgeniya Grishkovtza «Osada» [The Peculiarity of the Artistic Solution to the Problem of Personal Self-Identification in Evgeny Grishkovets's Play The Siege] in Ural'skii filologicheskii vestnik [Ural Philological Bulletin]. No5. Pp. 237–244 (In Russian).
4. Kosichenko E.F. (2021). Onomasticheskii kod fantasticheskoi real'nosti (na materiale angloyazychnoi khudozhestvennoi prozy) [Onomastic Code of Fantastic Reality (based on English-language fiction)] in Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i pedagogika [News of Southwest State University. Series: Linguistics and Pedagogy]. No11(1). Pp. 8–16.
5. Koroleva I.A. (2021). Ob osobennostyakh prochteniya imen sobstvennykh v khudozhestvennom tekste [On the Peculiarities of Reading Proper Nouns in Artistic Texts] in Aktual'nye voprosy sovremennoi filologii i zhurnalistiki [Current Issues in Modern Philology and Journalism]. No 4(43). Pp. 73–78 (In Russian).
6. Levanov V. (1995). Artemida s lan'yu [Artemis with a Doe]. URL: https://theatre-library.ru/files/l/levanov/levanov_2177.doc (In Russian).
7. Meletinskii E.M. (2006). Poehtika mifa [Poetics of Myth]. Moscow: Vostochnaya Literatura. 407 p. (In Russian).
8. Radlov V. V. (1893). Opyt slovarya tyurkskikh narechii [An Attempt at a Dictionary of Turkic Dialects]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences Printing House. Vol. 1. Pp. 266 (In Russian).
9. Radlov V. V. (1893). Opyt slovarya tyurkskikh narechii [An Attempt at a Dictionary of Turkic Dialects]. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences Printing House. Vol. 3. Pp. 1134 (In Russian).
10. Skuridina S. A. (2020). Onomasticheskii kod khudozhestvennykh tekstov F.M. Dostoevskogo [Onomastic Code of F.M. Dostoevsky's Literary Texts] : dis. ... d-ra filol. nauk : 10.02.01. Voronezh. 392 p. (In Russian).
11. Fedoseeva T. V. (2008). Retseptsiya antichnoi mifologii v russkoi dramaturgii kontsa XX – nachala XXI vv. [Reception of Ancient Mythology in Russian Drama of the Late 20th – Early 21st Centuries] in Nauchnye trudy kafedry russkoi literatury BGU. Vyp. V. [Scientific Works of the Department of Russian Literature of BSU. Issue V]. Minsk: RIVSh BSU, 2008. URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/34988> (In Russian).

УДК 821

**СЕМАНТИКА ИМЕНИ ВО ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЕ РАССКАЗА
«О ТОМ, КАК БЫЛ ИСЦЕЛЁН ИНОК ЕРАЗМ» Е. И. ЗАМЯТИНА**

Минералова Ирина Георгиевна
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
профессор кафедры русской литературы
XX – XXI веков ФГБОУ «Московский педагогический государственный университет»
(г. Москва, Россия)
e-mail: mig_mama@mail.ru

Давыдова Светлана Вадимовна
студент 5 курса (5th year student of the FSBEI HE “Moscow Pedagogical State University,
Institute of Philology”
(Moscow, Russia)
e-mail: chudavs@yandex.ru

Аннотация. В статье исследуется роль имён собственных во внутренней форме рассказа «О том, как исцелен был инок Еразм» Е. И. Замятина. Актуальность работы определяется интересом к творчеству Е. И. Замятина и к специфике его переосмысления агиографического жанра. Цель исследования – показать, как семантика имён определяет внутреннюю форму произведения и раскрывает его философское содержание. Методы исследования: структурно-семантический, интертекстуальный, сравнительно-исторический. Анализ показывает, что Е. И. Замятин наделяет имена героев смыслом, который предопределяет жизнь персонажа и структурирует произведение. Вывод исследования заключается в том, что имена организуют художественный мир рассказа и реализуют синтез, важный для писателя.

Ключевые слова: Е. И. Замятин, семантика имени, внутренняя форма произведения, агиографическая литература, синтез.

**SEMANTICS OF THE NAME IN THE INTERNAL FORM OF THE STORY
“HOW THE MONK ERAZM WAS HEALED” BY E. I. ZAMYATIN**

Mineralova Irina Georgievna
Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of World Literature and Comparative
Literary Studies at the V. Shatalov Donetsk State Pedagogical University
(Gorlovka, Russia)
Professor of the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Centuries at the Moscow State
Pedagogical University
(Moscow, Russia)
e-mail: mig_mama@mail.ru

Davydova Svetlana Vadimovna
5th year student of the FSBEI HE “Moscow Pedagogical State University, Institute of Philology”
(Moscow, Russia)
e-mail: chudavs@yandex.ru

Abstract. The article explores the role of proper names in the internal form of Yevgeny Zamyatin's short story “How the Monk Erazm Was Healed”. The relevance of this work lies in the

interest in Yevgeny Zamyatin's literary creations and his unique approach to the hagiographic genre. The purpose of this study is to examine how the semantics of proper names influence the internal form of the story and contribute to its philosophical content. The research methods employed include structural-semantic analysis, intertextual analysis, and comparative-historical analysis. The analysis shows that E. I. Zamyatin endows the characters' names with a meaning that predetermines the character's life and structures the work. The study concludes that the names organize the fictional world of the story and implement a synthesis that is important to the writer.

Keywords: E. I. Zamyatin, name semantics, inner form of a work, hagiographic literature, synthesis.

Для цитирования: Минералова И. Г., Давыдова С. В. Семантика имени во внутренней форме рассказа «О том, как был исцелён инок Еразм» Е. И. Замятина // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 35-42. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-35-42

Е.И. Замятин, известный большинству читателей как автор романа «Мы», несомненно, писатель-экспериментатор, родился в семье священника и в своём творчестве часто обращается к библейским сюжетам и персонажам. В 1910–1920-х годах писатель выступает как теоретик и реформатор русской прозы. Т. Т. Давыдова характеризует этот период творчества, как «игру с жанрами» [4, с. 33]. В это время Е.И. Замятин создаёт серию произведений, объединённых в цикл под названием «Чудеса». В него входит рассказ «О том, как исцелен был инок Еразм», написанный в 1920 году. Перед нами рассказ, созданный писателем уже в новую культурную эпоху, которая запечатлена во всех компонентах стиля произведения. Е.А. Жукова пишет, что это произведение – «пародия на жанры жития и чуда, написанная в XX в.» [5, с. 324]. Как будто бы, по мнению литературоведа, Е.И. Замятин копирует структуру, стиль, лексику и композицию настоящих житий, но при этом он переворачивает, деконструирует значение элементов этого жанра. При этом абсолютно согласиться с таким мнением не представляется возможным. Парафразирование традиционных приемов у Е.И. Замятина не сводимо к насмешке над традицией.

Обратимся хотя бы к анализу имён персонажей. В агиографической литературе имя собственное несёт особую смысловую нагрузку. Л.Н. Алешина отмечает: «Будучи одним из средств образного воплощения действительности, имя (в позиции определенного субъекта) в ткани «Жития» приобретает и развивает свою семантику, обогащаясь эмоционально-экспрессивными оттенками значения» [1, с. 4]. Е.И. Замятин следует этой черте агиографической литературы, но наделяет имена героев новым смыслом, с помощью которого выстраивается внутренняя форма рассказа.

Имя главного героя – Еразм. С греческого языка оно обозначает «прелестный, милый», «любимый». Это значение имени раскрывается в сверхъестественной физической и духовной красоте Еразма. Его появление в обители производит сильное впечатление, утверждает автор, давая портретную характеристику: «...украшенный зеленым венком златовласый отрок» [6, с. 464].

Золотые волосы – это элемент иконописной традиции, обозначающий божественность, сияние и чистоту. Они напоминают нимб, символизирующий святость. Эта деталь внешнего вида намекает на богоизбранность Еразма. Зеленый венок же связан с народной языческой традицией. Он ассоциируется с древнегреческим богом плодородия и наслаждения Дионисом. В.И. Иванов пишет: «Впервые надел на себя венок Дионис, и это венок был из плюща» [8, с. 106]. Венок на голове Еразма является символом природы и плоти. Портрет героя предсказывает будущий внутренний конфликт: природное и божественное в Еразме будут неотделимы друг от друга, и из-за этого ему предстоит искушение, которое начинается сразу же по прибытии в обитель. Бесы в облике голубей, символе Святого Духа, совокупляются на «кресте могильном» [6, с. 464], символе вечной жизни. Е.И. Замятин подменяет значения христианских символов и намекает, что искушение, которому подвергнется Еразм, примет форму священного образа. Изгнав бесов, Блаженный Памва говорит главному герою: «Счастлив удел твой, брат Еразм, и тяжел он, ибо уже раскидывают над тобой бесы свою сеть, но они ищут лишь ценной добычи» [6, с. 464]. Именно из-за внешней и духовной красоты душа Еразма становится полем битвы Добра и Зла.

Имя «Памва» ассоциируется с египетским святым Памвой Нитрийским. А.В. Лебедев отмечает: «Агиограф называет его «умудренным опытом» и «умелым учителем (Жития святых IV, 393)» [9, с.38]. В рассказе Е.И. Замятин так называет мудрого и прозорливого старца, который является наставником Еразма. Замятинский Памва не предостерегает от искушения, он благословляет грех, разрешает познать ученику «последнюю тайну» [6, с. 474].

Также Памва сравнивает глаза людей с колодцами, связывающими внешний мир и мир души, и произносит ключевую мысль рассказа о двойственности человеческой природы: «Как разнотрубоки колодцы в земле, так разнотрубоки они в человеке. И чем глубже, тем ближе к обителям божественным, но и к вратам преисподней» [6, с. 464]. Глубина колодца – это потенциал человека, а в глазах Еразма Памва не видит дна. Проблема главного героя заключается в том, что это делает его одновременно близким и к Богу, и искушению. Так проявляется значение «любимый» имени Еразм: он любим и Богом, и бесами. Он является полем битвы этих двух космических сил.

Значение «прелестный» также проявляется в одном из эпизодов, когда сам Еразм становится катализатором искушения. Он читает братии «Песнь Песней» Соломона. Этот текст рассматривается, как символ любви Бога и церкви, но в нем также повествуется и о телесной любви Соломона и Суламифь. Выбор этой книги не случаен, именно после её прочтения братия начинает испытывать возбуждение. А.В. Лебедев отмечает: «Писатель как бы настаивает на ее буквальном, т. е. эротическом понимании» братией [9, с.41].

Голос героя становится главным инструментом его красоты. Речь инок Е.И. Замятин передает через визуальный образ: «Был голос у юного инок чистоты, подобной звенящему с высот горнему крину» [6, с. 465]. Писатель сравнивает голос героя с лилией. Она символизирует чистоту и невинность. Именно с этим цветком архангел Гавриил возвещает Богородице о рождении Христа. Эпитет «звенящий с высот» передает читателю музыкальность и красоту

голоса. Писатель продолжает: *«И как на пути быстрых вод горнего крина спаленный солнцем холм облекается зеленой одеждой, упещренной белыми и багряными, и синими, как твердь, цветами – так поливались сладким и буйным соком читаемые Еразмом слова»* [6, с. 465]. Длина предложения вызывает ощущение потока. «Быстрые воды» указывают на неудержимую природную силу, которая вызывает многоцветие. В иконописных традициях цвет имеет определенное значение. Багряный – страсть и кровь, белый – невинность, синий – стремление к Богу. Е.И. Замятин, описывая цветы, которые появились на холме, и лилию, выросшую на «пути быстрых вод» [6, с. 465], смешивает святость и греховность. Так же, как и портрет Еразма, голос героя соединяет в себе духовное и природное начало. Священные слова, которые произносит инок, *«поливаются сладким, буйным соком»* [6, с. 465], герой делает сакральный текст чувственным и телесным. Эффект от его чтения вызывает любовное наваждение. В этом эпизоде проявляется двусмысленность «глубины колодца» Еразма, голос, который должен восхвалять Бога, вызывает плотское желание.

В имени героя есть мотив любви, с одной стороны, его можно рассматривать, как духовную, самоотверженную любовь к Богу, а с другой стороны, как страстную, плотскую любовь. Имя Еразм предначертывает, что герою придется прожить любовь во всей её полноте. Перед героем стояла задача написать житие Марии Египетской, но из-за незнания женского тела, он не может полноценно и подлинно изобразить ее житие. Еразм молится: *«Умилосердись, преподобная, научи меня познать честное тело твое, дабы мог я достойно прославить тебя»* [6, с. 468]. И к главному герою приходит бес в облике святой, Еразм начинает испытывать желание. В роли святой Е.И. Замятин выбирает Марию Египетскую. Она была блудницей и по наказу Богородицы отправилась скитаться по пустыням. *«Я питалась растениями; одежда ... истлела от ветхости, и я много страдала, изнемогая летом от зноя, трясясь зимой от холода; так что много раз я, как бездыханная, падала на землю и так долго лежала, претерпевая многочисленные телесные и душевные невзгоды»* [11, с. 18] – пишет в её житии Д. Ростовский. Мария Египетская исцеляется от искушения благодаря аскетичному образу жизни, тому, что она *«умертвила свою плоть»* [11, с. 12]. Еразм же исцеляется только с помощью проживания греха – интимной связи с бесом в облике святой. Писатель, используя образ Марии Египетской, спорит с мнением о том, что исцеление от искушения возможно только благодаря аскезе и самоотвержению. Е.И. Замятин показывает, что святость и грех – это два полюса одного целого. Только приняв эту двойственность, человек может обрести целостность и исцелиться. А.В. Лебедев отмечает: *«Замятинские герои освящаются, попирая грех грехом»* [9, с.40]. Так Еразм разрешает конфликт, заложенный в его имени.

Также одного из персонажей рассказа зовут Сампсон, это имя в древнееврейском языке имеет значение «солнце». В рассказе образ солнца занимает важное место. Оно воплощает страсть, желание, уничтожающую силу: *«спаленный солнцем холм»* [6, с. 465], *«горячие от солнечного дыхания»* [6, с. 465] стены монастыря. Солнце также является соучастником искушения, оно провоцирует на страсть: *«...тайна персей...оседающее за край земной солнце на острых вершинах тех волн зажгло алые пламена»* [6, с. 469]. В рассказе

Сампсон воплощает эту необузданную, природную энергию, но заключенную в человеческое тело.

Е.И. Замятин, упоминая этого героя, отсылается к ветхозаветному персонажу, к его богатырской силе: *«Был он, как древний Сампсон, велик и мощен телом во всем до последнего»* [6, с. 470]. Сила библейского персонажа заключена в волосах, которая показывает его связь с Богом: *«Бритва не касалась головы моей, ибо я назорей Божий от чрева матери моей»* [2, с. 261]. Давая портрет Сампсона, Е.И. Замятин гиперболизирует подчеркивает: *«Был он как бы дважды наг»* [6, с. 471]. Писатель отмечает, что у героя нет связи с Богом. Далее писатель продолжает: *«Даже в летнюю пору, носил он на себе не менее трех одежд»* [6, с. 471]. Даже будучи одетым, из-за огромной плотской энергии Сампсон воспринимается голым. В этом также прослеживается связь героя со значением «солнца», оно тоже «нагое», и никакой покров не может скрыть его энергию. Многослойность одежды не может спрятать все естество персонажа, физически подавить страсти внутри него. Е.И. Замятин показывает, что аскетизм не помогает преодолеть искушение, энергия Сампсона готова вырваться наружу в любой момент. Когда Еразм (снова становится катализатором искушения) зовет Сампсона посмотреть на икону, на того находит возбуждение, он не в силах сдержать голос плоти, и Е.И. Замятин пишет, что он *«разодрал на себе одежду»* [6, с. 472]. Герой так снимает с себя ограничения. «Дважды нагой» обнажается и только в этот момент показывает свою истинную суть.

Контраст между библейским и замятинским персонажем не ограничивается только портретом. Сампсон кричит: *«Вотще сила моя!»* [6, с. 472]. «Вотще» – устаревшее слово со значением «напрасно», «тщетно». Сампсон понимает могущество своей силы и одновременно осознает её бессмысленность. Ветхозаветный персонаж в плену у врагов последний раз восклицает: *«Пусть умрёт душа моя с филистимлянами!»* [2, с. 262]. В этот момент к нему возвращается богатырская сила, благодаря которой он совершает подвиг, рушит вражеский дом и умирает. Его сила направлена на самоотверженные поступки в честь Бога. Если в Библии филистимляне заковывают Самсона в цепи из-за желания отомстить, то в рассказе монахи делают то же самое, но из-за силы пола и плоти Сампсона, которая способна только разрушить все вокруг. Ветхозаветный персонаж защищает святых от чужих, а замятинский разрушает обитель, святую, изнутри. Связь героя рассказа с библейским персонажем не только создает иронию и пародию, но и превращает обычного монаха в аллегория бессмысленности могущественной силы без духовной цели.

Еразм и Сампсон являются антиподами. Если первого искушает красота и искусство, и он в конце приходит к исцелению, то второго искушает вид плоти, и это ведет к саморазрушению. Значение «любимый» у имени Еразм показывает, что герой избран Богом и бесами. Его портрет, золотые волосы и зеленый венок, указывает на синтез духовного и природного в герое. А имя со значением «солнца» и портрет Сампсона, «дважды наг», показывают, что у персонажа есть могущественная природная сила, но она не одухотворенна. Е.И. Замятин считает, что природное начало, не наделённое духовностью, обречено на гибель.

Антитеза двух этих героев показывает идею писателя: исцеление возникает не в преобладании одного из начал, а в принятии всех противоречий.

Отсюда вытекает еще одна тема рассказа – творец и творчество. Перед Еразмом стояла задача написать житие Марии Египетской, но он не может этого сделать, пока сам не познает грех и плоть, которые преодолела святая. В этом заключается парадокс: герой должен познать грех, чтобы описать святость.

Только синтез духовного и природного, а не аскеза и отрицание одной из сторон, может привести Еразма к созданию настоящего искусства и к исцелению. В этом заложена программная мысль Е.И. Замятина. В работе «О синтетизме» он пишет: «Сегодняшний художник, поэт, сегодняшний Адам – уже отравлен знанием *той*, однажды мелькнувшей, Евы, и на губах *этой* Евы – от его поцелуев вместе с сладостью остается горький привкус иронии. Под румяным телом прошедший через отрицание умудренный Адам – знает скелет. Но от этого – только еще исступленной поцелуи, еще пьянее любовь, еще ярче краски... Так – синтез» [7, с. 283]. Он для Е.И. Замятина является методом создания искусства. Синтез – это не выбор одной из сторон, а соединение столкнувшихся противоречий. Дух и плоть не борются, а усиливают друг друга.

Имя «Еразм» также связано с исторической фигурой, Ермолаем-Еразмом, писателем XVI века, автором «Повести о Петре и Февронии Муромских». Говорить об этой аллюзии можно на основе многих совпадений. Е.И. Замятин парафразирует житийную литературу, а Ермолай-Еразм является известным агиографом. Он и герой рассказа являются иноками, которые по поручению должны создать житие святых. «Повесть о Петре и Февронии Муромских» Ермолая-Еразма, хотя и является памятником древнерусской житийной литературы, не была включена в «Великие Четы-Минеи» митрополита Макария. Одной из версий невключения в сборник считается несоответствие канону. Текст Ермолая-Еразма содержит в себе фольклорные черты, например, как указывает О.В. Гладкова: «В основе Повести лежат два «бродячих» сюжета, имеющие хождение и в русском фольклоре» [3, с. 537]. Текст Ермолая-Еразма является соединением фольклорных мотивов и христианского символизма. Такое сочетание соответствует замятинскому понятию синтеза, а именно соединению высокого и низкого: «...у Анненкова – к Еве идет Адам с балалайкой, и у Адамовых ног в раю – какой-то паровозик, петух и сапог» [7, с. 284]. Всякое переосмысление традиционного вносит черты нового, не отменяя канона, и человеку нового времени это может казаться эклектикой, а не синтезом, дающим новые более глубокие смыслы. И Ермолай-Еразм, и Е.И. Замятин не разрушают канон, а расширяют и обогащают его благодаря синтезу.

Вернемся к названию «О том, как исцелен был инок Еразм». Оно показывает, что это произведение стилизует черты агиографической литературы: такая синтаксическая конструкция традиционна для канона. Слово «исцелен» прочитывается двояко. Формально грешник в конце исцеляется, что соответствует агиографическим традициям. Е.И. Замятин пишет: «Когда писал он лики святых – то писал, как все, во славу Божию, а не дьявольскую» [6, с. 474]. Еразм выбирает одну крайность и отказывается от синтеза. Для Е.И. Замятина – это поражение творца, не исцеление. Еразм, прожив сложный опыт, отвергает его. Главный герой

отказывается от избранности, заложенной в его имени, то есть в его судьбе, и становится безличным ремесленником.

Рассказ заканчивается колофоном: *«И лишь я, недостойный схимник Иннокентий, с благословения мудрого старца, записал все к назиданию и руководству игуменов нашей обители. Простым же инокам не дозволено чтение сей записи»* [6, с. 474]. И.М. Попова отмечает, что «повторение ситуации записанного схимником «чуда» в зародыше содержится в этой последней фразе» [9, с. 29]. Е.И. Замятин опять будто бы прибегает к иронии, герой с именем Иннокентий, которое имеет значение с латинского языка «невинный», увековечивает греховный опыт и не хочет провоцировать иноков на его повторение, ибо такой опыт не каждому невинному под силу.

В произведении «О том, как исцелен был инок Еразм» Е.И. Замятина имена собственные организуют внутреннюю форму рассказа. Писатель следует канонической роли имён собственных в агиографической литературе и использует их, как инструмент парафразирования. Однако на этом их функция не заканчивается. Имя становится одним из компонентов стиля, который запечатляет новые возможности синтетизма. Сюжет выступает как развёртывание смыслов, заложенных в семантике имен Еразм, Сампсон, Памва. Однако Е.И. Замятин для создания смыслов использует не только этимологию имён, но и обращается к культурно-историческому и религиозному контексту и отсылает к святым и библейским персонажам. Писатель ведет диалог и полемизирует с другими произведениями и культурными явлениями. Это закладывает диалогичность в образы персонажей рассказа и реализует синтез, который был важен для писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешина, Л. Н. Концептуализация житийного имени собственного в древнерусской литературе XII–XIV вв. как свернутый потенциал духовности народа / Л. Н. Алешина. – Вопросы русской литературы, 2015. – № 3. – С. 4.
2. Библия, Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета // М.: Российское библейское общество, 2007. – С. 261–262.
3. Гладкова, О. В. К вопросу об источниках и символическом подтексте «Повести от жития Петра и Февронии» Ермолая-Еразма / О. В. Гладкова. – Герменевтика древнерусской литературы, 2008. – № 13. – С. 537–569.
4. Давыдова, Т. Т. Антижанры в творчестве Е. Замятина / Т. Т. Давыдова. – М.: МИК, 1998. – С. 33.
5. Жукова, Е. А. Антимир как способ воплощения смехового начала в рассказе Е. И. Замятина «О том, как исцелен был инок Еразм» / Е. А. Жукова. – Вестник ТГУ, 2009. – выпуск 7 (75). – С. 323–328.
6. Замятин, Е. И. Собрание сочинений в 4 томах / Е. И. Замятин – М.: Найманис, 1970–1988. – Т. I – С. 464–474.
7. Замятин, Е. И. Собрание сочинений в 4 томах / Е. И. Замятин – М.: Найманис, 1970–1988. – Т. IV – С. 283–284.
8. Иванов, В. И. Дионис и прадионисийство / В. И. Иванов – С.: Алетейя, 1994. – С. 106.
9. Лебедев, А. В. «Святой грех» Зеницы Девы, или Что мог прочитать инок Еразм (два произведения Е. Замятина в церковно-литературном контексте) / А. В. Лебедев – М.: МИК, 1998. – С. 36–55.

10. Попова, И. М. Литературные знаки и коды в прозе Е. И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения / И. М. Попова – Т.: Издательство ТГТУ, 2003. – 148 с.
11. Ростовский, Д. Жития святых / Д. Ростовский – М. Ковчег, 2010. – Книга восьмая. Апрель. – 144 с.

REFERENCES

1. Aleshina L. N. (2015). Konceptualizacija zhitijnogo imeni sobstvennogo v drevnerusskoj literature XII–XIV vv. kak svernutyj potencial duhovnosti naroda [Conceptualization of the life name of one's own in ancient Russian literature of the 12-14th centuries as the curtailed potential of the spirituality of the people] in Voprosy russkoj literatury [Questions of Russian literature]. No 3. Pp. 4. (In Russian).
2. Biblija, Knigi Svjashhennogo Pisanija Vethogo i Novogo Zaveta (2007) [The Bible, the Holy Scriptures of the Old and New Testaments]. Moscow: Russian Bible Society. Pp. 261–262. (In Russian).
3. Gladkova, O. V. (2008). K voprosu ob istochnikah i simvolicheskom podtekste «Povesti ot zhitija Petra i Fevronii» Ermolaja-Erazma [On the Sources and Symbolic Subtext of Yermolai-Yerazm's Tale of the Life of Peter and Fevronia] in Germenevtika drevnerusskoj literatury [Hermeneutics of Old Russian literature]. No 13. Pp. 537–569. (In Russian).
4. Davydova T. T. (1998). Antizhanry v tvorcestve E. Zamjatina [Anti-genres in the works of E. Zamyatin]. Moscow: MIC. Pp. 33. (In Russian).
5. Zhukova E. A. (2009). Antimir kak sposob voploshhenija smehovogo nachala v rasskaze E. I. Zamjatina «O tom, kak iscelen byl inok Erazm» [Antimir as a way of embodying the ridiculous principle in E. I. Zamyatin's story “About how the monk Erasmus was Healed”] in Vestnik TGU [TSU Bulletin]. Issue 7 (75). 324 p. (In Russian).
6. Zamjatin E. I. (1970 –1988). Sobranie sochinenij v 4 tomah [Collected Works in 4 Volumes]. Moscow: Najmanis. Vol. I. Pp. 464–474 p. (In Russian).
7. Zamjatin E. I. (1970 –1988). Sobranie sochinenij v 4 tomah [Collected Works in 4 Volumes]. Moscow: Najmanis. Vol. IV. Pp.283–284. (In Russian).
8. Ivanov V. I. (1994). Dionis i pradiionisijstvo [Dionysus and Orthodoxy]. Saint Petersburg: Aletejja. 106 p. (In Russian).
9. Lebedev A. V. (1998). «Svjatoj greh» Zenicy Devy, ili Chto mog pročitat' inok Erazm (dva proizvedenija E. Zamjatina v cerkovno-literaturnom kontekste) [“Holy Sin” of the Apple of the Virgin, or What the monk Erasmus could read (two works by E. Zamyatin in a church literary context)]. Moscow: MIC. Pp. 36–55. (In Russian).
10. Popova I. M. (2003). Literaturnye znaki i kody v proze E. I. Zamjatina: funkcii, semantika, sposoby voploshhenija [Literary signs and codes in E. I. Zamyatin's prose: functions, semantics, ways of implementation]. Tambov.: TSTU Publishing House. 148 p. (In Russian).
11. Rostovskij D. (2010). Zhitija svjatyh [The Lives of the Saints]. Moscow: Ark. Book eight. April. 144 p. (In Russian).

УДК 821.161.1

ИМЯ И БЕЗЫМЯННОЕ В РАССКАЗАХ Б. ПИЛЬНЯКА «БЕЗ НАЗВАНЬЯ» И «ВЕРНОСТЬ»

Минералова Ирина Георгиевна
доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы
и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
профессор кафедры русской литературы XX – XXI веков
ФГБОУ «Московский педагогический государственный университет»
(г. Москва, Россия)
e-mail: mig_mama@mail.ru

Никитина Софья Вадимовна
студент V курса
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,
Институт филологии
(г. Москва, Россия)
e-mail: miss.bellatrix.lestrange@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается роль имён собственных и их отсутствия в творчестве Бориса Пильняка на материале его рассказов «Верность» и «Без названия». Показывается, как выбор имени или его отсутствие влияет на формирование образа персонажа и его восприятие читателем. Особое внимание уделяется функциям имён собственных и их места в вопросе изучения индивидуального стиля писателя, в котором имя становится важным элементом внутренней формы и смыслового наполнения текста.

Ключевые слова: Борис Пильняк, имя собственное, безымянное, индивидуальный стиль, русский космизм, система образов.

THE NAME AND THE NAMELESS IN B. PILNYAK'S STORIES "FAITHFULNESS" AND "WITHOUT A NAME"

Mineralova Irina Georgievna
Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of World Literature and Comparative
Literary Studies at the V. Shatalov Donetsk State Pedagogical University
(Gorlovka, Russia)
Professor of the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Centuries at the Moscow State
Pedagogical University
(Moscow, Russia)
e-mail: mig_mama@mail.ru

Nikitina Sofya Vadimovna
5th year student of the FSBEI HE "Moscow Pedagogical State University, Institute of Philology"
(Moscow, Russia)
e-mail: miss.bellatrix.lestrange@yandex.ru

Abstract. The article examines the role of proper names and their absence in Boris Pilnyak's work based on the material of his short stories "Fidelity" and "Without a Name". The article examines how the choice of a name or its absence affects the formation of a character's image and its perception by the reader. Special attention is paid to the functions of proper names and their place in the study of

the writer's individual style, in which the name becomes an important element of the textual structure and semantic content of the text.

Keywords: Boris Pilnyak, proper name, nameless, individual style, Russian cosmism, the system of images.

Для цитирования: Минералова И. Г., Никитина С. В. Имя и безымянное в рассказах Б. Пильняка «Без названия» и «Верность» // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 43-50. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-43-50

Вопрос о роли имени собственного в целом и имён персонажей в частности в художественном произведении не единожды становилась предметом исследования литературоведов и лингвистов. В рамках индивидуального стиля Б. Пильняка функциональность имён собственных, как и сознательный отказ писателя от их использования, является одним из ключевых художественных инструментов, подчёркивающих сущностные черты героев и их взаимоотношения с миром.

За основу исследования взяты положения Е. Г. Прийтенко, которая в своей диссертации вслед за Ю. А. Карпенко и В. Н. Михайловым приходит к выводу, что «при рассмотрении ИС в тексте приоритетная роль отводится стилистической (характеризующей) функции» [6, с. 7], а также работы И. Г. Минераловой, рассматривающей безымянность как особый художественный приём, позволяющий вывести бытовое в сферу бытийного, а также сообщить прозаическому тексту всеобщий смысл, свойственный поэтическому, стихотворному произведению [1, с. 25].

В качестве материала исследования были выбраны рассказы Б. Пильняка «Без названия» (1926) и «Верность» (1927). Они объединены тематически, а также по времени – действие обоих рассказов разворачивается в двух временных зонах – год Первой русской революции (1905) и двадцать лет спустя (1925). В центре повествования дихотомия революции и любви, общечеловеческого и индивидуального. Пильняк исследует, как антропогенная стихия революции обезличивает индивидуальность, разбрасывается людьми, отбирая у них самое важное – любовь, а также размышляет на вечные темы времени, смерти и соотносённости жизни человеческой с пространством Вселенского Мироздания.

В контексте творчества Пильняка эти вопросы приобретают принципиальное значение. Будучи человеком своей эпохи, писатель, как и многие его современники, ищет ответы на вопросы о новом духовном пути русского человека. Г. Анищенко писал об этом так: Б. Пильняк «напряженно, даже судорожно ищет пути, на которых линии России и революции соединяются» [2, с. 39]. Синтезируя в своём творчестве идеи нового христианства и русского космизма, отсекая всё, что кажется ему неудовлетворительным, Б. Пильняк создает, с одной стороны, «новое религиозное сознание» [3, с. 39], с другой стороны – свой собственный образ России, вбирающий в себя прошлое и настоящее нашей страны.

В рассказе «Без названия» действие разворачивается в русской глубинке во время Первой русской революции. Функционально само заглавие, ведь уже на этом

этапе Пильняк обезличивает не только персонажей, но и саму внутреннюю форму произведения. Как известно, отсутствие заглавия – характерный признак поэтического текста, поскольку поэзия не изображает, а выражает, она целостна сама по себе, и сама в себе и, следовательно, не столь остро нуждается в дополнительном озаглавливании, т. к. зачастую переносит сильную позицию на первую строку стихотворения. Пильняк, перенимая это свойство поэзии, будто намекает на необходимость сместить фокус внимания с изображаемого на выражаемое, заглянуть вглубь изображаемого.

Сюжет рассказа достаточно прост: юноша и девушка, влюблённые друг в друга, приезжают из подполья в деревню, чтобы убить провокатора. Ночью они отправляются на задание, и, когда всё свершается, – их любовь гибнет. Герои расходятся в разные стороны и до конца жизни не говорят друг другу ни слова. Таково изображаемое. Теперь попробуем углубиться в выражаемое.

Б. Пильняк за читателя очерчивает круг действующих лиц: *«героев в этом рассказе трое – он, она и третий»* [4, с. 516]. И эта система персонажей коррелирует со стержневым и при этом «трёхгранным» конфликтом рассказа – человек-любовь-смерть.

Из всех героев только один обладает именем, причём сразу двумя: настоящим (Андрей) и вымышленным (Кондратий). Наличие сразу двух имён может свидетельствовать о внутреннем расколе, об отсутствии духовной целостности, а ведь именно это явление на протяжении всей первой четверти двадцатого века являлось доминирующей характеристикой русского человека. Исторические реалии ставят героя перед выбором без выбора между общечеловеческим и личным – убить и исполнить свой долг, свою функцию винтика в машине революции или же сохранить личное, вечное счастье. Следовательно, Андрей становится воплощением человека двадцатого века, оказавшегося на перепутье. И вот тут следует напомнить, что подлинное имя Андрей в греческом – мужественный, но еще важнее для русской культуры – определение апостола «Андрей Первозванный», поскольку он первым встретил Христа после крещения и первым пошел за ним. В сопоставлении подлинного имени и взятого, Кондратий не без иронии напоминает тривиальное в русской речи «кондратий хватил», то есть убил. Идти на задание для этого человека было подлинным самоубийством. Он был Андреем для любви, но по иронии судьбы стал источником смерти.

Далее, в сцене, предшествующей убийству, Б. Пильняк рисует идиллическую картину первой любви, исполненную радости и чувственности: *«Как, какими словами рассказать о первой любви? – любви, белой как ландыши, и тяжелой в весенности своей, как гречневый цвет, той тяжестью, которой можно перевернуть мир, – любви, не знавшей ничего больше рукопожатья и общих – на мир – вперед – глаз, – любви (и он, и она знали об этом, выверив это двадцатилетием) той, которая бывает (и навсегда остается) единственной»* [4, с. 516].

В философской концепции русского космизма любовь является категорией ключевой и универсальной, победа над смертью виделась философам возможной только в случае преодоления отчужденности между человеком и миром, человеком и человеком. Безымянная девушка, возлюбленная героя, воплощает собой этот

образ любви. Любви не только и не столько плотской, сколько душеспасительной. Б. Пильняк зачастую скуп на портретные характеристики, и портрет девушки описан лишь несколькими штрихами: *«развевались аржаным ветром аржанные её волосы, и обдувал ветер белое её платье, чуть тяжелеющее от вечерней росы»* [4, с. 516], *«подошла она в белом платочке, монашески повязанном»* [4, с. 517]. Её образ светел, пропитан чистотой и окутан ореолом святости, соединён с природой через *«гречишневые тяжести»* [4 с. 517] волос цвета ржи. Синестетически соединенные цвета: белый, синий – цветущей гречихи, золотой – ржи, – отсылают к символике иконографической, но при этом рожь – сырьё для изготовления хлеба, и именно его берёт героиня с собой в ночь убийства. По словарю символов Д. Тресиддера хлеб отсылает нас к христианской культуре, являясь метафорой духовной пищи и тела самого Христа. Хлеб разделенный с кем-то – знак союза, а также символ очищения [8, с. 380]. Этот жест становится последней попыткой спасти душу Андрея, но ни союз, ни очищение более невозможны – слишком близко подошла к ним смерть, и девушка выбрасывает хлеб по дороге. И с этого момента любовь безмолвствует – она игнорирует вопросы юноши, молча следуя за ним.

Третий герой повествования – смерть, ещё одно стержневое понятие для философии русского космизма. Она воспринимается философами совершенно противоположно христианскому представлению о смерти, как о прекращении земных мучений и переходе к жизни небесной. Для русских космистов она – враг, и они ищут пути её преодоления, дабы достигнуть бессмертия и соединиться с единым пространством мироздания. То есть любовь и смерть противопоставлены друг другу, как и в рассказе. *«Очень трудно убить человека – но гораздо труднее пройти через смерть»* [4, с. 515] – так начинается текст, герой делает свой выбор – провокатор убит, его *«лицо мертвеца улыбалось»* [4, с. 519], и смерть празднует свою победу над любовью, которая отступает: девушка подходит к убитому и отворачивается, и *«никогда больше ни слова не сказали они друг другу с глаза на глаз»* [4, с. 519].

В текстах Пильняка пейзаж зачастую является одним из ключевых функциональных элементов, поскольку природа осмысливается писателем как единое пространство Вселенского Бытия и универсальный мир законов человеческого рода из него воспринятых, и этот рассказ не становится исключением. Первая же пейзажная зарисовка задаёт мрачный тон повествования: *«Дождик капает мелкий-мелкий, серый, сырой. Осины пожелтели, шелестят иудами, сыплют мокрые листья. <...> Перелесок упирается в настоящий лес, этот треугольник иудиных виселиц. <...> По мосту, по дороге в осиннике, по картофельному полю не пройдёшь: нога вязнет в грязи по колено. Но вот сумерки налились каракатичной кровью ночи, тушевым мраком и ничего не видно...* [4, с. 515]». Метафоричность, которой писатель наделяет пейзаж, служит решению сразу нескольких задач: формирование смыслового каркаса выражаемого, формирование композиции рассказа и образ времени.

Будто бы дан только пейзаж, однако, описывая осинник и характеризуя осины как «иудины», автор вполне преднамеренно напоминает о грехе предательства не только Спасителя, но и душевно-духовного человека в себе

самом: «шелестят иуды» [4, с. 515], «треугольник иудинных виселиц» [4, с. 515], «шелестели иудинно» [4, с. 517] – природа сообщает о том, что грядёт. В тексте есть предатель названный – провокатор, но есть и не названный – это сам Андрей, который совершает деяние гораздо более страшное, чем предательство товарищей по революции, он предаёт свою душу, не из злого умысла, а из чувства долга. Этим и страшно поведение героя в мировосприятии Пильняка – тем, что люди добровольно отдают свои души, как им кажется, за общее благо, а на самом деле – во имя торжества смерти. Образ революции возникает в виде знамени в синем мраке над Кремлём: *«над зданием ЦИКа плещется красное знамя: знамени не видно, виден только багровый этот красный цвет в черном небе»* [4, с. 515] – оно зияет как кровавая рана в ткани бытия.

Пейзаж также определяет композицию рассказа – Пильняк, повторяя почти слово в слово в начале и в конце эту пейзажную зарисовку, закольцовывает и композицию, и повествовательное время, которое не ограничивается временем календарным, рамкой 1925-1905-1925, а надстраивается над ним, трансформируется из времени бытового в бытийное. Герой заперт в нём вынужденный раз за разом возвращаться в то время, где он *«убил любовь»* [4, с. 520].

В рассказе «Верность» Пильняк продолжает развивать те же темы, однако на этот раз ситуация несколько иная: смерть хоть и присутствует, но отходит на второй план. На первом же – человек, любовь и время.

Начнём с изображаемого: двадцать лет из жизни юноши, который пережил две революции и прошёл путь от студента-подпольщика до уважаемого профессора, семейного человека. Во времена Первой русской революции он встретил девушку и полюбил, но даже не узнал её имени, революция разбросала их по стране и найтись им посчастливилось лишь спустя двадцать лет. Профессор уходит из семьи, и спустя время у воссоединившихся возлюбленных рождается ребёнок.

Итак, Б. Пильняк выводит в заглавие понятие верности, которое в пространстве рассказа раскрывается сразу в нескольких отчасти взаимоисключающих аспектах – верность общему делу Революции, супружеская верность, верность своему сердцу, верность законам мироздания. Понятие кажется семантически перенасыщенным, герой, как и в первом рассказе, поставлен перед сложным выбором.

В рассказе время календарное линейно и не ограничено уже знакомыми рамками 1905-1925 годов, но эти даты в тексте присутствуют в качестве маркеров переломных моментов сюжета. Читатель следует за героем, проходя вместе с ним весь его путь длинной в двадцать лет. Однако время повествовательное, мифическое закольцовано, именно оно обуславливает композицию. Жизнеописание героя перемежается с рассуждениями автора о сущности понятий любви, времени и рождения: *«Как приходит любовь, как уходит любовь, что дано человеку любовью? – великое ли бремя дано человеку в любви или великая радость, когда бремя любви есть счастье?»* [5, с. 182].

Система образов тоже видоизменяется – героев двое, Он и Она. Имя главного героя скрыто от читателя. Пильняк намеренно использует другие способы

идентификации, представляя вниманию целую галерею социальных ролей, которые выполняет юноша: студент [5, с.181], муж [5, с. 183], отец [5, с. 183], профессор [5, с. 183], ректор [5, с. 184], коммунист [5, с. 184] и др. Писатель снова использует безымянность, подменяя ее статусностью, чтобы, с одной стороны, укрупнить образ, воплотить в нём общезначимое, с другой – показать, как вихрь исторических событий сводит личность человека к его социальной функции, смешивает его с толпой. Особенно показателен в этом аспекте следующий отрывок: *«утром в восемь часов ректор принимал студентов и заседал в предметной комиссии; в десять – до часу – ректор был в ректорском своем кабинете; с половины второго профессор читал лекции; в шесть коммунист, общественный деятель заседал в районном Совете; в десять профессор шел в университет экзаменовывать студентов»* [5, с. 184] – сплошное перечисление ролей, за которыми и человека-то не видно. Столь же безымянна и его семья, которая *«была работной, покойной, крепкой – чуть-чуть холодной»* [5, с. 184]. Отсутствие любви в рассказе синонимично омертвлению души.

Но герой не безымянен вообще. Мы слышим его имя лишь единожды – из уст той самой женщины, единственной, кого он в своей жизни любил, которая играет ту же роль, что и героиня «Без названия», являясь человеческим воплощением любви. Её появление в жизни героя – ещё не момент пробуждения его души, но чётко обрисованная возможность этого, когда *«весь мир провалился в чудесность, где море по колено, где мир по колено, и в этих высотах, где мир по колено, есть только она, её слова, долетавшие из безмерных пространств, её руки, передававшие баранки, косы, упавшие на грудь тяжестью спелых пшениц, голубые её глаза, уходившие в бездонности – в безмерности пространств, где мир по колено»* [5, с. 181]. Снова в скупой портретной характеристике девушки природный образ, и вновь любовь выводит героя в категорию вне пространства и вне времени, а сочетание в портрете золотого и голубого вновь напоминание о иконографических тонах. Но *«на другой же день опять встали справа и слева смерти»* – юноша покидает её, и душа его остаётся непробуждённой – ровно до того момента, пока двадцать лет спустя он не встречается её снова. Она окликает его по имени и вместе с именем возвращает ему его личность, его душу, даёт второй шанс на искупление. Счётчик времени обнуляется и *«двадцатилетие было скинуто со счетов времени – именно потому, что нельзя бросаться временем перед любовью и перед счастьем»* [5, с. 181].

Образ смерти не менее важен и в рассказе, он неотступно преследует героя. Смерть – это не только революция, когда *«люди шли умирать и не знали своего завтра»* [5, с. 182], но и разрыв устоявшихся семейных отношений, когда *«оставляемый – жена, муж – остается для умирания, для боли и вдовства, ибо всё у него позади в величайшей несправедливости»*. Б. Пильняк повторяет мысль, с которой начинается предыдущий рассказ: *«ибо легче убить человека, чем пройти через смерть»* [5, с. 185]. Но здесь контекст меняется. Пильняк показывает другой путь, не доступный герою «Без названия»: оставляя семью, профессор не выбирает смерть во имя смерти – он выбирает смерть во имя любви, и она отступает.

В лирических отступлениях мы можем более подробно изучить картину мира автора. Ключевыми феноменами его рассуждений становятся любовь и рождение.

«Всё в этом космосе живет, чтобы родиться, родить и умереть» [5, с. 183] – суждение будто бы даже не писателя, а биолога, сводящего жизнь человеческую до её репродуктивной функции. Однако в понимании Б. Пильняка рождение – категория гораздо более широкая. «Рождением у человека правит любовь» [5, с. 182] – у героев на момент второй встречи уже были дети, их репродуктивная функция уже была реализована неоднократно, однако только тогда, когда появился на свет их общий ребенок, время отступило окончательно и смерть отступила окончательно, потому что *«этот ребёнок родился от любящих, и из всех детей этот единственный, рожденный в человеческой заповеди, был подлинным счастьем рождения»* [5, с. 186]. Любовь и рождение предстают в тексте категориями не просто биологическими, а фундаментальными, экзистенциальными, выводящими бытовое в сферу бытийного. Пильняк создаёт в пространстве рассказа аналог мифа о творении, преодолевающим время и смерть, открывающем путь в вечность – к единению с пространством космоса. И в этом контексте семантика заглавия раскрывается в полной мере – ведь верность любви и законам бытия является путём единственно верным, душеспасительным.

Таким образом, в рамках индивидуального стиля Бориса Пильняка безымянность помогает вывести повествование в сферу философски значимого и бытийного, подчёркивая цикличность и универсальность человеческого опыта. В то же время наличие в тексте имён собственных, особенно двойных или скрытых, отражает внутренний духовный раскол и сложный выбор личности между частным и общим, любовью и смертью. Именно такое использование имён собственных позволяет писателю раскрыть сложные взаимоотношения человека с историей, обществом и даже мирозданием, создавая уникальный синтез личного и общечеловеческого, земного и космического.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма : И. Г. Минералова. – Москва : Флинта : Наука, 2011. – 252 с.
2. Анищенко, Г. Деревянный Христос и эпоха голых годов: Творчество Б.Пильняка в контексте литературы 1920-х гг. // Новый мир. 1990. № 8. С. 243–248.
3. Кислова, Л. С. Динамика художественной прозы Б. Пильняка : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Тюмень, 1997. – 174 с.
4. Пильняк, Б. А. Собрание сочинений. Т. 2: Машины и волки : Т. 2 : Роман; Повести ; Рассказы. – 2003. – ОАО Ярослав. полигр. комб. – 527 с.
5. Пильняк, Б. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Повести; Рассказы; Волга впадает в Каспийское море: Т. 4 : Роман. – 2003. – 476 с.
6. Прийтенко, Е. Г. Функции имен собственных в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» в оригинале и в русском переводе : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / Прийтенко Елена Григорьевна. – Москва, 2013. – 22 с.
7. Профатило, И. И. Художественный мир прозы Б.А. Пильняка : дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 2006. – 184 с.
8. Тресиддер, Д. Словарь символов. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.
9. Федорова, Т. Н. Художественный мир Б. Пильняка 1920-х годов : «Иван Москва» и «Красное дерево» : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Ульяновск, 1999. – 321 с.

REFERENCES

1. Analiz khudozhestvennogo proizvedeniia: stil' i vnutrenniaia forma [Analysis of the work of art: style and internal form: I. G. Mineralova.] (2011). Moscow : Flinta : Science, 252 p. (In Russian).
2. Anishchenko G. (1990). Dereviannyi Khristos i epokha golykh godov: Tvorchestvo B. Pil'niaka v kontekste literatury 1920-kh gg. [Anishchenko, G. Wooden Christ and the era of the naked years: The work of B. Pilnyak in the context of the literature of the 1920s]. Novyi mir [New world]. No 8. Pp. 243–248. (In Russian).
3. Kislova L. S. (1997). Dinamika khudozhestvennoi prozy B. Pil'niaka [Dynamics of B. Pilnyak's fiction] : diss.... Candidate of Philology: 10.01.01. Tyumen. 174 p. (In Russian).
4. Pil'niak B. A. (2003). Sobranie sochinenii. T. 2: Mashiny i volki : T. 2 : Roman; Povesti ; Rasskazy [Collected Works. T. 2: Cars and Wolves: T. 2: Novel; Tales; Stories.] OJSC Tikhonovskaya. polygr. combs. 527 p. (In Russian).
5. Pil'niak B. A. (2003). Sobranie sochinenii: V 6 t. T. 4: Povesti; Rasskazy; Volga vpadaet v Kaspiiskoe more [Collected works: In 6 vols. T. 4: Tales; Stories; The Volga flows into the Caspian Sea] Vol. 4. OJSC Tikhonovskaya. polygr. combs. 476 p. (In Russian).
6. Priitenko E. G. (2013). Funktsii imen sobstvennykh v romane M. Prusta “V poiskakh utrachennogo vremeni” v originale i v russkom perevode [Functions of Proper Names in M. Proust's novel “In Search of Lost Time” in the original and in the Russian translation]: abstract dis.... Candidate of Philology : 10.02.20 / Priitenko Elena Grigor'evna. Moscow. 22 p. (In Russian).
7. Profatilo I. I. (2006) KHudozhestvennyi mir prozy B.A. Pil'niaka [The artistic world of prose B.A. Pilnyak]: diss.... Candidate of Philology: 10.01.01. Moscow. 184 p. (In Russian).
8. Tresidder D. (2001). Dictionary of symbols. Moscow : Fair Press. 448 p. (In Russian).
9. Fedorova T. N. (1999). KHudozhestvennyi mir B. Pil'niaka 1920-kh godov : “Ivan Moskva” i “Krasnoe derevo” [The artistic world of B. Pilnyak of the 1920s: “Ivan Moscow” and “Mahogany”]: dissertation... Candidate of Philology : 10.01.01. Ul'ianovsk, 321 p. (In Russian).

УДК 821.581-31.09:929Мин
ORCID 0009-0005-9432-8836; 0000-0001-7074-9832

ЭВОЛЮЦИЯ ИМЕНИ КАК ТРАНСФОРМАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В МИФОЛОГИЗИРОВАННЫЙ ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА АНЧИ МИН «СТАТЬ МАДАМ МАО»

Несмелова Ольга Олеговна
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой зарубежной литературы
ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»
(г. Казань, Россия)
e-mail: Olga.Nesmelova@kpfu.ru

Коробко Кристина Вячеславовна
соискатель кафедры зарубежной литературы
ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»,
преподаватель кафедры английской и восточной филологии
ФГБОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет»
(г. Луганск, Россия)
e-mail: kristina.korobko@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию роли имени как символа и структурообразующего элемента художественного мира романа Анчи Мин «Стать Мадам Мао» (*Becoming Madame Mao*, 2001). Ведущая идея произведения заключается в осмыслении двойственной природы власти и творческого самовыражения женщины в условиях тоталитарной культуры, а также в раскрытии исторической ретроспективы формирования женского образа, чье общественное восприятие колеблется между демонизацией и сакрализацией. Актуальность работы обусловлена необходимостью комплексного осмысления процессов репрезентации женской идентичности и механизмов ее мифологизации в литературе конца XX – начала XXI вв. В центре анализа находится процесс трансформации имени главной героини – от личностной самоидентификации Цзян Цин к мифологизированному образу Мадам Мао, воплощающему идеологическую власть, культ личности и утрату индивидуальной субъектности. В результате установлено, что художественная система романа выстраивается как пространство взаимодействия личного и коллективного опыта, где имя функционирует как связующее звено между историей и мифом. Делается вывод о том, что Анчи Мин использует поэтику переименования как средство деконструкции пропагандистского образа Мадам Мао и восстановления подлинного женского голоса в историко-культурном контексте Китая.

Ключевые слова: идентичность, мифологизация, культурная память, поэтика имени, американская эмигрантская литература, Анчи Мин.

Nesmelova Olga Olegovna

Doctor of Philology, Professor,

Head of the Department of World Literature, Kazan (Volga Region) Federal University

(Kazan, Russian Federation)

e-mail: Olga.Nesmelova@kpfu.ru

Korobko Kristina Vyacheslavovna

Ph.D. student, Department of World Literature, Kazan (Volga Region) Federal University,
Assistant Professor, Department of English and Oriental Philology, Lugansk State Pedagogical
University

(Lugansk, Russian Federation)

e-mail: kristina.korobko@gmail.com

THE EVOLUTION OF THE NAME AS A TRANSFORMATION OF INDIVIDUAL IDENTITY INTO A MYTHOLOGIZED IMAGE WITHIN THE AESTHETIC SYSTEM OF ANCHEE MIN'S NOVEL *BECOMING MADAME MAO*

Abstract. The paper examines the role of the name as a symbol and a structural element in the artistic system of Anchee Min's novel *Becoming Madame Mao* (2001). The central idea of the work lies in the interpretation of the dual nature of female power and creative self-expression within a totalitarian culture, as well as in the reconstruction of the historical retrospect of a female image whose public perception oscillates between demonization and sacralization. The relevance of the study is determined by the need for a comprehensive understanding of the processes of representing female identity and the mechanisms of its mythologization in late-20th- and early-21st-century literature. The analysis focuses on the transformation of the protagonist's name – from Jiang Qing's personal self-identification to the mythologized image of Madame Mao, embodying ideological power, the cult of personality, and the loss of individual subjectivity. The study reveals that the novel's aesthetic system is constructed as a space of interaction between personal and collective experience, where the name functions as a connecting link between history and myth. It is concluded that Anchee Min employs the poetics of renaming as a means of deconstructing the propagandistic image of Madame Mao and restoring the authentic female voice within the historical and cultural context of China.

Keywords: identity, mythologization, cultural memory, poetics of the name, American immigrant literature, Anchee Min.

Для цитирования: Несмелова О. О., Коробко К. В. Эволюция имени как трансформация индивидуальной идентичности в мифологизированный образ в художественной системе романа Анчи Мин «Стать Мадам Мао» // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 50-63. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-51-63

Новейшая китайская литература¹ предлагает широкий спектр моделей женской идентичности, которые нередко вступают в противоречие с устоявшимися социальными ролями и культурными ожиданиями, именно обращение к историческому материалу становится одним из ключевых способов такого пересмотра. А. М. Букатая отмечает, что интерес к историческому прошлому прослеживается как в литературе материкового Китая, так и в англоязычной прозе китайской диаспоры – «во-первых, в качестве катализатора человеческих взаимоотношений, во-вторых, – “лакмусовой бумажки” для проявления истинной сущности героя и осуществления им того или иного выбора, в-третьих, как демонстрацию совокупности факторов, обусловивших формирование ряда особенностей национального китайского характера» [1, с. 173]. Данная тенденция проявляется, в частности, в актуализации образов исторических героинь – У Цзэтянь, Цыси, Ян Гуифэй и т. д., – чьи литературные интерпретации подчеркивают, насколько напряженным оказывается взаимодействие реальной женской биографии с патриархальными нормами, предписывающими женщине роль политически пассивного субъекта. Таким образом, художественные интерпретации женских фигур, чьи судьбы были определены политическими и идеологическими изменениями, оказываются значимыми для исследований, посвященных вопросам исторической памяти и культурной идентичности.

Показательно, что в литературе китайской диаспоры наблюдается значительно более высокая представленность авторов женского пола: Эми Тан, Максин Хонг Кингстон, Юн Чжан, Чжан Лин, Гиш Джен, Июнь Ли, Джин Квок, Го Сяолу, Анчи Мин и др. Произведения женской эмигрантской волны нередко обращаются к историческим и семейным нарративам, для них не характерен феминистский откровенный протест, «они не спорят, но выражают свой взгляд на окружающий мир, их произведения полны чувства собственного достоинства и покоя» [2]. Находясь в состоянии культурного шока, авторы китайской эмиграции – осознанно или неосознанно – изменяют свой образ мышления и заново осмысливают прежний опыт [4]. Подобное сочетание эмоциональной памяти и ее критического осмысления формирует специфическую модель работы с исторической памятью, в которой женская идентичность осмысливается посредством взаимодействия личной биографии, культурных ожиданий и наследия коллективных травм.

¹ Мы ссылаемся на терминологическое определение «новейшая китайская литература», представленное и обоснованное Чэнь Сяомином в монографии «Тенденции новейшей китайской литературы» (陈晓明 《中国当代文学主潮》, 2013).

В данном исследовательском поле особое внимание привлекает фигура Цзян Цин – бывшей актрисы, последней супруги Мао Цзэдуна и ключевой участницы «Банды четырех» [3]. Ее имя стало частью государственного дискурса: превратилось в символ власти, политической жестокости и одновременно – в объект демонизации в постмаоистскую эпоху. Художественная литература предлагает иной ракурс, позволяющий переосмыслить сложившийся образ, восстановить ускользающие элементы личной истории и вернуть героине голос, способный прозвучать вне рамок официального мифа.

Актуальность работы связана с особым местом фигуры Цзян Цин в культурной памяти Китая: ее биография фрагментирована и многократно интерпретирована в рамках различных идеологических надстроек. Особую значимость приобретает анализ художественных стратегий, которые позволяют сделать видимыми механизмы мифологизации, формирующие образ исторической личности. Выбор романа «Стать Мадам Мао» (*Becoming Madame Mao*, 2001) как материала исследования обусловлен тем, что Анчи Мин не позиционирует свою версию биографии Цзян Цин как достоверную и не стремится к ее реабилитации. Напротив, художественный текст фиксирует сложность образа, демонстрирует конкурирующие интерпретации и показывает, каким образом смена имени становится метафорой перехода от личного к политическому символу. Имя в этой художественной системе выступает не просто обозначением персонажа, но ключевым семиотическим маркером, фиксирующим изменения статуса, роли и восприятия героини в обществе. Также отметим, что в исследование не включен широкий корпус исторических источников о Цзян Цин (биографии, мемуарные свидетельства, политические документы), что обусловлено установкой на анализ художественной репрезентации, а не восстановление фактической биографии. Исторический материал учитывается на уровне контекста, однако не составляет самостоятельного объекта исследования, поскольку цель работы представляется нам несколько иной.

Цель исследования – выявить роль поэтики имени в художественной системе романа Анчи Мин «Стать Мадам Мао», проследив ее влияние на механизм трансформации женской идентичности; определить, как через ономастический код реконструируется образ Цзян Цин в контексте культурной памяти. В частности, исследование направлено на анализ того, как эволюция имени в художественном тексте отражает переход от индивидуальной биографии к идеологически маркированному символу, а также на раскрытие специфики авторской стратегии, создающей альтернативный нарратив о женской фигуре, находящейся под давлением исторических интерпретаций.

Методологическая основа исследования определяется комплексным подходом, включающим историко-литературный, нарратологический и семиотический методы. Историко-литературный метод позволяет рассмотреть текст в контексте китайской эмигрантской литературы и культурной памяти постмаоистского периода. Нарратологический анализ направлен на выявление структуры повествования и взаимодействия различных повествовательных точек зрения. Семиотический и ономастический подходы обеспечивают интерпретацию имени в качестве ключевого элемента художественной системы и средства

формирования идентичности. Дополнительно используются элементы гендерного и дискурсивного анализа, позволяющие выявить стратегии репрезентации и мифологизации исторической фигуры.

Анчи Мин (р. 1957) – китайско-американская писательница и мемуаристка, родившаяся в Шанхае. Детство и юность пришлись на период Культурной революции (1966–1976), и, как многие ее сверстники, она была направлена на сельскохозяйственные работы в рамках кампании «перевоспитания». Позднее, когда Шанхайская киностудия проводила набор новых актеров, Анчи Мин была приглашена на пробы и получила роль в фильме «Красная азалия» (*Red Azalea*, 1970), посвященном жизни Мадам Мао. После смерти Мао Цзэдуна политическая ситуация резко изменилась, и актерская карьера Анчи Мин завершилась: ее перевели на низшую административную должность. В 1984 году она эмигрировала в США, где получила степень бакалавра изящных искусств (B.F.A.) и затем степень магистра изящных искусств (M.F.A.) в Художественном институте Чикаго [12, с. 181]. Личный опыт жизни в тоталитарном государстве и последующая эмиграция сформировали специфику авторского восприятия и художественного осмысления действительности: ее интерес сосредоточен на женщинах, чьи реальные истории были подменены политически удобными версиями. Таким образом, Анчи Мин занимает особое положение в китайской эмигрантской литературе США, поскольку в отличие от многих авторов диаспоры, обращающихся преимущественно к семейной истории, миграционному опыту и межпоколенческим конфликтам, фокусирует внимание на исторических и политических мифах. Особенность ее художественного метода заключается в сочетании биографического материала, документальных источников и выраженной персонализации повествования.

Несмотря на значительное число исследований, посвященных китайской литературе США (Adams B., *Asian American Literature* [8]; Cheung K.-k. (ed.), *An Interethnic Companion to Asian American Literature* [9]; Wong S. C., *Reading Asian American Literature* [10] и т. д.), в научном дискурсе сохраняются существенные пробелы в изучении творчества Анчи Мин. Примечательно, что, в отличие от Эми Тан или Максина Хонг Кингстон, ее произведения не стали объектом отдельных монографических исследований: на сегодняшний день не существует работ, полностью посвященных ее литературному наследию или художественным стратегиям. Это во многом объясняет, почему наиболее значимые аспекты ее творчества остаются недостаточно изученными, и, разумеется, подчеркивает еще более ограниченную степень разработанности данной темы в отечественном филологическом поле. Наиболее заметным из этих пробелов является отсутствие анализа ономастического аспекта. Внимание обычно сосредоточено на политическом контексте, гендерных моделях или особенностях повествования, тогда как смена имени, символическая нагрузка номинаций – остается на периферии научного обсуждения.

Переходя к результатам исследования, рассмотрим ключевые элементы нарративной структуры романа, в которых наиболее полно проявляется механизм трансформации образа Цзян Цин. Произведение открывается эпизодом, в котором героиня, находясь в заключении и осознавая близость смерти, обращается к своей

дочери с просьбой записать ее биографию. Это обращение содержит не только желание зафиксировать собственную версию прошлого, но и стремление продлить свое существование в культурной памяти: *«Мне не страшна смерть, если я буду знать, что моя душа с кончика твоего пера перейдет на уста людей, к новым поколениям. Поведай миру историю героини»* [5, с. 15]. Отказ от участия в создании мемуаров равнозначен лишению голоса и, следовательно, символической смерти. Борьба за образ Мадам Мао – это борьба не столько за политическую реабилитацию, сколько за возможность говорить от собственного имени.

Дальнейшая структура романа организована как диалог двух дискурсивных плоскостей: нейтрально-описательного повествования стороннего рассказчика и фрагментов от первого лица, принадлежащих самой Мадам Мао. Такое чередование создает эффект полифонии, позволяя включить фигуру героини в объективированную историческую рамку и вернуть ей личный контроль. Комментарии Мадам Мао функционируют как попытка перехвата интерпретации, как жест рефлексии. Тем самым композиционная структура романа воспроизводит то напряжение между личной и коллективной перспективой, которое определяет сам феномен ее культурной репрезентации.

Неизвестный рассказчик фиксирует биографические события в обобщенной, квазиисторической манере: *«Судьба, видимо, решила вознаградить Лань Пин за ее мучения. После окончательного разрыва с мужем начинается ее стремительный карьерный взлет»* [5, с. 120]. Этот фрагмент вписывает жизнь героини в схему, типичную для биографического или хроникального дискурса: событие интерпретируется как логичное следствие прошлого опыта, а успех – как восстановление баланса после череды лишений. Однако следующее высказывание, принадлежащее самой Мадам Мао, радикально изменяет ракурс повествования: *«Счастливая полоса в моей жизни закончилась так же внезапно, как и началась. Летом 1937 года Шанхай оккупируют японцы. <...> Я полностью разорена и вынуждена переехать жить к Чжан Миню»* [5, с. 121]. Вместо рационализирующего описания мы сталкиваемся с личным переживанием резкого падения. Героиня реконструирует собственное прошлое не как последовательность закономерностей, а как последовательность внезапных событий, которые нарушают устойчивость ее жизни и представление о самой себе.

Показательно, что аналогичное напряжение между «официальным» и «личным» вариантами прошлого проявляется и в тех фрагментах, в которых Анчи Мин обращается к событиям, окруженным устойчивыми историческими интерпретациями. Так, в сцене предполагаемого знакомства будущей Мадам Мао и Мао Цзэдуна автор сознательно воспроизводит множественность версий, чтобы затем поставить ее под сомнение: *«Следующая сцена будет иметь историческое значение. Принимались разные точки зрения и интерпретации событий. <...> В действительности никто ниоткуда не выходит. И уж тем более никто никого не приветствует»* [5, с. 127]. Роман обыгрывает конкуренцию исторических версий – не для установления «истины», а для вскрытия самой процедуры мифологизации, в рамках которой любая биографическая деталь может быть переосмыслена, закреплена или отвергнута в зависимости от политической логики. Такой прием подтверждает тезис о том, что образ Мадам Мао формируется при помощи

столкновения интерпретаций, из которых ни одна не претендует на авторитетность. Для стороннего рассказчика биография героини подчинена логике исторической хроники, тогда как для самой Мадам Мао судьба предстает серией резких и непредсказуемых перемен, вызванных внешними политическими катаклизмами.

Понимание различия в нарративных плоскостях усиливается при обращении к тому, как Анчи Мин изображает героиню в ее «безымянном» возрасте. На ранних страницах романа подчеркивается, что у героини еще нет имени: она предстает безымянной девочкой, чье существование определяется исключительно социальным положением в семье. Исходное отсутствие имени – важный ономастический маркер. В патриархальной иерархии Китая с дореволюционной традицией многоженства ребенок, рожденный от младшей жены, лишен статуса, а следовательно – права на имя. В стремлении обеспечить дочери будущее, мать прибегает к практике бинтования ног²: *«Девочка никогда не сможет забыть перенесенную боль. Даже тогда, когда она станет мадам Мао, самой влиятельной женщиной Китая с конца 1960-х до начала 1970-х годов. Она будет воспринимать эту боль как “наследие проклятого феодализма”. <...> Она заставит миллиарды людей разделить с ней когда-то испытанные страдания»* [5, с. 19]. Описанный эпизод выполняет в повествовании сразу несколько функций. Во-первых, он показывает, что телесная боль становится первичным опытом, формирующим представление героини о мире. Ранняя травма приобретает в романе символическую функцию: она становится не только признаком угнетенного положения женщины в феодальной культуре, но и предвосхищением той идеологически мотивированной жестокости, которая позднее войдет в мифологизированный образ Мадам Мао. Во-вторых, отказ обозначить девочку именем на данном этапе подчеркивает, что ее «я» еще не оформлено, и что последующие имена будут не просто этапами биографии, но структурными точками трансформации личности, каждая из которых вписывает героиню в новую социальную и идеологическую матрицу.

Однако трансформация имени в романе не ограничивается лишь последовательными жизненными этапами: она становится инструментом вписывания героини в более широкие культурные пласты. Анчи Мин многократно проводит параллели между фигурой Мао Цзэдуна и традиционной моделью императорской власти. Уже в начале романа героиня соотносит свое положение с обычаями, при которых жены и наложницы императора считались обязанными следовать за ним и после смерти: *«Ему больше бы понравилось, если бы меня убили и похоронили вместе с ним. Именно так поступали императоры со своими женами и любимыми наложницами»* [5, с. 15]. Статусный титул «Мадам Мао» подразумевает под собой супругу революционного лидера, а также служит аналогом придворного титула, отделяющего героиню от ее прежних имен. Неслучайно история Цзян Цин проецируется на знаменитый сюжет оперы

² Бинтование ног представляло собой длительный и болезненный процесс умышленной деформации стопы в форму лотоса, который в традиционном китайском обществе служил критерием женской привлекательности и социального статуса. Эта практика, пережившая многие столетия, сегодня рассматривается как один из самых противоречивых и травматичных элементов китайской культурной истории [6].

«Прощай, моя младшая жена!», в которой госпожа Юцзи – символ абсолютной преданности властителю. Рассказчик подчеркивает: *«Она мечтала сыграть госпожу Юцзи еще в детстве, опера “Прощай, моя младшая жена!” была одним из ее любимых произведений. Больше всего ей нравится заключительный эпизод, в котором госпожа Юцзи закалывает себя кинжалом, чтобы доказать королю свою любовь»* [5, с. 185]. Героиня внутренне усваивает культурный сценарий женской жертвенной роли при абсолютном правителе – сценарий, глубоко укорененный в китайской театральной и исторической традиции. Для Цзян Цин включение в императорское наследие означает не только возвышение, но и утрату автономии: ее идентичность начинает определяться логикой власти, которую она пытается присвоить, но которая неизбежно подчиняет ее себе. В этом смысле иллюстративна реплика Кан Шэна – ключевой фигуры маоистского аппарата безопасности, хорошо понимающего внутренние механизмы политического центра: *«Ты ведь настоящая императрица, а не очередное лоно. И твой истинный возлюбленный не Мао, а император, чье одеяние он сейчас носит. Твой истинный любовник – это сама власть»* [5, с. 252]. Власть предстает как метафорический субъект, вытесняющий личные связи и превращающий фигуру Мадам Мао в производную от самой структуры политической власти.

Возвращаясь к ономастическому уровню анализа, необходимо еще раз отметить, что ранний безымянный период жизни героини устанавливает нулевую точку ее идентичности. Первый прецедент обретения имени – Юньхэ – знаменует переход к минимальной социальной субъектности: героиня получает не просто обозначение, но признание как отдельная фигура в семейном кругу. *«Дедушка записывает меня в местную школу, через квартал от дома. Я получаю от него первое официальное имя Юньхэ – Журавль в Облаках. Этот образ взят из его любимой оперы “Золотой шатер”. Журавль – символ надежды»* [5, с. 28]. Выбор дедушкой оперы и образа журавля, традиционно связанного с надеждой и устремлением к высшему, демонстрирует, что первое именование героини уже несет в себе элемент проекции: имя очерчивает ожидания, которые семья стремится на нее возложить. Юньхэ становится не отражением ее индивидуального опыта, а начальным примером того, что последующие имена будут все более отдалять героиню от собственного «я». Более того, первое именование выявляет ключевой аспект: имя в художественном мире Анчи Мин формирует траекторию становления. В случае Юньхэ эта траектория – движение от невидимости к социальной легитимации, однако эта легитимация оказывается предельно хрупкой и производной от воли других. Девочка получает имя одновременно как признание и как назначение.

Следующий этап ономастической истории героини связан с одним из наиболее травматичных эпизодов ее биографии – заключением в тюрьму по подозрению в связях с коммунистической партией. Этот опыт становится не только физическим и психологическим испытанием, но и точкой радикального разрыва с прежней идентичностью. В тюрьме Юньхэ подвергается жестоким допросам, избиениям и унижениям; кульминационным моментом становится принуждение подписать документ, в котором она должна отречься от коммунизма, что лишает ее политической позиции. Тем самым тюрьма превращается в пространство, где

прежняя идентичность оказывается разрушенной, а возможность «говорить от собственного имени» – временно утраченной. Желание сменить имя приобретает предельную значимость: *«Я решаю сменить имя. Новое имя символизирует и новую жизнь. Я хочу, чтобы имя говорило о моем характере. Кроме того, оказывается, в Шанхае менять имя очень модно. Можно стать заметной личностью»* [5, с. 72]. Обнаруживается сразу несколько пластов восприятия имени как формы переосмысления и обновления собственной личности. Во-первых, имя мыслится разрывом с прежним опытом унижительного насилия, пережитым в тюрьме. Во-вторых, имя становится способом участия в культурной и социальной динамике: его можно выбрать, придать себе публичную узнаваемость, «стать заметной личностью».

Во второй ономастической трансформации инициатива принадлежит героине – это первая попытка самостоятельно определить рамки собственной идентичности. Выбор нового имени – Лань Пин – сопровождается тщательным авторским комментарием, раскрывающим его символическую и эмоциональную нагрузку: *«Я выбираю себе имя Лань Пин. “Лань” означает “голубой” – мой любимый цвет, а “пин” – яблоко и сладость. Голубой цвет ассоциируется с небом, чернилами и древними мифами, а яблоко вызывает в памяти урожай, сочные фрукты, благополучное будущее и мой родной Шаньдун, где яблоки являются фирменной эмблемой торговли и экспорта»* [5, с. 72]. Новое имя выступает семиотической программой будущего: голубой цвет символизирует мир мифа, творчества, устремленности вверх; яблоко – идею плодородия, удачи, благополучия, связь с родным регионом; оба компонента создают образ легкости, чистоты и открытого горизонта возможностей. Таким образом, имя Лань Пин – антитеза пережитой тюремной травме. Прежняя идентичность была определена внешним давлением, новая же утверждается как выбор, основанный на эстетических, эмоциональных и культурных ассоциациях самой героини. Кроме того, имя Лань Пин обозначает переход героини в сферу публичности: оно связано с ее будущей карьерой актрисы, в рамках которой сценический образ требует осознанного управления собственной символической репрезентацией. Поэтому этот ономастический этап можно рассматривать в качестве подготовительной стадии к последующим трансформациям – к имени Цзян Цин и титулу «Мадам Мао».

Имя Цзян Цин становится результатом внешнего жеста – «дара» Мао Цзэдуна: *«Это великолепный подарок от моего чуткого и заботливого супруга. <...> “Цзян” значит “река”, а “Цин” – “зеленая”. Вкратце “Цзян Цин” как бы суммирует старинное изречение: зеленое рождается из голубого, но по оттенку оно ярче голубого»* [5, с. 211]. Имя вписывается в традицию китайской символики цвета и природных образов, но интерпретация дается в логике маоистского дискурса: «зеленое, более яркое, чем голубое» – метафора выхода за границы прежней роли. Имя приобретает характер идеологически насыщенного знака, конструирующего желательный образ политической спутницы лидера.

Эмоциональная реакция героини на новое имя раскрывает амбивалентность происходящей трансформации. С одной стороны, имя Цзян Цин переживается как освобождение от прежних слабостей и уязвимостей, как вхождение в новый,

«яркий» жизненный цикл: *«Я уже распрощалась со своей старой ролью. Я вышла из нежного голубого цвета и теперь вхожу в яркий зеленый. Я бабочка, вылупившаяся из кокона, и мне принадлежит весна. Мое имя стало частью поэзии моего возлюбленного»* [5, с. 211]. Однако включение имени в «поэзию возлюбленного» также указывает на утрату автономии. Семантическая символика не принадлежит героине – она исходит от Мао Цзэдуна, который тем самым переписывает ее биографию. Таким образом, ономастическая трансформация от Лань Пин к Цзян Цин представляет собой переход от самоопределения к подчинению. Голубой – цвет творчества и индивидуальной мечты – сменяется зеленым, который связывается не столько с надеждой, сколько с включенностью в историко-политическую структуру, в которой героиня начинает существовать как часть создаваемого Мао Цзэдуном мифа. Смена цветовой и семиотической парадигмы подчеркивает, что имя становится инструментом политической репрезентации и предвосхищает финальную стадию – превращение Цзян Цин в Мадам Мао, титул, окончательно отделяющий ее от индивидуальной биографии и включающий в официальный канон революционного государства.

В отличие от предыдущих номинаций, Мадам Мао не маркирует новый биографический этап, а фиксирует утрату индивидуальности: он превращает героиню в символический придаток политической власти Мао Цзэдуна. Чем ближе развязка произведения, тем реже повествование обращается к собственным именам героини, и тем настойчивее образ Мадам Мао оформляется как окончательная, монолитная идентичность – не личность, а роль.

Употребление титула «Мадам Мао» в контексте политической деятельности подчеркивает, что теперь любая инициатива героини воспринимается как продолжение воли Мао Цзэдуна. В текст вписан повторяющийся мотив: деятельность Цзян Цин, ее культурные реформы и публичные выступления интерпретируются в качестве инструмента укрепления фигуры Мао, почти сакрализованного в глазах масс. Так, рассказчик отмечает: *«В результате пропаганды, которую ведет мадам Мао двадцать четыре часа в сутки, людям ничего не остается, как признать, что Мао – это сам Будда»* [5, с. 303].

Постепенное растворение индивидуальной идентичности прослеживается и в комментариях самой героини. Она признает зависимость собственной значимости от близости к Мао Цзэдуну: *«Я занимаюсь делами Мао. А это как сесть верхом на тигра – освободиться уже нельзя. Я живу для того, чтобы доставлять удовольствие Мао и помогать ему во всем. Возможно, в этом также проявляется мой эгоизм, но я не могу жить без внимания Мао»* [5, с. 351]. Финальная стадия мифологизации проявляется в том, что героиня начинает воспринимать себя не как индивида, а как воплощение роли, предначертанной историей. Ее признание: *«Вряд ли кто-нибудь может сильно изменить то, что начертано судьбой. Я сама мечтаю о том, чтобы меня убили как жену Мао. Вот эту роль я играю со страстью. Это и есть тот самый танец, для которого я была рождена»* [5, с. 352] – свидетельствует о полном слиянии внутренней и внешней идентичности. Имя и титул перестают быть средствами описания личности: они становятся сценариями поведения, которые героиня воспроизводит сознательно и театрализованно.

Даже смерть Мао Цзэдуна не отменяет этой идентификационной модели. Напротив, героиня осмысляет возможную утрату политической опоры как возможность для еще более яркой фиксации собственного образа: *«И даже когда он испустит дух и вместе с ним умрет моя любовь, для меня все равно найдется цель, ради которой можно будет жить и дальше. И это буду я сама. Образ мадам Мао. Смерть Мао только еще ярче очертит мою роль»* [5, с. 420]. «Мадам Мао» окончательно превращается в самодостаточный символ, способный существовать независимо от реальной биографии Цзян Цин и даже независимо от политического контекста. Подобная логика достигает кульминации в финальном монологе, когда героиня принимает свою мифологическую природу и обращается к читателям как к зрителям спектакля, в котором она сыграла предначертанную роль: *«Что ж, пора уходить со сцены. Помните, что вы всегда будете встречать мое имя в книгах о Китае. Не удивляйтесь, если оно будет кое-где вымарано. <...> Я играла со всей страстью и любовью. Те, кто очарован мною, могут сейчас аплодировать. Ну, а те, кто возненавидел меня, могут плюнуть. И все же я благодарю вас всех за то, что вы пришли ко мне»* [5, с. 443]. Имя отделяется от носителя: оно существует в форме культурного знака, подлежащего последующим переписываниям, стираниям и интерпретациям. Таким образом, титул «Мадам Мао» становится вершиной ономастической эволюции, в которой имя уже не отражает личность, а поглощает ее, превращая биографию в миф и человека – в политико-культурный символ.

Сформированная картина ономастических трансформаций позволяет определить, каким образом эти изменения работают в механизмах мифологизации и демифологизации личности Цзян Цин. Повторяющиеся нарративные схемы, связанные с жертвенной женской ролью, включенностью в императорский и маоистский символический код, восхождением и падением героини, формируют устойчивый мифологический каркас, внутри которого Мадам Мао предстает фигурой, изначально запрограммированной на превращение в легенду и объект демонизации. В то же время личный голос героини – ее комментарии, воспоминания, попытки переосмыслить ключевые эпизоды собственной биографии – работает в качестве инструмента демифологизации: официально закрепленный образ подвергается переосмыслению изнутри, а за монолитной маской обнаруживаются травма, амбиции, сопротивление, стремление к признанию. Имя выступает ключевым механизмом конструирования мифа: оно «живет» в форме символа, маски и политической роли одновременно. Тем самым Цзян Цин в романе оказывается помещена в промежуточную зону между реальностью и мифом: литературное «воспоминание» не восстанавливает «подлинную» биографию, но иллюстрирует ее дробление на конкурирующие версии, каждая из которых опирается на свои нарративные и ономастические стратегии. Такая пограничность – между именем и маской – определяет специфику художественного образа Цзян Цин в романе Анчи Мин.

Суммируя результаты рассмотрения ономастической структуры и механизмов мифологизации и демифологизации, обратимся к основным выводам исследования. Эволюция имени в романе Анчи Мин «Стать Мадам Мао» служит не вспомогательным компонентом повествования, а одним из ключевых

механизмов художественного моделирования личности. Смена имен – от безымянного детского состояния к Юньхэ, затем к Лань Пин, Цзян Цин и, наконец, к титулу «Мадам Мао» – отражает последовательную трансформацию индивидуальности героини. В каждом случае имя оказывается структурным элементом, формирующим ее социальный статус, культурную роль и политическую значимость. Ономастический уровень текста позволяет выявить глубинную логику становления героини: движение от индивидуальной идентичности к мифологизированному образу.

Посредством изменения имени визуализируется процесс формирования и закрепления политического мифа о Мадам Мао. Имя здесь становится инструментом идеологического моделирования: оно определяет рамки, в которых героиня может быть понята, оценена, осуждена или идеализирована. Благодаря этому Анчи Мин удастся показать, что политический миф формируется не столько через официальные нарративы и пропагандистские интерпретации, сколько через механизмы символического именования, в которых каждое новое имя утверждает определенную версию личности. Описанный подход приближает к пониманию того, каким образом исторические фигуры превращаются в культурные знаки и почему эти знаки остаются устойчивыми вне зависимости от реальных биографических фактов.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с возможностью сравнительного анализа. С одной стороны, обращение к другим романам Анчи Мин – «Императрица Орхидея» и «Воспоминания императрицы» – позволяет выявить устойчивые модели художественной репрезентации женских исторических фигур. С другой стороны, сопоставление с более широким литературным полем – текстами, представляющими образы У Цзэтянь, Цыси или других женщин, занимавших высшие позиции в китайской политической системе, – открывает возможность изучить общие механизмы мифологизации женской идентичности и сравнить способы ее демонизации или сакрализации в различных культурных и идеологических контекстах.

Наконец, продуктивным направлением становится включение анализа в рамки современного литературного процесса китайской эмигрантской литературы. Сравнение с произведениями Эми Тан, Максина Хонг Кингстон, Юн Чжан, Го Сяолу или Юнь Ли позволяет рассмотреть, каким образом авторы диаспоры работают с исторической памятью, женскими биографиями и политическими мифами, какие стратегии реконструкции и деконструкции исторических фигур оказываются общими, а какие – специфичными для Анчи Мин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Букатая, А. М. Своеобразие историзма в новейшей китайской прозе / А. М. Букатая // Китайско-белорусские языковые, литературные и культурные связи: история и современность : материалы международной научной конференции, Минск, 17–18 мая 2019 года / отв. ред. Н. Н. Хмельницкий. – Минск: Белорусский государственный университет, 2019. – С. 170–179.
2. Букатая, А. М. Развитие современной китайской женской прозы / А. М. Букатая // Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Вып. 9: в 2 ч. Ч. 2 – Минск: Белорусский Дом печати, 2015. – С. 3–7. – Текст : электронный. – URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/118979> (дата обращения: 01.11.2025).

3. Виноградов, А. В. Суд над «бандой четырех» // История Китая с древнейших времен до начала XXI века : в 10 тт. Том 9. – М. : Федеральное государственное унитарное предприятие «Академический научно-издательский, производственно-полиграфический и книгораспространительский центр “Наука”», 2016. – С. 178–183.
4. Лю, Цзин. Зарубежная литература на китайском языке как новая сила китайской литературы (новые литературные наблюдения) //Цзин Лю / Зарубежное издание газеты «Жэньминь жибао». – 12 июля 2013 г. – Текст : электронный. – URL: https://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2013-07/12/content_1267858.htm (дата обращения: 30.10.2025).
5. Мин, Анчи. Статья Мадам Мао / пер. с англ. М. Павловой. – М. : Гелеос, 2006. – 448 с.
6. Фролова, А. Д. Бинтование ног как социальный феномен: гендерная идентичность, эстетические идеалы и их трансформация в контексте китайской истории / А. Д. Фролова // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. – 2025. – № 2(70). – Текст : электронный. – URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-70/kитай-politika-ekonomika-kultura/bintovanie-nog-kak-sotsialnyj-fenomen-gendernaya-identichnost-esteticheskie-idealy-i-ikh-transformatsiya-v-kontekste-kitajskoj-istorii.html> (дата обращения: 05.11.2025)
7. Чэнь, Сяомин. Тенденции новейшей китайской литературы / пер. с кит. Никитиной А. А., Яковенко М. С., Батыгина К. В. – М. : Шанс, 2019 – 583 с.
8. Adams, B. Asian American Literature. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. – 220 p.
9. An Interethnic Companion to Asian American Literature / ed. by King-Kok Cheung. – New York : Cambridge University Press, 1997. – 414 p.
10. Wong, S. C. Reading Asian American literature: from necessity to extravagance. – Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1993. – 249 p.
11. Xu, Wenying. Historical Dictionary of Asian American Literature and Theater. – London : Bloomsbury Publishing PLC, 2012. – 410 p.

REFERENCES

1. Bukataya A.M. (2019). Svoeobrazie istorizma v noveishei kitaiskoi proze [The Distinctive Features of Historicism in Modern Chinese Fiction] Kitaisko-belorusskie yazykovye, literaturnye i kul'turnye svyazi: istoriya i sovremennost' : materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Minsk, 17–18 maya 2019 goda [Chinese–Belarusian Linguistic, Literary, and Cultural Relations: History and Modernity: Proceedings of the International Scholarly Conference, Minsk, 17–18 May 2019] otv. red. N. N. Khmel'nitskii. Minsk: Belorusskii gosudarstvennyi universitet. Pp. 170–179. (In Russian).
2. Bukataya A.M. (2015). Razvitie sovremennoi kitaiskoi zhenskoi prozy [The Evolution of Contemporary Chinese Women's Fiction] Karpovskie nauchnye chteniya [Karpov Academic Readings]: sb. nauch. st. Vyp. 9: in 2 pt. Pt. 2. Minsk: Belorusskii Dom pechati. Pp. 3–7. URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/118979> (In Russian).
3. Vinogradov A.V. (2016). Sud nad «bandoi chetyrekh» [Trial of the “Gang of Four”] Istoriya Kitaya s drevneishikh времен do nachala XXI veka [History of China from Ancient Times to the Early 21st Century] : in 10 vols. Vol. 9. – Moscow: Federal'noe gosudarstvennoe unitarnoe predpriyatie «Akademicheskii nauchno-izdatel'skii, proizvodstvenno-poligraficheskii i knigorasprostranitel'skii tsentr “Nauka”». Pp. 178–183. (In Russian).
4. Liu Jin. (2013). Zarubezhnaya literatura na kitaiskom yazyke kak novaya sila kitaiskoi literatury (novye literaturnye nablyudeniya) [Foreign-Language Literature by Chinese Authors as a New Force in Chinese Literature (New Literary Observations)] Zarubezhnoe izdanie gazety «Zhen'min' zhibao» [Overseas Edition of *People's Daily*] URL: https://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2013-07/12/content_1267858.htm (In Chinese).
5. Anchee Min. (2006). Stat' Madam Mao [Becoming Madame Mao] Moscow: Geleos, 448 p. (In Russian).
6. Frolova A.D. (2025). Bintovanie nog kak sotsial'nyi fenomen: gendernaya identichnost', esteticheskie idealy i ikh transformatsiya v kontekste kitaiskoi istorii [Foot binding as a Social phenomenon: gender identity, aesthetic ideals and their transformation in the context of Chinese History]

Nauka v megapolise [Science in a Megapolis] Vyp. 2(70). URL: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-70/kitai-politika-ekonomika-kultura/bintovanie-nog-kak-sotsialnyj-fenomen-gendernaya-identichnost-esteticheskie-idealy-i-ikh-transformatsiya-v-kontekste-kitajskoj-istorii.html> (In Russian).

7. Chen Xiaoming. (2019). Tendentsii noveishei kitaiskoi literatury [Trends in Contemporary Chinese Literature] Moscow : Shans, 583 p. (In Russian).

8. Adams, B. (2008). Asian American Literature. Edinburgh : Edinburgh University Press, 220 p. (In English).

9. An Interethnic Companion to Asian American Literature (1997). ed. by King-Kok Cheung. New York : Cambridge University Press, 414 p. (In English).

10. Wong, S.C. (1993). Reading Asian American literature: from necessity to extravagance. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 249 p. (In English).

11. Xu, Wenying. (2012). Historical Dictionary of Asian American Literature and Theater. London : Bloomsbury Publishing PLC, 410 p. (In English).

УДК 821.161.1

ORCID 0000-0002-1456-4793

ORCID 0009-0005-5897-4822

СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ АРМЕЙСКОЙ БАЙКИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. РУБАНОВА

Осьмухина Ольга Юрьевна

доктор филологических наук, профессор

заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы

Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва

(г. Саранск, Россия)

e-mail: osmukhina@inbox.ru

Шорина Татьяна Олеговна

соискатель кафедры русской и зарубежной литературы

Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва

(г. Саранск, Россия)

e-mail: tanyashorina1993@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу рассказов А. Рубанова «Злой Бабай» и «Пятница, 13-е» из сборника «Стыдные подвиги». Цель статьи состоит в выявлении специфики трансформации армейской байки в малой прозе писателя. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в результате сравнительно-сопоставительного анализа вычленяются элементы солдатского фольклора в рассказах А. Рубанова и особенности ее художественной переработки в современной литературе. Установлено, что, во-первых, при сохранении важнейших признаков солдатского фольклора (установка на достоверность, опора на личный опыт, конкретность бытовых деталей, разговорную интонацию и ярко выраженную субъективность рассказчика) байка у Рубанова перестает быть исключительно устным повествованием о «случае из службы» и становится полноценной художественной формой, способной передать не только внешний ход событий, но и сложное внутреннее содержание армейского опыта. Во-вторых, в рассказах писателя фольклорная основа не исчезает, но перерабатывается средствами авторской прозы. «Злой Бабай» и «Пятница, 13-е» сохраняют эффект устного рассказа, однако приобретают черты психологического и автобиографического повествования. Байка в его малой прозе становится не только способом фиксации солдатского опыта, но и формой рефлексии над этим опытом.

Ключевые слова: современная русская проза; творчество Андрея Рубанова; трансформация традиции армейского фольклора; малая проза; жанр байки.

THE SPECIFICS OF THE TRANSFORMATION OF MILITARY ANECDOTES IN A. RUBANOV'S SHORT PROSE

Olga Yu. Osmukhina
Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department of Russian and Foreign Literature
National Research Ogarev Mordovia State University
(Saransk, Russia)
e-mail: osmukhina@inbox.ru

Tatyana O. Shorina
Applicant for the Department of Russian and Foreign Literature
National Research Ogarev Mordovia State University
(Saransk, Russia)
e-mail: tanyashorina1993@gmail.com

Abstract. This article is dedicated to the analysis of A. Rubanov's short stories “Evil Babay” and “Friday the 13th” from the collection “Shameful Feats”. The aim of the article is to identify the specific features of the transformation of the military anecdote in the writer's short prose. The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time, elements of soldier folklore in A. Rubanov's stories and the peculiarities of its artistic reworking in contemporary literature are identified through a comparative analysis. It is established that, firstly, while retaining the most important features of soldier folklore (an emphasis on authenticity, reliance on personal experience, specificity of everyday details, conversational intonation, and a pronounced subjectivity of the narrator), the anecdote in Rubanov's work ceases to be exclusively an oral narrative about a “case from service” and becomes a full-fledged artistic form capable of conveying not only the external course of events but also the complex internal content of the army experience. Secondly, in the writer's stories, the folklore basis does not disappear but is reprocessed by means of authorial prose. “Evil Babay” and “Friday the 13th” retain the effect of an oral story, yet acquire features of psychological and autobiographical narration. The anecdote in his short prose becomes not only a way of documenting soldier experience but also a form of reflection on this experience.

Keywords: Modern Russian prose; Andrey Rubanov's writing; the transformation of the army folklore tradition; short prose; the anecdote genre.

Для цитирования: Осьмухина О. Ю., Шорина Т. О. Специфика трансформации армейской байки в малой прозе А. Рубанова // Восточнославянская филология. – Литературоведение. Вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 63-72 DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-64-73

Солдатский фольклор занимает особое место в системе русской устной традиции. Он формируется внутри замкнутого социального пространства армии и отражает специфический опыт человека, оказавшегося в условиях строгой дисциплины, иерархии и постоянного психологического напряжения. В отличие от многих других разновидностей народного творчества, солдатский фольклор создается в коллективе, объединенном не только общими культурными представлениями, но и единым повседневным опытом службы.

Именно поэтому его жанровая система отличается высокой степенью функциональности: тексты (от анекдотов и ритуалов до письменных форм – до комических словарей, афоризмов и дембельских альбомов) выполняют коммуникативную, психологическую и социально-регулятивную функции, помогая военнослужащим осмысливать происходящее и адаптироваться к армейской среде.

Исторически солдатский фольклор складывался на протяжении нескольких столетий и включал разнообразные жанровые формы – песни, анекдоты, рассказы о службе, бытовые легенды и так называемые «бывальщины». Эти тексты фиксировали реальные или мнимые события армейской жизни, передаваемые в форме устных повествований и постепенно обрастающие художественными деталями. Солдатские рассказы нередко строились на основе личного опыта участников службы и воспринимались слушателями как достоверные свидетельства, что придавало им особую убедительность и эмоциональную выразительность.

Одной из наиболее характерных разновидностей солдатского фольклора является **армейская байка**. В отличие от анекдота, ориентированного на краткий комический эффект, армейская байка представляет собой более развернутое повествование о необычном или парадоксальном случае, произошедшем во время службы. Ее жанровыми признаками выступают установка на правдивость и достоверность рассказа, конкретность бытовых деталей армейской среды, динамичность сюжета и неожиданная развязка. Подобные истории активно функционируют в солдатском коллективе: они передаются от одного рассказчика к другому, изменяются и дополняются, становясь частью коллективной памяти армейского сообщества.

Несмотря на устойчивое существование подобных повествовательных форм в солдатской среде, проблема изучения армейского фольклора в научной литературе долгое время оставалась на периферии исследовательского внимания. На это указывают, в частности, Т. Володина и К. Подрезов, отмечая: «Армия как социокультурный феномен, ценности, мотивации, модели поведения и эмоции военных, жизнь армии в контексте демографических, политических, социально-экономических и духовных факторов развития страны – все это по большей части оставалось за пределами внимания исследователей» [1].

Подчеркнем, что в современной литературе наблюдается устойчивый интерес к подобным фольклорным моделям повествования. Как справедливо отмечает Л. Н. Скаковская, «взаимосвязь литературы с устным народным творчеством является актуальной проблемой современного литературоведения в контексте развития мировой культуры. Важной задачей современной науки является раскрытие сложных, своеобразных, исторически обусловленных закономерностей обращения литературы к фольклору в разные эпохи, определение динамики этих связей, изучение конкретного содержания фольклоризма писателей каждого периода развития русской литературы. Фольклорную традицию в литературе следует рассматривать не только как систему художественных приемов того или иного писателя, но и как

философско-этическую, мировоззренческую категорию. Ориентация на фольклорные традиции непременно влияет на формирование писательской концепции мира и человека, на своеобразное понимание разными писателями принципа народности литературы и специфических черт русского народного характера» [6, с. 3]. Действительно, современные прозаики активно перерабатывают, переосмысливают разнообразные фольклорные традиции на образно-тематическом, мотивном и структурном уровнях – достаточно вспомнить прозу «деревенщиков» (В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина), многочисленные славянские фэнтези («Волкодав» М. Семеновой, «Тень с Севера» М. Семеновой и А. Гуровой); обращаются к жанрам устного народного творчества – от сказки («Золотинка», «Домовая любовь» Евг. Некрасовой), былички («Вологодские были» Л. Гулыги) до байки («Байки скорой помощи» М. Веллера, «Байки приёмного покоя» А. Шляхова). Именно байка, на наш взгляд, в силу краткости и лаконичности (минимальная, сжатая фабула, отсутствие второстепенных сюжетных линий), композиционной завершенности и интонационной концентрированности нередко удачно «встраивается» в структуру художественного произведения, подвергаясь авторской переработке и приобретая новые смысловые функции («Душа патриота...» Евг. Попова, «Легенды Невского проспекта» М. Веллера, «Академия родная» А. Ломачинского и др.).

Показательным примером подобной трансформации является малая проза современного писателя Андрея Рубанова, чье творчество во многом основано на личном жизненном опыте и автобиографических впечатлениях [3; 7; 10]. Для прозы писателя в целом характерна ориентация на транспонирование в художественный текст элементов реальных событий собственной биографии: большинство его произведений строится на пережитых им ситуациях и наблюдениях за действительностью («Сажайте, и вырастет», «Великая Мечта», «Йод»). Такой принцип повествования определяет установку на документальность и достоверность его прозы, сближая ее с традицией устного рассказа.

Особое место в творчестве Рубанова занимает сборник рассказов «Стыдные подвиги» (2012), в котором писатель обращается к различным эпизодам жизни своего героя. Книга состоит из восемнадцати новелл, объединенных фигурой рассказчика, имя которого созвучно с именем автора «реального», что усиливает автобиографический характер повествования. Каждый рассказ представляет собой отдельный фрагмент жизненного опыта героя, а их совокупность позволяет восстановить целостную историю его взросления и становления. При этом эпизоды расположены не в хронологической последовательности, но в свободном композиционном порядке, что создает эффект мозаичного повествования.

В ряде рассказов сборника важную роль играет тема армейской службы, которая становится источником особых повествовательных моделей, восходящих к традиции солдатского фольклора. Справедливости ради, отметим, что А. Рубанов не является исключением, напротив, его сборник органично вписывается не только в общий ряд современной прозы,

обращающейся к армейскому опыту как к важному элементу формирования личности и социальной идентичности героя (от О. Ермакова в «Знаке зверя» и «Возвращении в Кандагар» до З. Прилепина в «Патологиях» и др.), но – шире – в контекст культурный: как серия солдатских баек монтируется, к примеру, художественное полотно кинокомедии «ДМБ» (2000, реж. Р. Качанов). Армейский опыт рубановского героя не только формирует его характер и систему ценностей, но и определяет структуру отдельных сюжетов, построенных по принципу устной байки – рассказа о необычном эпизоде службы. Наиболее ярко эта связь, на наш взгляд, проявляется в рассказах «Злой Бабай» и «Пятница, 13-е», где армейская действительность выступает не просто фоном, но ключевым источником сюжетных коллизий и повествовательной интонации. Оба рассказа Ю. Тюленева в статье «Трансформация типов героя в малой прозе Андрея Рубанова (сборник рассказов «Стыдные подвиги)» относит к группе произведений, объединенных образом так называемого «советского юноши» – героя, чье становление происходит под воздействием советской культурной и социальной среды: «“Советский юноша” в малой прозе Андрея Рубанова – это воплощение социалистических идей о равенстве и братстве, возвышенной любви и уважения к женщине, к своей стране, семье, а также великим людям, которые творят историю его родины. в то же время данный тип героя – это и неординарная личность, человек сильный, трудолюбивый, его взгляд устремлен в будущее» [8, с. 131–132].

«Злой Бабай» – второй рассказ сборника «Стыдные подвиги». Повествование ведется от первого лица и представляет собой воспоминание о периоде службы в армии. Центральным событием рассказа становится противостояние рассказчика и его сослуживца – азербайджанца по прозвищу Бабай. Уже в начале текста задается интонация личного конфликта, определяющего развитие сюжета: *«Мы ненавидели друг друга с первого дня. Примерно раз в месяц крупно ругались. Бывало, и дрались – в карантине, на первом месяце службы, и после карантина, на втором месяце...»* [5].

Бабай воспринимается героем как воплощение чуждой ему жизненной модели, что постепенно превращает бытовую неприязнь в почти символическое противостояние. Автор подчеркивает это через гиперболизированное описание внешности и поведения персонажа: *«Он архетипический азербайджанский толстяк, какого легко представить за огромным столом, плотно уставленным яствами: он чавкает, урчит и сосет какой-нибудь рахат-лукум. <...> Я воспринимал его как черное, явившееся из тьмы существо. Не человек, не зверь – волосатый, перекатывающийся кусок сала. <...> Неловкий, нелепый, роняющий все, что можно, бесцеремонный, медлительный, вредный. Злой. Соответствующая фамилия: Бабаев»* [5]. Номинация антагониста – Бабай – не случайна и со всей очевидностью отсылает к фольклору: так, в тюркской традиции Бабай предстает уродливым и свирепым существом, пугающим детей [2, с. 37]; в славянской демонологии образ Бабая выглядит не менее зловещим – это кривобокий и злющий старик с мешком или котомкой, куда он забирает провинившихся детей [9, с. 58].

Конфликт между героями в рассказе А. Рубанова носит не только личный, но и мировоззренческий характер. Рассказчик – человек, воспитанный в советской системе ценностей, где провозглашались идеи равенства и коллективизма. Бабай же, напротив, демонстрирует подчеркнутый индивидуализм, пренебрежение общими правилами и стремление к личной выгоде: *«Жирный домашний мальчик, еженедельно получавший из Баку переводы – двадцать пять, пятьдесят рублей, – в столовой он к еде не притрагивался, зато каждый вечер сидел в солдатской чайной, в больших количествах употребляя белый хлеб, повидло и сгущенное молоко»* [5]. Именно это различие становится одной из причин непримиримой вражды между персонажами.

Через частный конфликт двух солдат писатель ставит и более значимую проблему – разрушение идеалов советского равенства и постепенное столкновение людей разных культур, характеров и социальных представлений, локализованное в достаточно узком, замкнутом пространстве казармы: *«После русской фразы следовала азербайджанская, как правило, оскорбительная ругань; сидящие рядом земляки покатывались со смеху; однако уже через три недели службы уроженцы России, Украины, Грузии, Литвы, Казахстана, Киргизии, Молдавии, Карачаево-Черкесии, а также республики Марий Эл взаимно обогатились знанием бранных слов и никто никого не называл ни б****, ни сукой ни по-русски, ни по-молдавски, ни по-азербайджански»* [5].

Сюжет развивается как последовательность воспоминаний героя о службе и о его противнике. При этом в композиционной структуре отсутствует классическая развязка конфликта (противостояние между героями постепенно теряет остроту и превращается в привычную форму сосуществования) и трансформируется фольклорный образ Бабая, пугающего непослушных детей, в том числе и тех, кто не спит (рубановский Бабай заботится о спящем главном герое). Например, автогерой не решается хватать Бабая за сапог ночью, когда тот приходит *«по его душу»*, а Бабай, в свою очередь, подтыкает одеяло Рубанова и тихо говорит: *«Спи, брат!.. Спи»* [5]. Подобная метаморфоза персонажа, по сравнению с его фольклорным «двойником», маркирует его окончательное становление: армейская жизнь постепенно нивелирует индивидуальные эмоции, заставляя героев «взрослеть», приспосабливаться к условиям службы.

Армейская действительность в рассказе изображается предельно конкретно, обывательно. Уже в самом начале повествования описываются привычные солдатские будни: *«Я закрыл глаза и натянул одеяло на голову. Зимой в нашей казарме все так делают. Во-первых, никого не слышишь и не видишь, во-вторых, согреваешься собственным дыханием»* [5]. Подобные детали создают эффект документальности и одновременно воспроизводят типичную для армейского фольклора установку на достоверность. Рассказчик повествует о происходящем так, будто передает слушателю реальный случай из армейской жизни, создавая иллюзию достоверности.

В тексте присутствует и своеобразная «солдатская философия» службы, которая формируется в процессе коллективного опыта: *«Служба – двадцать*

четыре месяца. Один месяц – нормально, два – вполне прилично, три – совсем хорошо, а как перевалит за полгода – считай, самое страшное позади» [5]. Кроме того, рассказ насыщен деталями армейского быта – наряды, кухня, дисциплинарные наказания: «...когда его опять пытались отправить мыть кружки и миски – наотрез отказался и получил трое суток губы» [5].

Таким образом, по своей структуре «Злой Бабай» во многом воспроизводит модель армейской байки. В центре повествования находится герой, вокруг которого строится серия эпизодов – в данном случае это сослуживец нарратора Бабай. Рассказчик описывает его с преувеличенной экспрессией и ироничной наблюдательностью, что характерно для устных солдатских историй. Традиция байки проявляется также в субъективности повествования: рассказчик не претендует на объективность, но передает события сквозь призму ретроспекции. В результате произведение сохраняет черты устного рассказа – эмоциональность, разговорную интонацию, внимание к выразительным бытовым деталям.

Продолжая армейскую линию сборника «Стыдные подвиги», в рассказ «Пятница, 13-е» А. Рубанов изображает героя уже на завершающем этапе службы – статус «дембеля» принципиально значим для отбывающего срочную службу, не случайно этот же период оказывается в центре внимания писателя и в рассказе «Шасси, закрылки выпущены» в сборнике «Тоже родина». В отличие от рассказа «Злой Бабай», где центральным элементом повествования становится конфликт между сослуживцами, здесь внимание сосредоточено на состоянии героя, ожидающего скорого окончания службы. Сюжет строится вокруг одного дня, когда до демобилизации остается совсем немного времени, и солдат живет ожиданием возвращения в гражданскую жизнь. Сам герой прямо обозначает свое состояние: «Служба подошла к финалу. Через месяц – домой, в гражданскую жизнь, со всеми ее сладостными прелестями. Жил в предвкушении, им и был счастлив» [5]. Герой находится в особом психологическом состоянии, характерном для солдат – для него армия уже перестает быть пространством борьбы и конфликта и превращается в своеобразный этап, который необходимо просто довести до конца.

Основной темой рассказа становится **ожидание освобождения от армейской дисциплины** и одновременно внутреннее переосмысление прожитого опыта. В отличие от многих сослуживцев, герой ведет себя иначе: он не участвует в коллективных развлечениях и не стремится к праздному времяпрепровождению. Напротив, он добровольно берет на себя работу и предпочитает действовать самостоятельно: встает за десять минут до подъема, уходит работать до завтрака, строит клуб в одиночку. В этих деталях проявляется важная характеристика героя: стремление к самостоятельности и внутренней дисциплине, что впоследствии станет одним из основ «выживания» в Лефортово и Матросской Тишине («Сажайте, и вырастет»). Даже в условиях армейской службы он остается человеком, ориентированным на труд и личную ответственность. К примеру, уже в рассказе «Шасси, закрылки выпущены» его первого сборника «Тоже родина» автогерой подчеркивает самодисциплину как

стремление сохранить себя в любых условиях и обстоятельствах: *«Я жил правильно. Тренировал себя для будущего»* [4, с. 5].

Андрей Рубанов подробно воспроизводит внутреннюю структуру армейской жизни, где каждое действие подчинено системе иерархии и неписаных правил. Армия предстает не просто как институциональная структура, но как особая социальная среда со своими законами, которые регулируют повседневные отношения между военнослужащими. При этом автор показывает, что значительная часть этих правил не закреплена официально, но существует в форме традиции, передаваемой внутри солдатского коллектива.

Одним из наиболее наглядных примеров подобного неформального кодекса становится **правило распределения мест на двухъярусных кроватях**. Рассказчик объясняет этот порядок через сопоставление с бытовой ситуацией, понятной каждому человеку. Он сравнивает армейское правило с обычным поведением пассажиров в поезде: *«Второй ярус считается менее удобным, наверху спят только молодые – таково старинное правило, не имеющее отношения к армии; в вагоне дальнего следования верхние полки тоже занимают либо дети, либо молодые мужчины, и если, войдя в купе, ты обнаруживаешь, что билет на верхнюю полку достался пожилому человеку либо даме, ты – обладатель нижнего места – по правилам хорошего тона предлагаешь соседу поменяться местами»* [5].

Подобное сравнение демонстрирует, что армейские нормы строятся по тем же принципам, что и многие бытовые правила человеческого сосуществования. Однако в армии они приобретают более жесткий и обязательный характер, поскольку встроены в систему строгой субординации.

Здесь же примечательно подробное описание армейской иерархии: *«Батальонная колонна формируется в соответствии с нашими веселыми военными порядками: в первых рядах идут салабоны, молодые солдатики, отслужившие несколько месяцев... <...> Следом за салабонами в строй встают отслужившие год черпаки... <...> За черпаками вразвалку шагают старые воины, деды. За их плечами – полновесные полтора отслуженных года. <...> Что касается таких, как я – дембелей, – их вообще нет в строю»* [5].

Особую роль в раскрытии антиномичного образа армейской среды играет противопоставление двух персонажей – **Бабай** и **старшего сержанта Мухина**. Если Бабай в предыдущем рассказе выступает для героя воплощением чуждой и агрессивной силы, то образ Мухина, напротив, символизирует возможность нормального человеческого взаимодействия внутри армейской системы. В рассказе подчеркивается, что между рассказчиком и Мухиным сразу возникает взаимопонимание: *«Мухин – старый воин и пока вынужден носить форму, ремень и сапоги. Он умный, дружелюбный и румяный, мы понравились друг другу с первой минуты знакомства – бывает такая симпатия на тонком, химическом уровне, когда человек сразу тебя понимает, а ты – его. О чем бы ни говорили – с полуслова»* [5]. Их отношения строятся не на страхе или принуждении, но на уважении и внутреннем сходстве характеров. Через подобное противопоставление А. Рубанов показывает, что армейская среда не

является однородной: она – миниатюрная модель человеческого общества, где возможны конфликты и сближения, сосуществуют антагонисты и люди, близкие по духу.

Сюжет «Пятницы, 13-е» развивается как серия наблюдений за армейской повседневностью, в которой герой уже не чувствует прежнего напряжения. Напротив, его взгляд становится более спокойным и остранным: армейские правила и ритуалы воспринимаются как привычная, рутинная часть жизни. Через состояние ожидания «дембеля» возникает особая интонация рассказа – сочетание иронии, усталости и легкой ностальгии, определяющая внутреннее состояние героя: *«Я рожден, чтобы быть счастливым и свободным»* [5].

Итак, в рассказах Андрея Рубанова «Злой Бабай» и «Пятница, 13-е» жанр армейской байки претерпевает заметную жанровую трансформацию. Сохраняя важнейшие признаки солдатского фольклора – установку на достоверность, опору на личный опыт, конкретность бытовых деталей, разговорную интонацию и ярко выраженный субъективизм рассказчика, – байка перестает быть исключительно устным повествованием о «случае из службы». Она превращается в органичную часть новеллистического нарратива, способной передавать не только внешний ход событий, но и сложное внутреннее содержание армейского опыта.

Принципиально важно и то, что у фольклорная основа байки сохраняется и перерабатывается писателем средствами индивидуально-авторскими. «Злой Бабай» и «Пятница, 13-е» сохраняют иллюзию устного рассказа, однако одновременно приобретают черты психологического и автобиографического повествования. Армейская байка в малой прозе А. Рубанова утрачивает краткость и лаконичность, фабульную «сжатость», становится не только способом фиксации солдатского опыта, но и формой рефлексии над этим опытом. Она уже не сводится к воспроизведению смешного, страшного или необычного эпизода: она превращается в инструмент осмысления взросления, внутренней закалки, столкновения личности с системой и постепенного формирования индивидуального взгляда на мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Володина, Т.А., Подрезов, К.А. Русская армия в зеркале солдатского фольклора (XVIII – первая половина XIX веков) // Новый исторический вестник. – 2021. – №2 (68). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-armiya-v-zerkale-soldatskogo-folklor-a-xviii-pervaya-pоловина-xix-vekov> (дата обращения: 15.03.2026).
2. Дубровская, О. Бабай // Мифология. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 37.
3. Жучкова, А. В. Похороны сына века. Роман А. Рубанова «Патриот» // Вопросы литературы. – 2018. – № 1. – С. 123–135.
4. Рубанов, А. В. Тоже родина: рассказы. – СПб.: Лимбус-Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. 232 с.
5. Рубанов, А. В. Стыдные подвиги. – URL: <https://libking.ru/books/russian-contemporary/1129919-andrej-rubanov-stydneye-podvigi-sbornik.html> (дата обращения: 12.03.2026).
6. Скаковская, Л. Н. Фольклорная парадигма русской прозы последней трети XX века: дисс. ... д-ра филол. н. 10.01.01. / Скаковская Людмила Николаевна. – Тверь, 2004. – 348 с.
7. Тюленева, Ю. О. Особенности автобиографизма в прозе А. Рубанова // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 2 (51). – С. 352–354.

8. Тюленева, Ю. О. Трансформация типов героя в малой прозе Андрея Рубанова (сборник рассказов «Стыдные подвиги») // Держачевские чтения – 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций: материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием, Екатеринбург, 6-7 октября 2014 г. Екатеринбург, 2015. С. 129–133.
9. Шапарова, Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М.: АСТ, 2001. – 622 с.
10. Шорина, Т. О. Автобиографический контекст ранних романов А. Рубанова («Сажайте, и вырастет», «Великая Мечта») // Актуальные проблемы филологии и журналистики: сб. науч. трудов / редкол.: И. Н. Рябов (отв. ред.), Д. А. Бакеева (отв. секретарь), О. Ю. Осмухина. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2024. – С. 108–118.

REFERENCES

1. Volodina T.A., Podrezov K.A. (2021). The Russian Army in the Mirror of Soldiers' Folklore (18th – First Half of the 19th Centuries) in: Novy'j istoricheskij vestnik [New historical bulletin]. №2 (68). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-armiya-v-zerkale-soldatskogo-folklor-a-xviii-pervaya-polovina-xix-vekov> (In Russian).
2. Dubrovskaya O. Babaj. (2002). In: Mifologiya [Mythology]. Moscow: OLMA-PRESS. Pp. 37. (In Russian).
3. Zhuchkova A. V. (2018). Poxorony' sy'na veka. Roman A. Rubanova «Patriot» [Funeral of the son of the century. Roman A. Rubanova "Patriot"]. In: Voprosy' literatury' [Questions of literature]. No 1. Pp. 123–135. (In Russian).
4. Rubanov A. V. (2011). Tozhe rodina: rasskazy [Also a Homeland: Stories]. SPb.: Limbus-Press, ООО «Izdatel'stv K. Tublina». 232 p. (In Russian).
5. Rubanov A. V. Sty'dny'e podvigi [Shameful deeds]. URL: <https://libking.ru/books/russian-contemporary/1129919-andrej-rubanov-stydneye-podvigi-sbornik.html> (In Russian).
6. Skakovskaya L. N. (2004). Fol'klornaya paradigma russkoj prozy' poslednej treti XX veka: diss. ... d-ra filol. n. [The folkloric paradigm in Russian prose of the last third of the 20th century : Dr philol. sci. diss.]. Tver'. 348 p. (In Russian).
7. Tyuleneva Yu. O. (2015). Features of Autobiographism in A. Rubanov's Prose. in Mir nauki, kul'tury', obrazovaniya [World of science, culture, education]. No 2 (51). Pp. 352–354. (In Russian).
8. Tyuleneva Yu. O. (2015). Transformation of Hero Types in Andrey Rubanov's Short Prose (Collection of Stories "Shameful Feats") in Dergachevskie chteniya – 2014. Russkaya literatura: tipy' xudozhestvennogo soznaniya i dialog kul'turno-nacional'ny'x tradicij: materialy' XI Vserossijskoj nauchnoj konferencii s mezhdunarodny'm uchastiem, Ekaterinburg, 6-7 oktyabrya 2014 g. [Dergachev Readings – 2014. Russian Literature: Types of Artistic Consciousness and the Dialogue of Cultural and National Traditions: Proceedings of the XI All-Russian Scientific Conference with International Participation, Yekaterinburg, October 6-7, 2014]. Ekaterinburg, 2015. Pp. 129–133. (In Russian).
9. Shaparova N. S. (2001). Kratkaya e'nciklopediya slavyanskoj mifologii [A Concise Encyclopedia of Slavic Mythology]. Moscow : AST. (In Russian).
10. Shorina T. O. (2024). Autobiographical Context of A. Rubanov's Early Novels ("Plant It, and It Will Grow", "The Great Dream"). In: Aktual'ny'e problemy' filologii i zhurnalistiki: sb. nauch. trudov / redkol.: I. N. Ryabov (otv. red.), D. A. Bakeeva (otv. sekretar'), O. Yu. Os'muxina [Current Issues in Philology and Journalism: Collection of Scientific Papers / Editorial Board: I. N. Ryabov (Editor-in-Chief), D. A. Bakeeva (Executive Secretary), O. Yu. Osmukhina]. Saransk: Izd-vo Mordov. un-ta. Pp. 108–118. (In Russian).

УДК 82-32

ИСТОКИ ОБРАЗА МУЗЫ И СВЯТОЙ ПОКРОВИТЕЛЬНИЦЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ

Боровская Елена Раймондовна

кандидат филологических наук, доцент, доцент департамента методики обучения

Института педагогики и психологии образования

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

(г. Москва, Россия)

e-mail: BorovskayaE@mgpu.ru

Аннотация. Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью систематизировать знания об истоках и перспективах в русской прозе образа музы и святой покровительницы искусств. Возможно ли увидеть закономерности в изображении музы и святой покровительницы, а также проявление индивидуального стиля писателя в создании варианта «образа идеи». Цель статьи – описать истоки появления образа покровительницы искусства в русской литературе, увидеть влияние европейской традиции в данном вопросе и описать проявление своего осмысления писателями данной идеи. Использован сравнительно-исторический метод исследования, научной основой стал подход к слову и созданию внутренней формы произведения А.А. Потебни и Ю.И. Минералова. К результатам работы отнесем описание истоков, реализации и перспектив изображения музы и святой покровительницы в русской литературе, прозе и поэзии. Выводы касаются специфики осмысления образа музы европейской живописью и прозой и поэзией.

Ключевые слова: русская проза, образ музы, святая Цецилия, В.Ф. Одоевский, романтизм.

THE ORIGINS OF THE IMAGE OF THE MUSE AND THE HOLY PROTECTOR IN RUSSIAN PROSE

Elena Raimondovna Borovskaya

Ph.D., Associate Professor, Associate Professor of the Department of Teaching Methods at the Institute of Pedagogy and Educational Psychology of the Moscow City Pedagogical University,

(Moscow, Russia)

e-mail: BorovskayaE@mgpu.ru

Abstract. The relevance of the research topic is due to the need to systematize knowledge about the origins and prospects of the image of the muse and the holy patroness of the arts in Russian prose. Is it possible to see patterns in the depiction of the muse and the patron saint, as well as the manifestation of the writer's individual style in creating the invariant "image of the idea"? The purpose of this article is to describe the origins of the image of the patroness of art in Russian literature, to examine the influence of European tradition on this issue, and to describe how writers have interpreted this idea. The article uses a comparative-historical research method, and the scientific basis is the approach to word and the creation of the inner form of a work by A.A. Potebnya and Yu.I. Mineralov.

The results of the work include a description of the origins, implementation, and prospects of depicting the muse and the patron saint in Russian literature, prose, and poetry. The conclusions relate to the specifics of understanding the image of the muse in prose and poetry.

Keywords: russian prose, image of the muse, Saint Cecilia, V.F. Odoevsky, romanticism.

Для цитирования: Боровская Е. Р. Истоки образа музы и святой покровительницы в русской прозе // восточнославянская филология. – литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 73-88. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-73-88

В числе интересных для русской литературы тем оказывается тема творчества, истоков творчества, творческой личности и среды. Произведения, объединенные кругом этих тем, написаны в разных традициях и в разные эпохи. Особенно активно данная тематическая группа стала разрабатываться в эпоху романтизма, а затем продолжение мы увидим в творчестве писателей-реалистов, в XX-ом веке, развитие обозначенных вопросов находим и в современной прозе.

Можно выделить русскую прозу с главным героем-художником, который может быть и собственно живописцем, и музыкантом, и композитором, и поэтом, и актером, позднее – режиссером, например. Это тип личности с характерным для творческого человека восприятием действительности, потребностью реализовать свой талант в творчестве. Писателей давно занимает вопрос и о природе таланта, таинственном отличии одаренного человека от всех остальных, от «толпы» [3].

Исследователя могут занимать разные аспекты произведений с героем-художником, в том числе вопрос о том, кто неизменно оказывается рядом с творцом. Речь идет об образе музы и святой покровительницы. Появление этого образа не единичное явление, обратимся к анализу художественных текстов и определим основные черты образа и его функцию в произведении.

В качестве теоретической базы исследования выберем плодотворный и надежный подход академической школы литературоведения, мы основываемся на трудах А.А. Потебни и трудах Ю.И. Минералова [11], который осмыслил наследие филолога и описал удобный инструментарий для филологического анализа текста, обращаемся к описанию творчества В.Ф. Одоевского П. Н. Сакулиным [17], к пониманию стиля А.Н. Соколовым [19]. В литературе получает свое выражение «образ идеи» (термин А.А. Потебни мы употребляем вслед за Ю.И. Минераловым) творческой личности, способной к созиданию и стремящейся к выражению себя. Трансформация этой идеи, средства воплощения этой идеи – это уже область стиля. Перед читателем и исследователем образ идеи – образ художника и средства создания и раскрытия этого образа. Если говорить о вдохновителе на творчество – вернее, о вдохновительнице, – то это женский образ, являющийся частной реализацией первообраза.

В поисках основы творчества в числе иных средств создания образа писатели разных эпох обращались к женским персонажам, сопутствующим герою. Интересно, что для прозы и поэзии источники окажутся разными. Рассмотрим подробнее два варианта одной идеи. Поэзия будет заимствовать образ музы из европейской античности, в чем отразится влияние европейской литературы на русскую, а также восприимчивость русских писателей к разным видам искусства, знание ими лучших образцов живописи.

Еще в античности поэт назывался творцом, демиургом, при этом вдохновляли на творчество музы. Аполлон Мусагет (то есть «предводитель муз») и сами музы часто изображались в произведениях искусства. В искусстве – живописи, скульптуре – эта тема известна давно, а вот в литературе в аспекте пристального внимания к ней появится сравнительно недавно, в начале XIX века.

«Тема муз стала одним из излюбленных сюжетов живописи (картины Мантеньи, Рафаэля, Боттичелли, Тинторетто, Пуссена, Лоррена), их часто изображали вместе с Аполлоном. Композиторы (опера Генделя «Терпсихора») и поэты (Гёльдерлин «Мнемосина»; П. Клодель) лишь изредка использовали в своём творчестве эту тему» [18]. В литературных произведениях с героем-художником эта живописная первооснова будет присутствовать в виде отсылок к конкретным живописным полотнам, что заслуживает специального рассмотрения.

Интерес к античности и представлению об искусстве с точки зрения греко-римской культуры придет в Россию через изображения великих европейских художников эпохи Возрождения, прежде всего это будет Рафаэль. В вопросе поиска источника вдохновения, внимания к природе творчества, его влиянии на человека значимы будут две картины Рафаэля Санти (1483-1520). При частотном изображении в эпоху Возрождения Аполлона и муз самым ярким в истории культуры можно считать изображение Рафаэлем Аполлона и муз во фреске «Парнас» в Ватикане, над которой он работал в 1509-1511 годах. Как известно, в этой работе Рафаэль кроме Аполлона и муз изобразит девять античных поэтов и девять поэтов-современников Рафаэля, хотя однозначной атрибуции фигур мы не найдем. Отметим наличие на фреске Рафаэля этих фигур поэтов, выборка творческих личностей из разных эпох, наделение их творчества особой ценностью, предполагаемое сравнение фигур друг с другом по вкладу в искусство – все это может пониматься как художественно-творческая среда, предполагается определение места поэта и художника в «своей» эпохе, а также соотнесение его творчества с историей искусства. Эта идея, появившаяся в упомянутой фреске Рафаэля, окажется интересна для писателей, получит продолжение в русской литературе XIX и XX веков. Это не значит, что литература заимствует идею из живописи, однако, визуальный образ оказывает определенное влияние на культуру в целом, поскольку сообщает жизнь «галерее» художников, поэтов, музыкантов. Понятно, что сам термин «галерея» будет заимствоваться исследователями литературы из живописи. В настоящей работе еще будет возможность описать галерею художников, музыкантов как художественно-творческую среду, частью которой является герой-художник.

Произведения с героем-художником позволяют говорить о закономерностях в раскрытии образа главного героя, о традиции и отталкивании от нее [3, с. 25]. Рядом с художником окажется та, что олицетворяет собой источник вдохновения для творчества. Этот женский образ имеет множество инвариантов, для описания перспективы образа спутницы главного героя обратимся к его истокам в литературе.

Интересные замечания относительно восприятия античных образов в России, в числе которых будет и образ музы, находим у В.М. Живова, который отмечает особое восприятие античности русской культурой, развивавшейся отличным от

Европы путем [9]. В конце XVIII века появляются «античные поэтизмы» в «первых опытах В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П.Сумарокова <...> Не знакомые русскому читателю, они формировали «код» и не знакомого столь широко, как в Европе, вида творчества – поэзии» [8, с. 304]]. Исследователь отмечает стихотворение М.Н. Муравьева «К Музе» (1790-е годы) как предполагаемый первый опыт «появления Музы именно в России и связь с личной судьбой русского поэта» [8, с. 305]. Затем будут стихотворения Г.Р. Державина «Хариты», «Русские девушки» с развитием «античных поэтизмов» на русской почве.

Образ музы встретится в творчестве А.С. Пушкина, что позволяет О.Ю. Шокиной провести исследование под названием «Лейтмотивная функция образа Музы в поэтической системе А.С. Пушкина», автор замечает, что у поэта «где в контексте появляется образ Музы, там возникает своеобразный «сгусток поэзии» [23].

Например, в стихотворении А.С. Пушкина «Муза» (1821) в духе античных представлений описывается появление творческого дара: *«В младенчестве моем она меня любила / И семиствольную цевницу мне вручила»*. Далее в стихотворении разворачивается образное представление о появлении поэтического дара.

Есть упоминания муз как *«богинь песнопений»* и в более раннем стихотворении поэта «Дельвигу» (1817). Программное стихотворение «Пророк» А.С. Пушкина будет написано совсем иначе, там не будет музы, сам процесс превращения человека в пророка выглядит мучительным, а участие в процессе трансформации примет, как известно, «шестикрылый серафим» из иной системы мифопоэтических представлений. Связь этого стихотворения с книгами Ветхого Завета отметил еще В.Г. Белинский, современники поэта и читатели XIX века (Н. Сумцов, В.Д. Спасович, Незеленов), мнение которых приводит Н.И. Черняев, который на рубеже веков в 1898 году рассматривает версии, история какого именно пророка – Иезекииля, Исаяи или Иеремии – приводится у А.С. Пушкина, и приходит к выводу, что это образ пророка вообще, а вот детали стихотворения отсылают к Корану и двум видениям пророка Магомета. Работа Н.И. Черняева «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражанием Корану» (1898) вдохновляет исследователей до сих пор на поиски соответствий с Кораном.

Конечно, в связи с разработкой образа музы в русской литературе вспомнится и некрасовское «И музе я сказал: гляди, сестра твоя родная» из стихотворения «Вчерашний день, часу в шестом...». Здесь ситуация с подвергнутой экзекуции женщиной, «крестьянкой молодой», напоминает поэту о судьбе его собственной музы: *«И Музе я сказал: «Гляди! / Сестра твоя родная!»* (1848).

Вслед за В.А. Жуковским образ музы превращается в объект преклонения, что затем предстанет и в поэзии А.А. Фета:

*Все та же ты, заветная святыня,
На облаке, незримая земле,
В венце из звезд, нетленная богиня,
С задумчивой улыбкой на челе* [20, с. 51]

В диалоге с А.С. Пушкиным спустя столетие А.А. Ахматова несколько раз в поэзии обращалась к образу музы. Например, в стихотворении 1924 года описывается ожидания в ночи посещения музы: *«Когда я ночью жду ее прихода, / Жизнь, кажется, висит на волоске»*, а затем «гостья с дудочкой» приходит, и лирическая героиня задает вопрос, который явно отсылает к эпохе Возрождения: *«Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?»* Отвечает: *«Я!»* Здесь Ван Мэнцзяо справедливо видит отсылку к словам Данте из «Чистилища»: *«...ей только надо / Мне подсказать слова, и я пишу»*, как предполагает исследователь, с этим и связано употребление Ахматовой глагола «диктовать» [7, с. 290]. И у Анны Ахматовой есть стихи, демонстрирующие представление о музы иного порядка: *«Моей Музой оказалась мука»* (1960). Но именно упомянутое стихотворение «Муза» 1924 года встраивается в ряд представлений о музы в традиции эпохи Возрождения вслед за Пушкиным.

Ряд изображений музы можно продолжать стихами других поэтов, например, А.А. Блока *«Муза в уборе весны постучалась к поэту...»* (1898), отметим ориентацию авторов на представления эпохи Возрождения о творчестве с отсылкой к античным музам, к Аполлону Мусагету, отчасти к противопоставлению Аполлона и Диониса, в связи с чем появляются упоминания ночи и сна.

Серебряный век многие темы разрабатывает в диалоге с эпохой Возрождения. Русской литературе начала XX века оказывается близким понимание музы в эпоху Возрождения. Как мы уже заметили, муза как вариант изображения источника вдохновения и наставницы широко представлена именно в поэзии. В прозе мы увидим иную ситуацию, корнями уходящую в другой шедевр Рафаэля Санти, уже не к фреске «Парнас». Именно в творчестве этого художника образ вдохновительницы на творчество получит иную трактовку. В другом знаменитом полотне Рафаэля появится образ святой Цецилии. Видимо, в культуре назрело переосмысление творчества, вдохновения, призвания поэта именно в христианском плане. Так теоцентрическая эпоха средних веков в эпоху Возрождения проявилась в антропоцентрических размышлениях, характерных для этой эпохи.

Мы имеем в виду полотно Рафаэля «Святая Цецилия», оно относится к более позднему времени по сравнению с «Парнасом», но отстоит весьма недалеко, это 1514 – 1516 годы, то есть живописные работы разделяют буквально несколько лет. Происходит внутреннее переосмысление некоторых категорий самим художником. Образ музы как «образ образа» помимо античного изображения получит еще один вариант – это изображение христианской святой мученицы Цецилии. Это могло бы быть некоторой авторской трактовкой Рафаэля, но явилось отражением видения целой эпохи, к которой принадлежал живописец. Образ святой Цецилии на много десятилетий или даже столетий вошел в культуру как, повторим, вариант образа музы с представлением о вдохновительнице на творчество. Он мог быть аллегорическим, символическим, мифопоэтическим или даже весьма конкретным «жизненным» образом в литературе, но он продолжал присутствовать рядом с художником, выполняя свою основную функцию. Вопрос о том, как именно образ музы или святой покровительницы помогает раскрытию основного образа героя-художника в литературе, требует научного осмысления.

Обратимся к шедевру Рафаэля. Образ муз фрески «Парнас» через несколько лет превратился в единый образ святой покровительницы искусства – святой Цецилии. Имя этой святой будет повторено много раз в прозе с героем-художником. Джорджо Вазари описал это полотно Рафаэля следующими словами: «На картине изображена св. Цецилия, которая, ослепленная сиянием небесного хора поющих ангелов и вся во власти гармонии, прислушивается к божественным звукам. В ее чертах видна та отрешенность, которую можно наблюдать на лицах людей, находящихся в состоянии восторга. У ног ее разбросаны музыкальные инструменты, которые кажутся доподлинно существующими, а не написанными, таковы же ее покрывала и парчовые одеяния, а под ними – поразительно написанная власяница» [6]. Будучи живописцем, Джорджо Вазари в одном предложении схватывает важные детали, касающиеся и выражения лица, и композиции пространства, и идеи картины, и цветового решения.

Из жития святой Цецилии (она же Кикилия) известно, что она была из обеспеченной семьи и «с юности восприняла христианскую веру и усердно молилась, помогала нуждающимся, под богатой одеждой скрывала власяницу. Родители решили выдать Кикилию замуж за знатного язычника Валериана. Святая не осмелилась перечить воле родителей, но со слезами молилась Богу, чтобы ее жених уверовал во Христа, а она сохранила бы девство» [10]. Муж Цецилии Валериан и его брат Тивуртий тоже приняли христианство, помогали страждущим. Сама святая Цецилия была мучима, затем палач пытался ее обезглавить, но лишь ранил. Через три дня страданий святая окончила земной путь: «Палач ударил мечом святую, но лишь ранил ее. Святая мученица страдала еще три дня в полном сознании, утверждая в вере окружающих, и скончалась с молитвой на устах» [10]. Почему ее имя связывается с музыкой и искусством? Известно, что в описании страстей святой есть фраза «ведомая под звуки музыкальных инструментов в дом своего жениха в день бракосочетания, Цецилия взывала к Богу, моля Его сохранить ее душу и тело незапятнанными». Слова «contantibus» («contantibus organis») латински означает музыкальные инструменты. Но с XV века слово *organis* стали понимать как оргáн. В это время стали широко распространены портативные оргáны, собственно, с таким оргáном Рафаэль и изображает святую. Позже на изображениях святой Цецилии присутствует более масштабный музыкальный инструмент, на котором святая играет, это полноразмерный орган или иные клавишные инструменты, характерные для эпохи автора полотна. Но были изображения святой и со скрипкой, например, у Бернардо Каваллино и Гвидо Рени или с лютней у неизвестного итальянского художника XVII века или полотно 1610-1612 гг Артемизии Джентилески (1593-1653)

Таким образом, можно считать почти случайным результатом наделение святой функцией покровительства искусствам, вольная трактовка увлеченной античностью эпохи Возрождения.

В русскую прозу образ этой святой приходит через немецкую. Святая Цецилия упоминается в двух значимых текстах: это новелла «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» (1798) В.-Г. Вакенродера, из которого С.П. Шевырев перевёл стихотворение «О,

Цецилия святая!» (1825), и новелла «Святая Цецилия, или Власть музыки» (1811) Г. фон Клейста.

Не последнюю роль, думается, сыграл и стихотворный перевод 1825 года Степана Петровича Шевырева (1806 – 1864), автор состоял в кружке любомудров, сблизился с «братьями Киреевскими, Веневитиновыми, князем Одоевский, Кошелевым, Соболевским, Мельгуновым, Рожалиным, Максимовичем. Главой кружка был Д. Веневитинов. В этом кружке занимались изучением Канта, Фихте, Окена, Герреса и особенно Шеллинга. Члены кружка читали свои сочинения и вели беседы о прочитанных произведениях немецких философов» [14]. В этом ряду нам особенно важно имя В.Ф. Одоевского, поскольку в русскую прозу образ святой Цецилии введет именно он.

Итак, С.П. Шевырев переводит два стихотворения из романа Вакенродера: в «Библиотеке поэта» «оба публикуемых перевода («Siehe, wie ich trostlos weine...», «Ach, was ist es, das mich also dranget...») – из новеллы «Музыкальная жизнь Иосифа Берлингера», где они приписаны ее герою, молодому человеку с задатками гениального музыканта» [21]. Интересно, что в этом стихотворном переводе не разделены функции музы и святой покровительницы, по законам искусства, допустимо смешивать языческое и христианское для решения эстетических задач.

В русской литературе традиция изображения спутницы художника в виде святой Цецилии начинается с творчества писателя поистине энциклопедичного, во многом опередившего свое время [4], с творчества В.Ф. Одоевского. Его неоконченная повесть «Виченцио и Цецилия» (1830-е) и новелла «Цецилия» («Русские ночи», 1843) дадут жизнь целой традиции: «Вальтер Эйзенберг. (Жизнь в мечте)» (1836) К.С. Аксакова; «Песнь торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева; «Тупейный художник» (1883) Н.С. Лескова, «Неупиваемая Чаша» (1918) И.С. Шмелева.

В.Ф. Одоевский в диалоге с немецким романтизмом закладывает основу для рассмотрения вопроса творчества на русской почве с опорой на православное мировоззрение, даже если героями его произведений оказываются европейские персоны, вымышленные по своей сути. Их можно было сделать представителями любого народа, но они оказываются европейцами, в чем отражается европоориентированность русского романтизма.

Русские писатели хорошо осведомлены в вопросах истории искусства, путешествуют по европейским странам, посещают музеи, дворцы и галереи. Это касается многих русских писателей, но если мы приглядимся к списку их имен, то непременно в произведениях увидим и героя-художника, и его спутницу, музу, вдохновительницу, покровительницу: Н.В. Гоголь, И.С.Тургенев, Л.Н. Толстой, И.А. Гончаров и другие писатели, мы назвали лишь тех, чьи произведения анализируем и чье знание европейской культуры общеизвестно.

Итак, европейская живопись оказала значительное влияние на разработку образа героя-художника в русской прозе. Рассмотрим основные мотивы, которые важны для полотна Рафаэля Санти «Святая Цецилия».

Живописное полотно Рафаэля читается в неоконченной повести В.Ф.Одоевского «Виченцио и Цецилия». Напомним, монах случайно обнаруживает под обоями своей кельи в монастыре Святого Бернарда фреску с изображением

святой Цецилии, затем видит ее во сне, чувства вспыхивают в, казалось бы, уснувшей для этого мира душе: *«Удивленным взорам его [Виченцио] явился образ св<ятой> Цецилии. <...> В размышляющем взоре ее сияло то небесное спокойствие, которое так же отлично от земной тишины, как непрерывный восторг Серафима отличен от буйной радости Искусителя. Голубое покрывало обвивалось вокруг ее стана. Пальцы ее покоились на органах и казалось, в гармонии всех частей произведения отдавалась гармония звуков»* [12]. Можно было бы найти и другие живописные отсылки этого описания, Е.Ю. Пушкарева в этом экфрасисе видит и отсылку к Дольчи (пальцы на органе) и, возможно, голубое покрывало свяжет с полотном Джовеноне Джероламо [15, с. 136]. Это тот акцент, который был значим в полотне Рафаэля одаренным зрителем. Так, Джорджо Вазари (1511-1574) отмечает мастерство: *«Прочие кистью смогли показать только облик Цецилии. А Рафаэль нам явил и душу ее»* [6]. Сам Одоевский отмечает, что фреска на стене кельи написана в более поздней традиции: *«Благочестивый мастер – вероятно, один из учеников Алберта Дюрера, изобразил ее с тою древнею простотою, которая отражается в возвышенных произведениях Природы и искусства»* [12]. Заметим, реальные художники А. Дюрер и Рафаэль посылали друг другу свои работы, связь художников ощущается и в повести В.Ф. Одоевского.

Но здесь оказывается важна функция образа Цецилии. Она становится для художника, спрятавшегося от мира, не музой и вдохновительницей, а поверенным душевных движений: *«все помыслы он приносил на судилище Цецилии, делал ее свидетел<ьниц>ей всех потаенных чувств своего сердца, от нее требовал разрешения, когда сомнение западало в его душу – она присутствовала при рождении и развитии каждой его мысли, днем с горячею радостью смотрел на нее – а ночью молился пред нею»* [12]. Молитвенное стояние быстро переходит в попытки оживления героини хотя бы в мечтах: *«Скоро ему стало мало того, что все, <что> было высокого, благородного, прекрасного в душе его, сроднилось с Цецил<ие>ю – в нем родилось безумное, но мучительное чувство или оживить ее, или самому обратиться в нее, словом, слиться с нею, быть с нею одним существом»* [12]. Как видим, здесь появляются новые обертона, связанные не только с почитанием святой, но и обладанием ею. Повесть «Виченцио и Цецилия» имеет значительные по объему отсутствующие фрагменты. Есть первая, вторая и четвертая главы (третья глава отсутствует полностью), которые состоят из следующих друг за другом отрывков с разделением текста, четвертая глава еще имеет название «Характер», а также финальные фрагменты «Старинная легенда» и «Отрывок без названия» действительно названия не имеет, а указание дано при подготовке рукописи к печати. Фактически здесь представлена Цецилия в трех разных историях. Первая история, к которой автор вернется в финале, это история фрески с изображением святой Цецилии, которую инок-художник пытается оживить в своем воображении. Вторая история – это детали видения Виченцио, Цецилия в образе сестры милосердия, спешащая на помощь страждущим во время эпидемии и отвергающая внимание Виченцио со словами: *«Может быть, я хочу жить – но не для тебя»* [12]. Четвертая глава представляет «двух Цецилий»: природную и искусственную. Представлена история девочки, в ходе взросления под действием окружающих людей и обстоятельств она из чувствительного

ребенка превращается в светскую барышню, «искусственную». Как замечает писатель, обращаясь к Цецилии, *«светский демон тебя осетил»* [12]. Этот интересный глагол «осетил» связан с корнем «сети», то есть светская жизнь заключает девушку в свои сети, а далее можно только сражаться с демоном с помощью молитвы: *«Отмолись от него и не продай ему совсем души твоей»* [12], так как душа *«распадется на безобразные части»*, собрать которые сможет *«лишь одно сильное чувство»* подобно тому, как *«постепенный труд может соединить в гармоническое целое несвязные части твоих познаний»* [12].

Тут важно напомнить, что перед нами произведение, созданное в эпоху романтизма, для которого принципиально важно двоемирие.

История с фреской закончится попыткой Виченцио уже как художника убрать появляющееся и расплывающееся пятно на образе святой.

Итак, в повести оказываются соположенными изображение святой Цецилии на фреске в келье Виченцио в горном монастыре – Цецилия в образе сестры милосердия в страждущей от эпидемии Венеции – некая взрослеющая барышня, пытающаяся сохранить свою тонкую чувствительность в чуждом и враждебном ей мире. Современному читателю покажутся все три Цецилии страшно далекими, однако, современникам писателя эта последняя Цецилия могла показаться одной из знакомых по балам и маскарадам. Этот аспект важен с точки зрения соположения эпох. Цецилия окажется сквозным образом для разных эпох, сближая запечатленные Возрождением черты христианской мученицы, самого Возрождения с небывалым взлетом человеческого духа и творчества, и условную современность – с необходимостью меняться под воздействием среды, кристаллизуя свой «характер». Кажется, перед нами путь от идеи к плоти, воплощению.

Если перед фреской Виченцио благоговеет, молится на образ святой, пробуждаясь к жизни, то к своему видению Цецилии в образе сестры милосердия в Венеции он обращается с определенной просьбой: *«Я не требую от тебя ничего, кроме –взора, слова, пожатия руки – надежды»* [12]. Собственно, этими словами и заканчивается сон Виченцио, более эта Цецилия в тексте не появится. Эта попытка воплотить мечту оборачивается острым романтическим противопоставлением мечты и реальности, последняя из которых еще до конца реальностью не является, это будет позже, в главе 4. Но здесь мы увидим контраст надмирного, гармоничного и светоносного в своем покое и бурной реальности с всплесками, вспышками и энергией. Замерзшие и статичные волны «печальных снегов Альп» начала произведения превратятся в «бушующую Адриатику». Романтизм усиливает возможности синтеза искусств, столь важного, по мнению теоретиков немецкого романтизма, для создания образа универсума.

Совершенно меняются цвета в описании святой Цецилии из видения Виченцио. Голубое одеяние ее превращается в серую рясу сестры милосердия: *«Виченцио видит себя в Венеции. Бурлит Адриатика, готические своды разгибаются в волнах, черные гондолы ныряют в каналах – вокруг него бледные, испуганные лица, слышатся слова: зараза, язва, – говорят о страданиях, о смерти. Сестра милосердия в серой рясе быстро проходит мимо Виченция. <...> Взор Цецилии блеснул из-под покрывала»* [12]. Первое описание и приведенное теперь

отличаются цветовым контрастом, но цветом противопоставление не ограничивается. Мы видим следующие антитетичные линии: гармония – хаос; статика – динамика; вечность – мгновение «бурления» жизни; тишина – многоголосие; голубой (небесный цвет) – черно-белый контраст и серая ряса. Плоть не может не меркнуть перед небесами, думается, именно так можно видеть смысл обозначенных контрастов.

Не случайно эта повесть о художнике центральным понятием имеет романтическое понятие воображения. Сам тип героя может быть отнесен к романтическому: он талантлив, он художник и музыкант, *«но люди не поняли его, и он не понял людей, они были к нему не равнодушны, но язык его был для них иероглифом, над которым смеялись дети и который презирали старцы»*; *«он любил людей <...> – и отступал с ужасом, видя бездну, его от них отделяющую»* [12]. Свои попытки оживить фреску он и сам чувствует, как *«мечту больного воображения»*, *«обман измученного сердца»* [12]. Интересно, что и барышне Цецилии есть это воображение, однако она, меняясь под действием внешней жизни человека, понимает, что *«воображением не победить воображения других»*, она *«увидела необходимость наложить крепкую узду на свое воображение и не выпускать его наружу»* [12] и жить жизнью в обществе. Примечательно, что этот аспект жизни ухода в мечту задается эпиграфом к повести «Виченцио и Цецилия» и «Страданий молодого Вертера» Й.В. Гете: *«Удивительно! Как я понимал каждый шаг свой и зашел так далеко! Как ясно видел свое положение и действовал, как ребенок! И теперь еще ясно вижу, а нет и малейшей надежды исправиться»*.

Не случайным кажется образ разрастающегося на фреске пятна. Именно на нем сделан акцент в финальной части без названия: *«Вдруг глаза мои устремляются на это пятно, смотрю, оно растет, увеличивается и мало-помалу черною пеленою покрывает и позлащенный орган, и голубое покрывало, и, наконец, улыбку и самый взор Цецилии – раздался нестройный звук как бы от разрушенного органа, и все исчезло – ужас сковал меня – не видеть Цецилии, быть без нее – эта страшная мысль не приходила мне доселе в голову; я не понимаю ее – с Цецилией соединена больше, чем жизнь моя, больше, чем душа моя – волосы встали дыбом на голове моей, дрожь пробежала по всему телу, я вскочил с постели, бледный трепещущий, с страхом в сердце, и первое мое движение было – взяться за кисть...»* [12]. Думается, эта порча живого для художника пространства фрески разрастающимся пятном сродни той моровой язве или эпидемии, которая описана в части с Цецилией в образе сестры милосердия. Некая «язва», пожирающая все вокруг и за счет этого покрывающая все большую площадь. Представляется неслучайным появление чумы в повести, поскольку и здесь мы можем найти живописную «подсказку». Это картина из Лувра Н. Пуссена «Видение святой Франциски Римской с возвещением об окончании чумы» (1657). На этом полотне Никола Пуссен повторил мраморное изваяние святой Цецилии Стефано Мадерно (около 1570 – 1636). Работа была изготовлена скульптором в 1599 – 1600 годах и установлена перед алтарём церкви Санта-Чечилия-ин-Трастевере, что подмечено Алиной Булгаковой в связи с атрибуцией полотна Франческо Ванни «Мученичество святой Цецилии». Изображение святой Цецилии на этом полотне сочетается и с динамикой полотна, и с его цветовой характеристикой.

Вернемся к повести «Виченцио и Цецилия». Делать выводы по неоконченному автором тексту довольно сложно, но основной подход к изображению Цецилии обозначить можно. Неземной образ, дающий смысл жизни художника, попытка воплотить в пределах земного доступными средствами самой идеей прекрасного и тяжело переживаемый разрыв мечты и реальности, меркнувшей перед идеей. Наконец, образ среды, которая влияет на идеал героя-художника, а также и на него самого.

В новелле «Цецилия» (1843) («Русские ночи», ночь четвертая) В. Ф. Одоевский в качестве эпиграфа взял отрывок из стихотворного перевода С. П. Шевырева, о котором мы писали выше, как раз финал с изъявлением желания властвовать над сердцами людей. Контекст этого отрывка связан с изображением последних времен человечества, а отрывок о Цецилии – это попытка найти выход, как комментирует герой «Русских ночей», «предшедший отрывок написан сочинителем незадолго пред его кончиною; к счастью, он не остался в этом неестественном состоянии души». Речь идет об осмыслении социологической теории английского экономиста Томаса Роберта Мальтуса (1766 – 1834) о перенаселении земли. Действие отнесено к последним временам: *«род человеческий размножился, потерялась соразмерность между произведениями природы и потребностями человечества»* [13, с. 57]. Теория Мальтуса подсказывала необходимость не только ограничить, но и доведении теории до крайности остановить размножение людей, что и представлено в новелле Одоевского «Последнее самоубийство». Произведение представляет собой записки покончившего с собой накануне гибели, как и следующая за этим новелла «Цецилия». В этой связи придется рассмотреть и новеллу «Последнее самоубийство». Название содержит оксюморон с точки зрения единичной жизни человеческой, что подчеркнуто указанием на записки конкретного человека, который не может убиться дважды. В то же время читатель ищет самоубившегося в почти дневниковых записях видений болезненного рассудка. Описан мир, в котором человек утрачивает право на любовь. Восстают *«все древние успехи злобы и мщенья, все, что когда-либо могло умерщвлять человека»* [13, с. 58]. Последний проблеск перед гибелью Земли – влюбленные: *«Вдруг из-под глыбы земли явилась юная чета, недавно пощажённая неистовой толпою: бледные, истощённые как тени мертвецов, они ещё сжимали друг друга в объятиях. «Мы хотим жить и любить посреди страданий», – восклицали они и на коленях умоляли человечество остановить минуту его отмищенья; но это мщенье было возлелеяно вековыми щедротами жизни <...> треск распадавшегося шара потрясло солнечную систему: разорванная громады Альпов и Шимборазо взлетели на воздух, раздались несколько стонов...еще... пепел возвратился на землю...и все утихло...и жизнь впервые раскаялась»* [13, с. 58]. Как раз этот отрывок «написан сочинителем незадолго перед его кончиною», то есть смерть этого повествователя соотнесена с самоубийством человечества. Образ святой Цецилии возникает как последний проблеск утасяющей жизни повествователя.

В последнем отрывке ночи четвертой сборника «Русские ночи», «Цецилия», видно воздействие религиозного чувства; этот *«отрывок, по-видимому, написан в сильном волнении духа»* [13, с. 58]. Комментарий позволяет увидеть совершенно

особую роль образа святой Цецилии в этой новелле. Измученный герой страдает от вопросов: *«Кто же успокоит стон мой? Кто даст разум сердцу? Кто даст слово духу?..»* [13, с. 59] в условиях несовершенного мира вокруг. Вводится религиозное осмысление окружающего. Герой ищет столпы премудрости: *«Где же ты, премудрость? Где семь столпов твоих? Где твоя трапеза? Где царственное слово? Где рабы твои, посланные на высокое делание?»* [13, с.59]. Удивительно, но в этих риторических вопросах отразились разные понимания слов о семи столпах премудрости и притч царя Соломона (Притчи, 9:1-10). Если идти вслед за вопросами рассказчика, то здесь будут и семь столпов, соотносимых с Таинствами Святой Церкви, в том числе с «трапезой», то есть с Евхаристией. Будет и «царственное слово», возможно, семь вселенских соборов. Будут и «рабы, посланные на высокое дело», то есть апостолы. В любом случае именно Святое Писание становится спасением для повествователя, он находит тот идеал, к которому стремится. В ужасающих обстоятельствах жизни, о которых мы читаем в предшествующей новелле «Последнее самоубийство», герой мог бы молитвенно обратиться, собственно, к Богу или просить заступничества Пресвятой Богородицы. Но неожиданно он мысленно обращается к святой Цецилии, даже не в молитвах, а внутренним взором. Сразу отметим, что храм, который представляет герой, находится «за решеткой». Он не окружен решеткой от внешнего воздействия, он заключен в нее для ограничения контактов с внешним миром. Этот неочевидный образ может именно так толковаться в контексте «Русских ночей» после новеллы «Последнее самоубийство», где многое оказывается перевернутым и стремится к абсурду. Оказывается, мир со сломленной логикой может спасти, по мнению В. Ф. Одоевского, лишь искусство. Впрочем, этой позиции он придерживался и в своих педагогических взглядах, рекомендуя в самых сложных ситуациях, когда не действует нравственное убеждение, педагогу обращаться именно к искусству, живописи, музыке, поэзии для воздействия на ученика. Эту точку зрения он выразил и в этой новелле с именем святой, в образе Цецилии представляя всю гармонию искусства и мира, противостоящего хаосу реальной жизни: *«А там, за железною решеткою, в храме, посвященном св. Цецилии, все ликовало; лучи заходящего солнца огненным водометом лились на образ покровительницы гармонии, звучали ее золотые органы и, полные любви, звуки радужными кругами разносились по храму: как хотел бы несчастный взглянуть в это сияние, вслушаться в эти звуки, перелить в них душу свою, договорить их недоконченные слова, – но до него доходили лишь неясный отблеск и смешанный отголосок.*

Этот отблеск, эти отголоски говорили о чем-то душе его, о чем-то – для чего не находил он слов человеческих.

Он верил, что за голубым отблеском есть сияние, что за неясным отголоском есть гармония; и будет время, мечтал он, – и до меня достигнет сияние Цецилии, и сердце мое изойдет на ее звуки, – отдохнет измученный ум в светлом небе очей ее, и я познаю наслаждение слезами веры выплакать свою душу... Меж тем, жизнь его вытекала капля за каплею, и в каждой капле были яд и горечь!» [13, с. 59-60].

Сравним новеллы «Виченцио и Цецилия» и «Цецилия» из «Русских ночей», в обоих текста встретится экфрасис, связанный с изображением образа святой.

Виченцио и Цецилия	Цецилия
В размышляющем взоре ее сияло <...> небесное спокойствие <...> и казалось, в гармонии всех частей произведения отдавалась гармония звуков	Он верил, что за голубым отблеском есть сияние, что за неясным отголоском есть гармония; и будет время, мечтал он, – и до меня достигнет сияние Цецилии

Мы видим в этих сопоставляемых цитатах, посвященных святой Цецилии, некоторое сходство: голубой цвет; сияние; гармония. Мы видим и подразумеваемое противопоставление этой гармонии хаосу реальной жизни, если угодно, той среде, в которой находится герой. Но в обоих случаях Цецилия недостижима. Для Виченцио недостижима в том смысле обладания, к которому он стремится. В «Русских ночах» святая Цецилия оказывается знаком, образом того мира, к которому рвется душа героя и – как мы знаем – не достигнет.

Цецилия оказывается образом мечты, недостижимой в реальной жизни, даже если и предпринята попытка писателем поместить ее в мир реальной жизни: в видении Виченцио сестрой милосердия среди мора или «другой Цецилией», пришедший в этот мир, воплотившейся в жизни, но не имеющей возможностей здесь найти свое место.

Итак, образ музы, вдохновляющей героя-художника на творчество отражает «образ образа» или «образ идеи» спутницы героя. При этом она является существом божественного происхождения, как понималось во времена античности и эстетически переосмысливалось в эпоху Возрождения, например, в живописи Рафаэля Санти.

Вместе с тем, в его же творчестве и его последователей мы видим переосмысление образа в связи с христианским пониманием человека и его земной жизни. Образ идеи спутницы и вдохновительницы трансформируется в образ святой Цецилии, как мы это видели в творчестве Рафаэля.

Так муза и святая покровительница становятся инвариантами одной идеи. Дальнейшая судьба образа поддерживается многими живописными изображениями святой Цецилии с постепенно кристаллизирующимися канонами изображения и необходимой атрибутикой. Впоследствии этих деталей в прозаическом тексте будет достаточно для отсылки к самой идее, что будет видно в произведениях И.С. Тургенева или И.С. Шмелева. Но в функционировании образа проявится индивидуальный стиль писателей.

На данном этапе зафиксируем те черты, которые удалось обнаружить в связи с изображением спутницы героя-художника. Традиции две: языческая в преломлении эпохи Возрождения и христианская. Муза продолжает существовать в русской литературе, но в большей степени как дань античной традиции и собственно эстетическим задачам, что мы видели в поэзии А.С.Пушкина, А.А. Блока или А.А. Ахматовой.

В прозе встречается образ святой Цецилии, который приходит в русскую литературу как инвариант музы в романтической традиции, ориентированной на литературу немецкую. И здесь значительную роль сыграли перевод из Вакенродера С.П. Шевырева и одновременно с ним осмысливающего проблему спасения мира через искусство В.Ф. Одоевским в его произведениях «Виченцио и Цецилия», а также «Цецилия» из «Русских ночей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенова, А.А. Интерпретация стихотворения А.А. Ахматовой «Муза» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2022. – Т. 27. – № 1. – С. 30–38.
2. Ахматова, А.А. Муза. URL: <https://www.culture.ru/poems/8931/muza> (дата обращения 13.08.2025).
3. Боровская, Е.Р. Герой-художник в русской прозе начала и конца XX века: дисс. ... кандидата филологических наук. 10.01.01. / Боровская Елена Раймондовна. – Москва, 2000. – 193 с.
4. Боровская, Е.Р. Обсерватория культуры в творчестве В.Ф. Одоевского: к юбилею писателя // Обсерватория культуры. – № 6. – 2013. – С. 80–85.
5. Булгакова, А. «Последний аккорд сиенской школы». Атрибуция полотна Франческо Ванни «Мученичество святой Цецилии» // Мир искусств. – 2022. – № 1 (37). – С. 62–75.
6. Вазари, Дж. Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора // Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. URL: https://1.librebook.me/le_vite_de_piu_eccelenti_pittori_sculptori_e_architetti/vol1/97 (дата обращения 13.08.2025).
7. Ван Мэнцзяо, Образ музы в стихотворениях «Муза» А.С. Пушкина, А.А. Ахматовой и М.С. Петровых // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2020. – Т. 25. – № 2. – 287–294.
8. Екимова, А. Ю. «Являться муза стала мне...» (к истории русской Музы) // LITRATERRA. Материалы V Международной конференции молодых ученых: Выпуск 11. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет. – 2016. – С. 302–307.
9. Живов, В.М. Особенности рецепции византийской культуры в древней Руси // Живов В.М. Разыскания в области истории и предистории русской культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 73–115.
10. Житие святой Цецилии (Кикилии). URL: <https://azbyka.ru/days/sv-kikiliya-cecilija-rimskaja> (дата обращения 21.07.2025).
11. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). – М: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
12. Одоевский, В.Ф. Виченцио и Цецилия. Фрагменты незавершенной повести // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. С. 198–210. Публикация М.А. Турьян. Im Werden Verlag. Некоммерческое электронное издание. Мюнхен, 2005.
13. Одоевский, В.Ф. Русские ночи. Серия «Литературные памятники». – М.–Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1975. – 325 с.
14. Половцов, А.А. Русский биографический словарь. Статья о С.П. Шевыреве. Том. 23. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/russkij-biograficheskij-slovar-tom-23/13> (дата обращения 13.08.2025).
15. Пушкарёва Ю.Е. Итальянская живопись в творчестве В. Ф. Одоевского: образ Мадонны // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). – 2017. – №7 (184). – С. 134–139.
16. Рахманова, А.Х. Синтез библейских и коранических мотивов в стихотворении Пушкина «Пророк» // Academic Research in Educational Sciences. – Т. 2. – Узбекистан, 2021. – С. 1404–1412.
17. Сакулин, П. Н. Из истории русского идеализма. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. – Писатель. – Т. 1. – Ч. 2. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. – 616 с.

18. Словарь античности : Пер. с нем. / Сост. Й. Ирмшер в сотр. с Ренате Йоне ; Редкол.: В.И. Кузищин (отв. ред.) и др. – Москва : «Прогресс», 1989. – 704 с. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-antichnosti/2637> (дата обращения 14.07.2025)
19. Соколов, А.Н. Теория стилей. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
20. Фет, А.А. Полное собрание стихотворений А.А. Фета. Под ред. Б.В. Никольского. – Т. 1. – СПб.: Издательство А.Ф. Маркса, 1901. – 496 с.
21. Черняев, Н.И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М. : Унив. тип., 1898. – 75 с.
22. Шевырев, С.П. Стихотворения // Библиотека поэта. Поэты 1820-1830-х годов. Том второй. Биографические справки, составление, подготовка текста и примечания В.С. Киселева-Сергенина. Общая редакция Л. Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1972. – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F_\(%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D1%80%D0%B5%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F_(%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D1%80%D0%B5%D0%B2)) (дата обращения 14.07.2025).
23. Шокина, О.Ю. Лейтмотивная функция образа Музы в поэтической системе А.С.Пушкина: дисс. ... кандидата филологических наук 10.01.01. / Шокина Ольга Юрьевна. – Новосибирск, 2000. – 211 с.

REFERENCES

1. Aks`onjva. A.A. (2022). Interpretaciya stikhotvoreniya A.A. Akhmatovoy “Muza” [Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedeniye. Zshurnalistika]. Vol. 27. No. 1 Pp. 30–38.
2. Akhmatova, A.A. “Muza”. URL: <https://www.culture.ru/poems/8931/muza> (access date: 13.08.2025). (In Russian).
3. Borovskaya, E.R. (2000). Geroy-hudozshnik v russkoy proze nachala I kontsa XX veka [Hero-artist in Russian prose of the beginning and end of the twentieth century: diss.... Candidate of Philological Sciences. M.: 2000. 193 p. (In Russian).
4. Borovskaya, E.R. (2013). Observatoriya kul'tury v tvorchestve V.F. Odoevskogo: k yubileyu pisatel'a [Observatoriya kul'tury]. No 6. Pp. 80–85. (In Russian).
5. Bulgakova, A. (2022). Posledniy akkord cienskoj shkoly. Atribuciya polotna Franchesko Vanny “Muchenichestvo sv'atoy Cecilii” [“The Last Chord of the Siena School”. Attribution of the canvas by Francesco Vanni “Martyrdom of St. Cecilia”] in Mir iskusstv [World of Arts]. № 1 (37). Pp. 62–75. (In Russian).
6. Vazary, G. Zshizneopisaniye Rafael'a iz Urbino, zshivopistsa I arkhitectura [Vazary G. Zshizneopisaniya naibolee znsmenit'kh zshivopiatsev, vayateley I zodchikh]. URL: https://1.librebook.me/le_vite_de_piu_eccelenti_pittori_scultori_e_architetti/vol1/97 (access date: 13.08.2025). (In Russian).
7. Van Mentsz'ao. (2020). Obraz muzy v stykhotvoreniyakh “Muza” Pushrina, Akhmatovoy. Petrovykh [Image of the Muse in the poems “Muse” by A.S. Pushkin, A.A. Akhmatova and M.S. Petrovykh] in Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedeniye. Zshurnalistika [Bulletin of RUDN University. Series: Literary criticism. Journalism]. Vol. 25 No. 2. Pp. 287–294. (In Russian).
8. Ekimova, A.J. (2016). “Javl'ats'a muza stala mn'e” (k istorii russkoy Muzy) [“The muse began to appear to me...” (to the history of the Russian Muse)] in [LITTERATERRA]. Vol. 11. Ekaterinburg: Uralskiy gosudarstvenniy pedagogicheskiy universitet. Pp. 302–307. (In Russian).
9. Zshivov, V.M. (2002). Osobennosti recepcii vizantijskoy kultury v drevney Rusi [Features of the reception of Byzantine culture in ancient Russia] in Razyskaniya v oblasti istorii I predystorii russkoy kultury [Searches in the field of history and prehistory of Russian culture]. Moscow: Languages of Slavic culture. Pp. 73–115. (In Russian).
10. Zshitiye sv'atoy Cecilii [The life of St. Cecilia (Kikilia)]. URL: <https://azbyka.ru/days/sv-kikiliya-ceciliya-rimskaja> (access date: 21.07.2026). (In Russian).
11. Mineralov, J.I. (1999). Teoriya hudozshestvennoy slovesnosti (poetica I individual'nost') [Theory of fiction (poetics and individuality)]. Moscow VLADOS, 1999. 360 p. (In Russian).

12. Odoyevskiy, V.F. (2005). Vichencio I Ceciliya. Fragments nezavershonnoy povesti [Vicenzio and Cecilia. Fragments of an unfinished story] in *Noviye bezdelki* [New trinkets. Collection of articles for the 60th anniversary of V.E. Vatsuro]. Im Werden Verlag. Некоммерческое электронное издание. Мюнхен. Pp. 198–210. (In Russian).
13. Odoyevskiy, V.F. (1975). Russkiye nochi. Literaturniye pam`atniki [Russian nights. Literary Monuments series]. M.-L. : Publishing House of the USSR Academy of Sciences. 325 p. (In Russian).
14. Polovtsov, A.A. Russkiy biograficheskiy slovar' [Russian Biographical Dictionary. Article about S.P. Shevyrev]. Vol. 23. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/russkij-biograficheskiy-slovar-tom-23/13> (access date: 13.08.2025). (In Russian).
15. Pushkar`ov, J.E. (2017). Ital`yanskaya zshivopis` v tvorchestve V.F. Odoyevskogo: obraz Madonny [Italian painting in the work of V.F. Odoyevsky: the image of Madonna] in *Vestnik TGPU* [TSPU Bulletin]. No 7 (184). Pp. 134–139. (In Russian).
16. Rakhmanova, A. H. (2021). Syntez bibleyskikh I koranicheskikh motivov v stikhotvorenii Pushkina "Prorok" [Synthesis of biblical and Quranic motifs in Pushkin's poem "The Prophet"]. in [Academic Research in Educational Sciences]. Vol. 2. Uzbekistan, Pp. 1404–1412. (In Russian).
17. Sakulin, P.N. (1913). Iz istorii russkogo idealizma. V.F. Odoyevskiy. Myslitel' – Pisatel' [From the history of Russian idealism. V.F. Odoyevsky. Thinker. Writer]. Vol. 1. P. 2. Moscow. 616 p. (In Russian).
18. Slovar` antichnosti (1989). [Dictionary of antiquity]. Moscow: "Progress", 1989. 704 p. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-antichnosti/2637> (access date: 14.07.2025). (In Russian).
19. Sokolov, A.N. (1968). Teoriya stiley [Theory of styles]. Moscow: Iskusstvo. 223 p. (In Russian).
20. Phet, A.A. (1901). Polnoye sobraniye stikhotvoreniy A.A. Pheta [Complete Collection of Poems by A.A. Fet]. Vol. 1. SPb.: A.F. Marx. 496 p. (In Russian).
21. Chern`ayev, N.I. (1898). "Prorok" Pushkina v sv`azy s ego zshe "Podrazhaniyamy Koranu" ["Prophet" Pushkin in connection with his "Imitations of the Koran"]. Moscow : Univ.ed. 75 p. (In Russian).
22. Shevyr`ov, S.P. (1972). Stikhotvoreniya. Biblioteka poeta. Poety 1820-1830 [Library of the poet. Poets of the 1820s and 1830s.]. Vol.2. L.: Soviet writer. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F_\(%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D1%80%D0%B5%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F_(%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D1%80%D0%B5%D0%B2)) (access date: 14.07.2025). (In Russian).
23. Shokina, O.J. (2000). Leytmotyvnaya funkciya obraza muzy v poeticheskoy sisteme Pushkina [Leitmotive function of the image of the Muse in the poetic system of A.S. Pushkin: diss.... Candidate of Philological Sciences]. Novosibirsk. 211 p. (In Russian).

УДК 821. 161. 1. 09

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЯЗЫКА ТРАГЕДИИ Н. В. СТАНКЕВИЧА «ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ»

Долгая Елена Александровна
кандидат филологических наук, доцент
доцент кафедры русского языка и общего языкознания
Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова
г. Горловка, Россия
e-mail: helena.dolgaya@mail.ru

Аннотация. В статье представлен лексико-стилистический анализ трагедии Н. В. Станкевича «Василий Шуйский», осуществлённый с целью охарактеризовать идейно-художественное своеобразие трагедии Н. В. Станкевича, сопоставить её с драматическими произведениями начала XIX века. В статье делается вывод о том, что трагедия «Василий Шуйский» характеризуется широким использованием традиционной романтической лексики, образностью и метафоричностью, в ней обнаруживаются приметы как классицистического, так и романтического стиля.

Ключевые слова: лексико-стилистический анализ трагедии, драматические произведения, романтическая лексика, образность, метафоричность.

THE GENRE-STYLISTIC ORIGINALITY OF THE LANGUAGE OF N. V. STANKEVICH'S TRAGEDY "VASILY SHUISKY"

Dolgaya Elena Aleksandrovna
candidate of Philological sciences, associate professor
associate professor of the Department of Russian Language and General Linguistics
Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov
(Gorlovka, Russia)
e-mail: helena.dolgaya@mail.ru

Abstract. The article presents a lexical and stylistic analysis of the tragedy of N. V. Stankevich "Vasily Shuisky", carried out in order to characterize the ideological and artistic originality of the tragedy of N. V. Stankevich, to compare it with the dramatic works of the beginning of the 19th century. The article concludes that the tragedy "Vasily Shuisky" is characterized by a wide use of traditional romantic vocabulary, imagery and metaphor, it reveals signs of both classical and romantic style.

Keywords: lexical and stylistic analysis of tragedy, dramatic works, romantic vocabulary, imagery, metaphor.

Для цитирования: Долгая Е. А. Жанрово-стилистическое своеобразие языка трагедии Н. В. Станкевича «Василий Шуйский» // Восточнославянская филология. – Литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 89-96. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-89-96

Основу исторической трагедии Н. В. Станкевича «Василий Шуйский» (1830), как и трагедий начала XIX века, вобравших традиции классицистической трагедии конца XVIII века, составлял конфликт общественно-политических интересов.

В драматургии 1830-х годов доминировало направление официально-патриотическое, которое представляли писатели так называемой «ложновеличавой школы» (по определению И. С. Тургенева). К таким писателям относился, например, Н. В. Кукольник («Торквато Тассо» (1833), «Рука всевышнего отечество спасла» (1834), «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835), «Иголкин, купец новгородский» (1839)). Подобные псевдоисторические драматические произведения, выражающие идеи официальной народности и так называемого казенного патриотизма, имели успех у читателей и зрителей, что способствовало утверждению в литературе жанра историко-патриотического, «отличительными особенностями которого были риторический высокопарный стиль, насыщенный метафорами и антитезами, патетическая напыщенность монологов, а главное – ходульность образов, отсутствие естественности в изображении человеческих характеров и исторической верности» [4, с. 33].

Эти драматические произведения вобрали в себя традиции классицистических трагедий: их язык характеризуется обилием высокой лексики (славянизмы, историзмы, архаизмы, высокие (торжественные, патетические) обороты, аллюзии, как античные, так и библейские), обращением к поэтической символике; речь персонажей изобилует риторическими обращениями и вопросами, перифразами и антитезами; внутренний конфликт персонажей передаётся посредством таких стилистических фигур, как эллипсис, анафора, эпифора, инверсия, параллелизм. Таким образом, использование тропов и стилистических фигур способствовало усилению драматизма. Вместе с тем нужно отметить и влияние романтизма, проявляющееся, прежде всего, в обилии эпитетов. Подчеркнём, что система аллюзий, обилие сентиментальной лексики были характерны для трагедии озеровского типа.

Помимо псевдоисторических, официозно-монархических трагедий, в начале XIX века появляются трагедии тираноборческие, восходящие к классицистическим тираноборческим трагедиям, таким как «Сорена и Замир» (1784) Н. П. Николева, «Вадим Новгородский» (1789) Б. Я. Княжнина. Это такие драматические произведения, как «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1808, опубликована в 1810) Ф. Н. Глинки, «Марфа посадница, или Покорение Новгорода» (1809) Ф. Ф. Иванова. Эти трагедии также сочетают в себе как традиции классицизма, так и традиции романтизма: высокую лексику, классицистическую торжественность речи, обилие поэтической символики. Отметим, что часто встречающееся в этих трагедиях понятие «Россия» «полностью перекрывалось понятиями «Родина», «Отчизна», «Отечество» [1, с. 13]. Помимо этого, необходимо обратить внимание на наличие в этих драматических произведениях так называемых слов-сигналов, передающих общественно-политическую позицию автора: «граждане», «враги», «Герой», «друзья и братья», «Отечество», «пожертвовать», «жертва», «слава», «меч», «любовь к отечеству», «славяне», «россияне».

Историческая аллюзионная трагедия начала XIX века способствовала развитию декабристской драматургии (П. А. Катенин, К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер). Язык трагедий декабристов определялся, в первую очередь, политическими взглядами авторов, их стремлением к гражданской патетике, что выражалось посредством использования высокой лексики, слов-сигналов,

эпитетов, метафор, а также стремлением к народности, что выражалось обращением к «народному» языку (просторечной лексике), к народному творчеству (песне, эпосу). Использование аллюзий в этих трагедиях является традицией, берущей своё начало в классицистических трагедиях.

Резким диссонансом утвердившемуся в драматургии правительственному официозу прозвучала трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1824–1825), опубликованная в 1831 году (через год после опубликования «Василия Шуйского» Н. В. Станкевича). Пушкинская трагедия, явившаяся своеобразным итогом драматургических исканий 1820-х годов, стала образцом для последующих исторических трагедий: многие драматурги, обращавшиеся к теме Смуты, опирались на «Бориса Годунова» или полемизировали с ним.

Язык трагедии «Борис Годунов» характеризуется наличием как высокой лексики, так и народно-просторечной. Для воссоздания речевого колорита эпохи А. С. Пушкин использовал не только архаизмы и историзмы, но и просторечные обороты. Речь персонажей индивидуализирована, в трагедии мы слышим живой разговорный язык; стихотворная речь перемежается прозаической речью.

Вместе с тем появление трагедии Пушкина не отразилось на состоянии современной драматургии (отметим, что ее плодотворное влияние сказалось на исторической драматургии 1850-х годов). В статье 1845 года В. Г. Белинский писал, сопоставляя «Бориса Годунова» с историческими трагедиями своего времени: «Не только прежде, даже после «Бориса Годунова» явилась ли на русском языке хоть одна драма, содержание которой взято из русской истории и в которой русские люди чувствовали бы, понимали и говорили по-русски? И, читая всех этих «Ляпуновых», «Скопиных-Шуйских», «Баториев», «Иоаннов Третих», «Самозванцев», «Царей Шуйских», «Елен Глинских», «Пожарских», которые с 30-х годов настоящего столетия наводнили русскую литературу и русскую сцену, – что видите вы в почтенных их сочинителях, если не Сумароковых нашего времени? Не будем говорить о русских трагедиях, появившихся до пушкинского «Бориса Годунова» (к таковым можно отнести «Василия Шуйского» Станкевича. – Е. Д.): чего же можно и требовать от них! Но что русского во всех этих трагедиях, которые явились уже после «Бориса Годунова»? – И не можно ли подумать скорее, что это немецкие пьесы, только переложенные на русские нравы?» [2, с. 526–527]. Пушкинская трагедия осталась недостижимой вершиной, возвышающейся над множеством quasi-русских трагедий.

В первой четверти XIX века в драматических произведениях доминировала героико-гражданственная тематика, что было обусловлено общественно-политической ситуацией в стране. Трагедия – ведущий жанр русской драматургии на протяжении нескольких десятилетий – вбирала в себя избыток патриотических чувств современников.

Переход русской драматургии на романтические позиции в первой четверти XIX века сопровождался пристальным вниманием к истории, в частности, к истории России. В 30-е годы XIX века особенно популярной была тема Смутного времени, времени народных восстаний и мятежей, борьбы с иноземными интервентами, становления новой династии – эпоха драматическая, полная потрясений и катаклизмов.

К эпохе Смуты обращались многие драматурги 1830-х годов: А. С. Хомяков («Димитрий Самозванец», 1832), М. П. Погодин («История в лицах о Дмитрие Самозванце», 1835), Н. В. Кукольник («Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», 1835), Е. Ф. Розен («Петр Басманов», 1835), Н. А. Полевой («Елена Глинская», 1839) и др. К этой же эпохе обратился Станкевич, создавший историческую трагедию «Василий Шуйский» (1830).

Интерес к русской истории стимулировала и «История государства Российского» Н. М. Карамзина, обращавшегося к многочисленным историческим источникам. Эти исторические источники имели большое влияние на последующие исторические произведения русских писателей-романтиков, в том числе Н. В. Станкевича. В. Г. Белинский писал: «Карамзин не одного Пушкина – несколько поколений увлек окончательно своей «Историю государства Российского», которая имела на них сильное влияние не одним своим слогом, как думают, но гораздо больше своим духом, направлением, принципами» [2, с. 525].

Драматическое действие трагедии развивается вяло: тематика фабулы раскрывается, в основном, в речах персонажей. Именно из них мы узнаем о событиях, предшествовавших развитию фабульного действия и происходящих в момент развития фабульного действия, а также о чувствах, переживаниях и мыслях героев. Так, монологи Ольги, Екатерины Шуйской наполнены лирическими излияниями, носят элегический характер. Насыщенные сентенциями монологи Василия Шуйского, Дмитрия Шуйского, Михаила Скопина-Шуйского, Захария Ляпунова, князя Воротынского представляют собой нравственные, патриотические и политические рассуждения. Отметим тот факт, что размышления героев трагедии о власти, назначении и обязанностях монарха составляют суть политической программы русского просвещенного дворянства.

Монологи Василия Шуйского, изображающие его как идеального царя, носителя гражданских и семейных добродетелей, выступают доминирующими в его характеристике. В словах Василия Шуйского заключена определенная 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 просвещенного абсолютизма. Вместе с тем образ Василия Шуйского явился риторическим воплощением авторской идеи. Наделив главного героя своей трагедии чертами просвещенного монарха, заботящегося о благополучии русского народа и процветании России, Н. В. Станкевич был далек от исторической достоверности.

К трагедии «Василий Шуйский» вполне применимо высказывание М. Я. Полякова о романе Ф. В. Булгарина «Димитрий Самозванец» (под впечатлением от этого романа Станкевич писал свою трагедию): «Сохраняется сюжетный осто́в исторических фактов, но наполняется он модернизированными и морализированными ситуациями и типами» [5, с. 83]. Так, Василий Шуйский, русский царь начала XVII века, произносит политические сентенции, в основу

которых положена концепция просвещенного абсолютизма, зародившаяся в XVIII веке. Михаил Скопин-Шуйский, русский воевода начала XVII века, в своих монологах выражает сентиментально-нежные чувства, льет слезы, на возвышенном языке романтиков-идеалистов первой трети XIX века рассуждает о гражданском долге и воинской чести. Образ мыслей Екатерины Шуйской, русской княгини начала XVII века, оказывается близок образу мыслей вышеупомянутых романтиков-идеалистов.

В своей трагедии Станкевич широко использует сценический прием выявления внутренней речи персонажей. Так, Захарий Ляпунов, Екатерина Шуйская, Михаил Скопин-Шуйский, Ольга, князь Воротынский, Дмитрий Шуйский, Василий Шуйский произносят монологи наедине с собой. Кроме того, для признаний героев в «Василии Шуйском» используются типичные для классицистических трагедий «речи в сторону» (*a parte*) (Дмитрий Шуйский, Иаков Делагарди).

Монологи трагедии, насыщенные обращениями, восклицаниями, «вопросениями», передают всю напряженность переживаний героев. Приемы повторения и градации, на которых построены монологи персонажей, усиливают ощущение безвыходности положения героев. В трагедии Станкевича, как и в большинстве трагедий конца XVIII – начала XIX веков, монолог предстает композиционным центром и выступает ведущим средством раскрытия характеров. Монологи, занимающие в «Василии Шуйском» большой удельный вес и являющиеся основной формой сценической речи, способствуют созданию особого стиля театральной декламации.

Помимо речей персонажей, составляющей частью трагедии являются авторские ремарки, выполняющие служебную роль сообщения о художественном замысле читателям. В «Василии Шуйском» представлены три рода ремарок. Первые указывают на декорацию («Театр представляет тронную Василия» [6, с. 128], «Театр представляет комнату со старинными украшениями» [6, с. 13], «Театр представляет сад с решеткой» [6, с. 147]) и сценическую обстановку в начале действий и явлений («Царь, окруженный рындами и боярами, встречает Михаила и Делагарди» [6, с. 128], «Дмитрий сидит задумчиво» [6, с. 138] и т. д.).

Вторые указывают на непосредственно происходящие в трагедии события (народное восстание, свержение царя), а также на действия, жесты и душевное состояние персонажей. Так, Дмитрий Шуйский говорит о Михаиле *с досадою*, злобою, его жена – *с жаром*, Ольга – *с восторгом*. Василий Шуйский обращается к своему брату-клеветнику *с упрёком*. Ко второму роду ремарок можно отнести и описание внешнего вида героев: после смерти Михаила Ольга *«выходит бледная, с распущенными волосами»* [6, с. 162]; в сцене свержения царя Василий Шуйский *«выходит в царской одежде, короне и порфире, со скипетром в руках»* [6, с. 175].

Третий род ремарок представлен сценическими эффектами и зрелищными средствами, призванными усилить эмоциональное воздействие на читателя («Вдали слышна музыка» [6, с. 128], «Вдали слышны звуки колокола по мертвом» [6, с. 161], «При открытии занавеса слышен стук толпящегося народа и звук оружия» [6, с. 175], «Вдали по временам видна пыль и разъезды самозванцевой

конницы» [6, с. 168], «Князь Воротынский вламывается с толпою народа в двери; с обнаженным мечом вслед за ним входят Ляпунов и Засекин» [6, с. 175]).

Трагедия «Василий Шуйский» написана современным Станкевичу языком. Язык произведения имеет функционально-стилевую окраску. Основу его составляет книжная речь, изобилующая славянизмами, среди которых можно отметить имена существительные: *прах, сограждане, глава, брань, поприще, рать, творение, бразды, глава, благо, ланиты, глас, вежды, очи, чело, длань, брада, чада, град, багряница*; имена прилагательные: *сребристый, благой, благотворить, кроткий, доблий, доблестный, веций, презренный, хладный, чуждый, брашно*; глаголы: *влачить, влечь, несть, охладить, пленить, обременять, попрать, вкушать, позлащать, зреть*. Встречается также церковнославянская лексика: *фимиам, алтарь, лик, властелин, благословить, благодать, обет, благодать, рамена*; историзмы: *бояре, клеветы, рынды*. Большая часть славянизмов относится к архаизмам: *глава, ланиты, вежды, очи, чело, длань* и т. д.

Хотя одним из действующих лиц трагедии является народ, здесь нет живой разговорной речи, бытовых разговорных интонаций, просторечных слов, народнопоэтической лексики (исключение составляют разговорные междометия, произнесённые невестой Михаила Скопина-Шуйского, Ольгой: *ей-ей!* и *га!*)

Необходимо отметить, что диалоги Михаила Скопина-Шуйского и его невесты Ольги изобилуют словами-сигналами, вводящими нас в широкий круг предопределённых романтических ассоциаций, выражающихся романтической фразеологией.

Помимо славянизмов, создающих в произведении атмосферу торжественности и приподнятости, мы находим слова-сигналы, ориентированные на ассоциативное мышление читателя и вызывающие в его сознании «ряды вольнолюбивых, тираноборческих представлений» [3, с. 26]. Речь идёт о таких опорных словах, как *сограждане, Отчизна, долг, равный, тиран, Отечества освобождение, сын Отечества, благо родины, свобода, Руси свободный гражданин, оковы рабства*. Подобная лексика отсылает нас прежде всего к драматическим произведениям писателей-декабристов. Впрочем, похожие опорные слова можно было встретить и в классицистических трагедиях, возвеличивающих монархию. Примечательно, что в трагедии Н. В. Станкевича мы наблюдаем чёткое противопоставление таких слов, как «*свободный гражданин*» и «*оковы рабства*».

Язык трагедии характеризуется повышенной эмоциональностью. Усиление выразительности языка трагедии осуществляется с помощью различных средств, прежде всего, применения тропов.

Для «Василия Шуйского» Н. В. Станкевича (как и для романтических трагедий XIX века) характерно обилие эпитетов. Помимо так называемых постоянных эпитетов (*лютая болезнь, милый друг, сырая земля, тленный прах, унылый гроб*) в трагедии есть большое количество эпитетов, возвеличивающих царскую власть (*могучий царь, светлый трон, священный престол, священный скиптр правления, царственный, блистающий венец*), прославляющих российское войско (*бесстрашная рать, бесстрашные сыны, блистающий меч, правдивая рука, могущественная длань*), отображающих мироощущение персонажей (*тленный мир*,

ветхий мир, враждебный мир), выражающих их чувства (страстная любовь, пламенная любовь, пылающая душа, сладчайшее, божественное чувство, прелестные мечты, безнадежный пламень), описывающих явления природы (серебристые лучи, златоогненная луна, сереброокая луна, румяная десница, позлащенное небо). Вышеприведенные эпитеты относятся к типично романтической лексике.

Характерно для «Василия Шуйского» и большое количество метафор: «Раздастся клик – и душиный воздух ноет» [6, с. 136], «И сердце радостью светлело» [6, с. 157]; «Огнем любви блиставшие глаза / Закрыла смерть холодною рукою» [6, 163]; «Твой небосклон уже оделся мраком туч» [6, с. 177]. Часто встречаются также и сравнения: «Чиста душой, как этот воздух ночи, / Напитанный цветов дыханьем ароматным» [6, с. 147]; «Глаза его – чистейшая лазурь – / Ко мне оборотились» [6, с. 148]; «Грусть, как червь могильный, сердце гложет» [6, с. 157].

В трагедии наблюдается также обилие перифраз (отметим, что перифрастичность – один из важнейших признаков классицистического стиля): «Защитник правоты / Невидимый от бедствий нас избавил» [6, с. 128]; «Он хищников достойно покарал / И царство верных защитил, прославил» [170, с. 128]; «Лил кровь врагов на жертвенник отчизны» [6, с. 136]; «И наконец светильников ночных / Царица ясная сияла над землею!» [6, с. 147].

Помимо тропов для усиления образно-выразительной функции языка трагедии автор использует стилистические фигуры.

Речь персонажей изобилует риторическими вопросами («Кто может повелеть / Свободному России гражданину / Влачить презренные оковы рабства?» [6, с. 182]; «Что злость людей и суетность земная? / Что речи их, когда чиста душа, / Спокойна совесть?» [6, с. 135] и эмфатическими сравнениями («Как будто с самой нежной колыбели / За мной следит ужасный бич судьбы, / Как будто небеса меня презрели!» [6, с. 179]. Особенно показательны в этом отношении монологи Василия Шуйского.

Встречается в трагедии Станкевича и антитеза (характерная для классицистических трагедий), подчеркивающая искренность благородных замыслов и стремлений персонажей (в частности Василия Шуйского) и одновременно невозможность их осуществления: «Мы замыслы огромные имеем, / О них лишь думаем и день и ночь – / И вдруг как будто ветром их разносит» [6, с. 139]; «Желал знать истину – не мог узнать; / Хотел быть правосудным – клевета, / Ненависть, злоба вкрались неприметно» [6, с. 145]; «Не низкое и злое властолюбье / Меня носить порфиру заставляет – / Нет, – благо родины» [6, с. 176].

Для перевода речи персонажей из нейтрального плана в план экспрессивно-эмоциональный автор активно использует инверсию: войско российское, царство верных, день счастливый, любовь страстная, похвала людская, судья незримый, девица юная, обитель безвестная и печальная, враг кичливый, долг священный, замыслы крамольные, пурпур прекрасный, улыбка небесная и святая, мцене святое, кровавая порфира, славная держава.

Стилистическая окрашенность лексики трагедии сближают её с русскими трагедиями конца XVIII – начала XIX века. Высокая, книжная лексика этих трагедий создавала атмосферу торжественной приподнятости, подчёркивала драматизм внутреннего мира главных героев, усиливала драматическое противостояние между

персонажем и обществом / судьбой. Монологи персонажей насыщены философскими рассуждениями и обращениями к высшей силе. Изобразительно-выразительные средства, используемые для придания произведению образности, являются характерной чертой как классицистических, так и романтических трагедий (в том числе тираноборческих). Язык трагедий способствовал созданию возвышенного, торжественного стиля, передачи глубокого пафоса и нравственного величия главных положительных героев. Вместе с тем лексика (славянизмы, архаизмы, историзмы и т. д.), создававшая этот стиль, несла определенную смысловую нагрузку, что приводило к тому, что язык персонажей обретал особую значимость, проводя идеи предопределения, рока, властвующих над судьбой героев.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод: стилистической особенностью трагедии Н. В. Станкевича является торжественная напряженность речи, высокая лексика, обилие эпитетов и метафор, придающих речи персонажей образность и особую экспрессивность. В тексте трагедии обнаруживаются приметы как классицистического (антитеза, перифраз), так и романтического стиля (эпитеты, метафоры). В трагедии отсутствует устно-разговорная речь, индивидуальные речевые характеристики персонажей, не воссоздан язык русских людей XVII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В. Г. Белинский. Т. 4: Статьи и рецензии 1840–1841. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 674 с.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В. Г. Белинский. Т. 7: Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине 1843–1846. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – 739 с.
3. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 407 с.
4. Дельвиг А. А. Сочинения: Стихотворения; Статьи; Письма / А. А. Дельвиг. – Л. : Худож. литература, 1986. – 472 с.
5. Поляков М. Я. Белинский в Москве. 1829–1839 / М. Я. Поляков // В кружке Станкевича. – М. : Моск. рабочий, 1948. – С. 73–90.
6. Поэты кружка Н. В. Станкевича. – М. – Л. : Сов. писатель, 1964. – 617 с.

REFERENCES

1. Belinskij V. G. (1954). Polnoe sobranie sochinenij : V 13 t. / V. G. Belinskij. T. 4: Stat'i i recenzii 1840–1841. [Belinsky, V. G. Complete Works: In 13 volumes Vol. 4: Articles and reviews 1840–1841]. Moscow : Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. 674 p. (In Russian).
2. Belinskij V. G. (1955). Polnoe sobranie sochinenij : V 13 t. / V. G. Belinskij. T. 7: Stat'i i recenzii 1843. Stat'i o Pushkine 1843–1846 [Belinsky V. G. Complete Works: In 13 volumes / V.G. Belinsky. Vol. 7: Articles and reviews 1843. Articles on Pushkin 1843–1846.]. M. : Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. 739 p. (In Russian).
3. Ginzburg L. Ya. (1974). O lirike [Ginsburg L. Ya. On Lyrics]. L. : Sov. writer. 407 p. (In Russian).
4. Del'vig A. A. (1986). Sochineniya: Stixotvoreniya; Stat'i; Pis'ma [Delvig A. A. Works: Poems; Articles; Letters]. L. : Art. literature. 472 p. (In Russian).
5. Polyakov M. Ya. (1948). Belinskij v Moskve. 1829–1839 [Polyakov M. Ya. Belinsky in Moscow. 1829–1839] in V kruzhe Stankevicha [n the Stankevich circle]. Moscow : Mosk. rabochij. Pp. 73–90. (In Russian).
6. Poe'ty` kruzha N. V. Stankevicha (1964). [Poets of the circle of N.V. Stankevich]. M.–L. : Sov. writer. 617 p. (In Russian).

УДК 82.02/.09+82-192

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8357-9019>

**ПОЭТИКА ВЕРТИКАЛИ И ГОРИЗОНТАЛИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО АЛЬБОМА
«СУДНЫЙ ДЕНЬ» (2025) О. В. САВЧЕНКО**

Локтевич Екатерина Вячеславовна
кандидат филологических наук, доцент
доцент кафедры литературно-художественной критики
факультета журналистики Белорусского государственного университета
(г. Минск, Республика Беларусь)
e-mail: lichorad.kat@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена осмыслению хронотопической рамы вербального субтекста музыкального альбома «Судный день» (2025) белорусской рэп-группы ЛСП. Исследование фокусируется на оппозиции вертикали («крыша небоскреба», «лестница в небо», «луч солнца», «капли с неба», «юность белокрылая», «полет ворона») и горизонтали («пустынная трасса», «шоссе», «окно автомобиля», «танцпол», «асфальт», «дорогой экипаж»), которая рассматривается как система бытийно-иногобытийных координат художественного мира альбома, а также как пространственная точка зрения субъекта сознания и речи. Описываются принципы моделирования собственно автором хронотопического бытия лирического героя (иллюзорная свобода, пограничность, экзистенциальная ловушка и рефлексия) в фокусе выявленных топосов. Доказывается, что вертикаль и горизонталь функционируют в качестве взаимопреобразующихся границ, определяющих экзистенциальный хронотоп лирического героя. На основе теоретических концепций М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Б. О. Кормана, Б. А. Успенского и Н. Т. Рымаря выявляется, как пространственные позиции (вертикальная и горизонтальная) коррелируют со сменой субъектов сознания, формируя рассеянную субъектность. Хронотопический анализ позволяет раскрыть моделирование идейно-субъектной пограничности героя, пребывающего между иллюзорной свободой «вертикального» движения души и экзистенциальной ловушкой «горизонтального» земного бытия. Исследование демонстрирует, как поэтика пространства в рэп-альбоме «Судный день» становится механизмом смыслопорождения образной системы, рефлексии о границах Я-сознания и творческой свободы.

Ключевые слова: субъектная организация, лирический герой, художественное пространство, хронотоп, вертикаль, горизонталь, топос.

**THE POETICS OF VERTICAL AND HORIZONTAL IN THE ARTISTIC SPACE
OF A MUSICAL ALBUM
«JUDGMENT DAY» (2025) BY O. V. SAVCHENKO**

Loktevich Ekaterina Vyacheslavovna
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Literary and Artistic Criticism
Faculty of Journalism at the Belarusian State University
(Minsk, Republic of Belarus)
e-mail: lichorad.kat@mail.ru

Abstract. The article is devoted to understanding the chronotopic frame of the verbal subtext of the musical album «Judgment Day» (2025) by the Belarusian rap group LSP. The research focuses on the opposition of vertical («roof of a skyscraper», «stairway to heaven», «ray of sunshine», «drops from the sky», «white-winged youth», «flight of the raven») and horizontal («deserted highway», «highway»,

«car window», «dance floor», «asphalt», «dear crew»), which is considered as a system of existential and non-existential coordinates of the artistic world of the album, as well as as a spatial point of view of the subject of consciousness and speech. The principles of modeling by the author of the chronotopic existence of the lyrical hero (illusory freedom, borderline, existential trap and reflection) in the focus of the identified toposes are described. It is proved that vertical and horizontal function as mutually transforming boundaries that define the existential chronotope of the lyrical hero. Based on the theoretical concepts of M.M. Bakhtin, Yu. M. Lotman, B. O. Korman, B. A. Uspensky and N. T. Rymar, it is revealed how spatial positions (vertical and horizontal) correlate with the change of subjects of consciousness, forming a diffuse subjectivity. This reveals how spatial positions (vertical and horizontal) correlate with the change of subjects of consciousness, forming a diffuse subjectivity. Chronotopic analysis allows us to reveal the modeling of the ideological-subjective borderline of the hero, who is between the illusory freedom of the «vertical» movement of the soul and the existential trap of the «horizontal» earthly existence. The study demonstrates how the poetics of space in the rap album «Judgment Day» becomes a mechanism for generating meaning in an imaginative system, reflecting on the boundaries of Self-consciousness and creative freedom.

Keywords: subjective organization, lyrical hero, artistic space, chronotope, vertical, horizontal, topos.

Для цитирования: Локтевич Е. В. Поэтика вертикали и горизонтали в художественном пространстве музыкального альбома «Судный день» (2025) О. В. Савченко // Восточнославянская филология. – Литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 97-106. DOI:10.24412/1992-9196-2026-2145-97-106

Введение

Анализ хронотопа как «важной эстетической составляющей» [3, с. 38] современной звучащей поэзии остается одной из центральных задач теоретической поэтики. Вербальные пространственно-временные структуры участвуют в моделировании и рецепции невербалики художественного бытия синтетического произведения, а также утверждают индивидуально-авторские принципы его субъектной организации. Данное обстоятельство объясняется тем, что «собственно автор и “приходящий извне” реальный читатель, попадая в систему субъектно-объектных отношений художественного текста <...>, постоянно претерпевают смещения и (/ или) наложения своих субъектностей в коммуникативных и хронотопических зонах взаимосопрежения» [7, с. 65], что особенно явно проступает в песенном тексте.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью адаптации литературоведческой терминологии к синтетическим формам искусства, а также разработки продуктивных методик анализа музыкального альбома как полисубтекстуального феномена, реализующего вербальные и невербальные субтексты, которые осмыслены высшим субъектом сознания (собственно автором), биографическим автором и медийным автором в ракурсе экзистенциально-виртуальных задач современной культуры, демонстрирующей формирование нового типа художественности открытого типа.

Вербальный субтекст альбома «Судный день» (2025) белорусской рэп-группы ЛСП (автор текстов – О. В. Савченко) – целостное поэтическое высказывание, художественные локации которого выстраиваются по строгим внутренним законам, одним из которых становится *экзистенциально-виртуальная оппозиция вертикали и горизонтали*. Эта оппозиционная хронотопическая модель интенционально связана с феноменологией *идейно-субъектной пограничности*, которая «становится основой внутритекстового и затекстового диалога / полилога», в связи с чем происходит «нивелирование жесткого разделения ценностных систем и актуализируется игровой эффект “переодевания”, перевоплощения лирического героя» [7, с. 111]. Очевидно, что *идейно-геройная пограничная территория* не исчерпывается уровнем мотивно-тематических рядов, а функционирует как субъектно-объектный принцип, организующий систему прямо-оценочных и косвенно-оценочных точек зрения, которые определяют специфику хронотопа и субъектной организации в целом.

Целью статьи является комплексный анализ художественных маркеров вертикали и горизонтали, представленных в вербальном субтексте музыкального альбома «Судный день» в виде системы смыслообразующих границ и рам, которые формируют экзистенциальное пространство лирического героя.

Новизна исследования заключается в теоретико-методологическом синтезе разных подходов к осмыслению эмоционального тона и субъектной организации, образных проявлений прямо-оценочной и косвенно-оценочной точек зрения в дисплее современных концепций *границы*, явленной в поликодовых формах искусства. Такой подход позволяет уточнить стратегическую траекторию актуализации традиционных литературоведческих категорий в условиях синтетического художественного высказывания, а также прояснить в пространственных образах звучащей поэзии маркеры основных экзистенциальных противоречий современной культуры.

Анализ строится на *гипотезе* о том, что вертикаль и горизонталь в песенной поэзии О. В. Савченко предстают в качестве взаимопреобразующихся границ, коммуникативный дисплей которых задает бытийно-небытийно-инобытийный смысл художественного альбома-цикла и потому оформляет ситуацию идейно-субъектной границы как модуса существования лирического субъекта.

Материалы и методы

Материалом исследования выступает вербальный субтекст тринадцати песен музыкального альбома «Судный день» (2025) [10], который рассматривается как единое, композиционно выстроенное произведение с уникальной субъектно-образной структурой. Методологическая основа работы включает несколько взаимодополняющих подходов, опирающихся на ряд ключевых научных концепций.

Структурно-семиотический анализ указывает «на то, что знаки текста на разных уровнях обладают определенной степенью диалогичности» [2, с. 110] и применяется в статье для выявления, классификации и интерпретации лексических единиц и образных структур, относящихся к семантическим полям вертикали и горизонтали.

Хронотопический анализ, основанный на концепции М. М. Бахтина, позволяет исследовать «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [4, с. 342] и показать формирование особого типа времени –

циклического (/ катастрофического, небытийного) – посредством пространственных осей границы, закреплённой точкой зрения субъекта сознания и речи.

Теория точки зрения, предложенная Ю. М. Лотманом [8] и развитая Б. А. Успенским [14], служит для описания пространственного ракурса («смотрю с крыши», «смотрю в окно автомобиля»), который определяет идеологическую, эмоциональную и фразеологическую оценку действительности, а также для уточнения специфики трансформации множественных точек зрения в дополнительные художественные смыслы.

Системно-субъектный метод Б. О. Кормана используется для анализа сопряжения между пространственными позициями (точкой зрения) и сменой субъектов / объектов сознания и речи, а также для исследования внутренних конфликтов рассеянного лирического «Я», представленного в том числе «несобственно-прямой речью и поэтическим многоголосьем» [5, с. 122].

С целью осмысления пространственных образов как смыслоразделяющих границ привлекается теория границы, разработанная в трудах Н. Ю. Абузовой [1], Н. Т. Рымаря [9], Т. Б. Сидневой [11], А. С. Поршневой [13] и М. А. Шолохова [15]. В фокусе современных исследований *граница* понимается как феномен, реализующий диалектику «закрытости – открытости, предметной заполненности – незаполненности, направленности – ненаправленности, статичности – динамичности» [13, с. 98], а *концепция вертикального измерения* включает «оппозиции “верх – низ”, “небо – земля”, “рай – ад”, “земное – небесное” и другие бинарные категории» [15, с. 103], что позволяет рассматривать *вертикаль* и *горизонталь* в качестве особых типов границ, организующих эмоциональный тон песен.

Для исследования специфики песенной поэзии как синтетического феномена привлекаются наблюдения исследователей, анализирующих пространство в современной поэзии, звучащем тексте и музыке [3; 6; 11; 15]. Обозначенный методологический подход видится продуктивным для изучения полисубтекстуального художественного объекта.

Результаты и обсуждение

Проведенный анализ позволяет утверждать, что пространственная структура рэп-альбома «Судный день» выстраивается на оппозиции и взаимовлиянии двух основных хронотопических векторов – горизонтального и вертикального. *Горизонталь* маркирована устойчивой системой образов *пути, дороги, трассы, бесконечного* и часто бесцельного *движения-бытия*, наблюдаемого лирическим субъектом преимущественно из окна автомобиля. Например, «пустынная трасса в синем тумане» (песня «Пьяндекс»), «дорогой экипаж рассекает шоссе» (песня «Дворники»), «город из окна автомобиля» (песня «Бриллианты») – это пространство протяженности без экзистенциального преобразования, это топос монотонного «дрейфа», хронотопического смещения субъекта сознания и речи: «Робко с неба капли моросили (Кап-кап-кап-кап-кап-кап), / Дворники, ворча, возили их по стеклу, / И каждый мой день, как одна такая капля (Кап), / Каждый раз я остаться хочу на небе (У-у-у, а-а-а), / Но нет – возвращаюсь обратно / И застываю (Фух), превращаясь в бриллиант» [10].

Данное измерение функционирует как *рама* и создает «особые условия существования пространства и объектов в нем» [9, с. 126], изолируя внутреннее бытие салона от внешнего мира. Однако эта изоляция не защищает лирического героя, а усугубляет его экзистенциальное отчуждение – трансформирует *горизонталь* в аналог *мучительного небытия* (= ада) повторяющихся поступков и идей. Динамика горизонтали – это движение замкнутого цикла, имитации бытия при фактическом «замирании» на месте, что находит точное выражение в образе *кольцевой, жизни без жизни*: «Ставлю жизнь на паузу, / И пусть весь мир подождет (Тик-так, тик-так)», «Я Терминатор – умер-воскрес» [10]. Как отмечает Т. Б. Сиднева, в искусстве граница обладает внутренней диалектикой жесткости и подвижности, закрытости и проходимости [11, с. 16]. В контексте альбома горизонталь посредством физического движения становится границей условного упорядочивания экзистенциальной реальности, которая, однако, парадоксальным образом утверждает хаос в сознании лирического героя, запертого в этом порочном круге, – он пребывает в зоне идейно-субъектного пограничья.

Противоположный полюс – *вертикаль* – связан с образами *высоты, взлета, падения, эмоционального перепада*. Ключевой локус – «крыша небоскреба» (песня «Небоскреб»), точка максимального подъема, отрыва от горизонтальной плоскости вещного мира: «На крыше небоскреба (Высоко!), круто очень (М-м), / Свежий воздух (М-м) и сладкий дым (Дым)» [10]. Вертикаль выступает границей духовно-нравственного дискурса и «разрушения порядка» [11, с. 17] земного бытия, пространством «Судного дня» (песня «Терминатор») – точки личного апокалипсиса и кратковременного выхода субъекта сознания и речи за пределы рутинного мироустройства. *Лестница*, сам акт восхождения становятся в философии рассеянного субъекта (он и первичный субъект, и ролевое «Я», и экзистенциальный объект вещного мира) с монологичным дискурсом порталом в иную пространственно-временную модусность: «Мне, молодому (Да) – везде дорога (Да), / Лестница в небо ведет с небоскреба», «Шарит ворон под столами (Хи-хи-хи-хи, у-у, у), в небо улетает (А-а-а)», «С неба капают воспоминания, но я уже не тут» [10]. Отметим, что вертикальный взлет в альбоме О. В. Савченко не абсолютен и не окончателен – он всегда ограничен физическим / метафорическим падением либо экзистенциальной необходимостью возвращения «вниз», к горизонтали, что создает трагическую бытийную цикличность более высокого порядка – инобытийное внепространственное состояние сознания, экзистенциально-виртуальную хронотопичность, опосредованную *игровой внесубъектностью* [7, с. 38].

Выявленная пространственная оппозиция напрямую связана с субъектной организацией вербального субтекста песен. Так, концептуализация философии субъекта сознания всецело зависит от его пространственной точки зрения, которая определяет модус бытия речевой сферы. Горизонтальная позиция (*смотреть в окно, ехать по трассе*) актуализирует неподвижного субъекта, пассивного наблюдателя-пассажира. Его точку зрения можно охарактеризовать как «последовательный обзор» [14, с. 104–105] других субъектов и мелькающих за стеклом объектов, который, однако, лишен панорамной целостности и завершенного прямо-оценочного видения. Это позиция героя, делегировавшего бытийный контроль вторичному субъекту сознания («Дьявол водит “LADA”»), того, кто не действует, а стремится к ироничной

монологичности: «Я бы встал с постели, но мне не хватило сил, / Моя жизнь – это спринт, а на финише – склеп» [10]. Вертикальная точка зрения (*смотреть с крыши небоскреба*) меняет экзистенциальный ракурс и, соответственно, фиксирует иного субъекта сознания и речи. Герой занимает позицию, сходную с «точкой зрения птичьего полета» [14, с. 112], но не объективную, а субъективно переживаемую, хоть и переданную посредством «Я-Мы»-сознания: «Мы на крыше небоскреба (У-у-у), и этой ночью (Ночью) / Светят звезды (Звезды), нам одним (Да!)» [10]. Мир обозримых с позиции вторичного субъекта сознания «миниатюр» утрачивает детализацию («смотрю с высока на коттеджи и машины» [10]), что создает иллюзию обретения контроля, превосходства и ясности мысли. В такие моменты субъект в большей степени «выявлен», он сближается с собственно автором и потому стремится дать итоговую интерпретацию происходящего [5, с. 122]. Вместе с тем для альбома характерна именно *межсубъектность*, явленная в тексте точкой зрения, которая «не фокусируется в едином центре, а конструирует некий рассеянный субъект, состоящий из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы» [8, с. 321]. Например, герой песни «Судный день» – не целостное Я-сознание, а интерференция порой несовместимых субъектно-объектных голосов: пассивного наблюдателя *длительного небытия* в раме горизонтали и активного создателя *истинного бытия мгновения* в раме вертикали: «Закрывая красные глаза, / Покидаю мрачную реальность, / Обещал, что не вернусь назад, / Но всегда возвращаюсь» [10]. Внутренний конфликт первичного субъекта сознания и речи и потому эмоциональная неоднородность точек зрения становятся источником виртуализации экзистенциального мира героя, оформляют идейно-субъектную пограничность.

На пересечении горизонтально-вертикальных и межсубъектных координат формируется уникальный индивидуально-авторский хронотоп, указывающий на «слияние пространственных и временных примет в осмысленное и конкретное целое», в котором «время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [4, с. 342]. Очевидно, что хронотоп рэп-альбома О. В. Савченко есть *хронотоп «пограничья»*, пребывания субъекта сознания и речи на пороге (инобытие) между двумя модусами времени-пространства (бытие и небытие), легче всего обозримыми с позиции виртуализации экзистенции. Бытие такого героя – это бытие на границе реального и художественного бытия, и именно художественное пространство должно стать для первичного субъекта сознания и речи средством снятия «внутреннего напряжения» и налаживания равновесия [12], что оказывается принципиально недостижимо, так как именно пограничное «напряжение» выступает единственной устойчивой формой бытия лирического героя.

Н. Ю. Абузова выделяет в поэзии особый хронотоп «возникающего “Я”», которое «дано в модусе становящейся предметности» и «стремится стать центром мироздания» [1, с. 121]. Исследователь отмечает возможность движения собственно автора к этому хронотопу «через совмещение» моделей античной, ломоносовской, сумароковской и херасковской поэзии, «отталкиваясь от декоративности и театральности в направлении к картине мгновенных впечатлений» [1, с. 122]. Интерференция в песенной поэзии О. В. Савченко нескольких пространственно-

временных схем в рамках одного произведения для выражения нового модуса субъектности являет собой исторический прецедент интерпретации высшим субъектом сознания границ бытийно-небытийно-инобытийного хронотопа как смыслообразующего механизма: «Луч предобеденного солнца, / Пронзив крошечный мрак квартиры, пал / На бездыханные тела, / Еще чуть-чуть, и мы проснемся! (Проснемся)» [10]. В вербалике альбома «Судный день» наследуемая процедура совмещения и наложения вертикальной и горизонтальной моделей на границе между разными временными модусами приводит к конфликту и рассеиванию (экзистенциальной ловушке) лирического «Я»: «Ведь жизнь вся – это только миг, да... (Поставь его на паузу)», «Кто мы друг для друга? Чувства стынут трупом, / Ласка или ругань? Любовь или рубль?», «Я б увез тебя на острова, / Там бы твоего лица овал / Целыми ночами целовал, / Но пока что вместо дел – слова», «Снова ходим по грани между пустотой и страданием, / Каким-то чудом до сих пор не упали – выбираем» [10]. Таким образом, один и тот же поэтологический механизм – взаимодействие и совмещение пространственно-временных координат – в разные исторические периоды и в иных индивидуально-авторских субъектно-образных условиях формирует принципиально различные художественные модели субъекта сознания и речи.

В эволюции лирического героя песенной поэзии рубежа XX–XXI вв. ключевой тенденцией была «инактуализация биографического мифа» [3, с. 39], опосредованная исчезновением его проповеднической функции и появлением «разрушенного хронотопа как художественного приема» [3, с. 39]. В альбоме-цикле «Судный день» лирический герой наследует стремление к вертикальному восхождению, но вертикаль здесь – не пространство духовного поиска, а зона кратковременного эскапизма («рейв Судного дня»), за которым следует болезненное возвращение в горизонтальное «бытие». В этой связи пространственно-временная дезорганизация [3, с. 39] в песенной поэзии О. В. Савченко принимает черты урбанистической реальности (*трасса, крыша небоскреба, квартира*), что лишает субъекта сознания и речи даже надежды на переход в инобытие. Перед реципиентом предстает субъект, переживающий окончательный разрыв между стремлением к героико-сакральному действию (вертикаль) и экзистенциальным опытом пассивной «горизонтальности»: «Я Терминатор, на рейве Судного дня / Так беспощадно убивал других и себя, / В моем стакане – горячая смесь, / Я Терминатор (Кто я?) – умер-воскрес» [10].

Аудиальная компонента альбома всесторонне запечатлевает центральную пространственную оппозицию: *горизонтальной* неустойчивости бытия соответствуют монотонные, трансовые или меланхоличные ритмы, умножение синтезаторных партий, а вертикальному *восхождению* – резкие звуковые нарастания, усиление громкости вокала, акустические паузы. Визуальный ряд (обложка, превью) закрепляет и конкретизирует ключевые пространственные образы альбома: трасса в небо, автомобиль, облака, отделяющие героя от мира, силуэт на фоне ночного города с высоты птичьего полета и черный ворон, устремленный к лицу Терминатора, который на обложке предстает интерпретацией Кентавра (тело человека, а голова с металлическими «фрагментами»-маской – лошади) [10].

В вербальном субтексте рэп-альбома «Судный день» пространство активно взаимодействует с «точечной» позицией субъекта, а границы между физическим и

метафизическим подвижны [6, с. 103]: вербальная пространственность выступает бытийным узлом более общего поликодового хронотопа, создаваемого совместным бытием слова, музыки и изображения. Фигура лирического героя обретает медийную плоть в перформансивной манере исполнения и визуальной презентации образной системы альбома в интернет-пространстве. Таким образом, поэтика вертикали и горизонтали выступает как архитектурный принцип, организующий экзистенциально-виртуальную художественность на всех уровнях песенного материала.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что оппозиция *вертикали* и *горизонтали* выполняет в музыкальном альбоме «Судный день» О. В. Савченко системообразующую функцию – становится субъектно-образной основой его бытийного оформления художественного пространства. Рассматриваемые в дисплее современной теории границы эти категории предстают как сложные, развивающиеся смыслоразличительные конструкты. *Горизонталь*, воплощенная в образах *пустынной трассы, шоссе, окна автомобиля, танцпола, асфальта, дорогого экипажа*, функционирует как изолирующая лирического героя граница, которая рождает духовное небытие (философия бессмысленного движения). *Вертикаль* связана с образами *крыши небоскреба, лестницы в небо, луча солнца, капель с небес, юности белокрылой, дальних краев, полета ворона* и выступает зоной «Судного дня».

Субъектная организация альбома демонстрирует сопряженность модусов субъектности и пространственной точки зрения. *Горизонтальная рама* конституирует пассивного наблюдателя, *вертикальная* – активного, но кратковременного Творца жизни «на миг». Герой альбома – это рассеянный субъект, совокупность множественных противоречивых (бинарных и дуальных) точек зрения, единство которых обеспечивается именно этой лирической напряженностью эмоционального тона, быстрой сменой между пространственными рамами. Формирующийся в результате хронотоп демонстрирует распад для субъекта сознания времени на профанный ход горизонтали и сакральное мгновение вертикали. Содержательно-формальная организация вербального субтекста песен «Небоскреб», «Пьяндекс», «Бриллианты» и «Терминатор» – вариативные траектории осмысления разных аспектов экзистенциальной ловушки, сконструированной пространственными координатами художественного мира. Поликодовый характер песенной поэзии многократно усиливает и усложняет функционал выявленных пространственных структур, демонстрирует уникальные параметры индивидуально-авторского высказывания о фундаментальных противоречиях культурного опыта современной творческой личности.

Таким образом, поэтика рэп-альбома «Судный день» позиционирует философию и эстетику непрерывного *экзистенциального испытания* лирического субъекта, оказавшегося на пересечении бытийно-небытийно-инобытийных границ, итогом которого становится оформленная высшим субъектом сознания перформансивная драматургия вербального уровня песен. Данное обстоятельство делает пространственную оппозицию вертикали и горизонтали важным

содержательным элементом, выражающим трагическое мироощущение автора-исполнителя эпохи постпостмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абузова, Н. Ю. М. Н. Муравьев: поэтика хронотопа / Н. Ю. Абузова // Культура и текст. – 2008. – № 11. – С. 110–124.
2. Ананьина, М. А. Применение структурно-семиотического подхода к анализу художественного текста (на материале рассказа К. Исигуро «Звезда эстрады») / М. А. Ананьина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12, Вып. 11. С. 109–114. DOI: 10.30853/filnauki.2019.11.24.
3. Бабченко, Н. В. Хронотоп и его взаимосвязь с типом лирического героя в рок-поэзии / Н. В. Бабченко // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2019. – Вып. 19. – С. 38–47.
4. Бахтин, М. М. Собрание сочинений: В 7 томах. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) / М. М. Бахтин ; ред. тома С. Г. Бочаров, В. В. Кожин ; Ин-т мировой лит-ры им. М. Горького РАН. – М. : Языки славянских культур, 2012. – 877 с.
5. Корман, Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман ; предисл. и сост. В. И. Чулков. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
6. Кудрякова, Т. В. Физическое представление пространства в поэзии Геннадия Айги / Т. В. Кудрякова // Филология и культура. – 2020. – № 4 (62). – С. 102–111. DOI: 10.26907/2074-0239-2020-62-4-102-111.
7. Локтевич, Е. В. Современная русская оригинальная рок-поэзия: трансформация субъектной парадигмы / Е. В. Локтевич. – М. : ИНФРА-М, 2024. – 199 с. DOI: 10.12737/2100004.
8. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 387 с.
9. Рымарь, Н. Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты границы как феномена художественного языка / Н. Т. Рымарь // OPUSCULA SLAVICA SEDLCENSIA. – Т. XI. – Siedlce : UPH, 2016. – 334 с.
10. Савченко, О. В. (2025) Тексты песен альбома «Судный день» (Judgment Day) / О. В. Савченко. – URL: <https://genius.com/albums/Lsp/Judgment-day> (дата обращения: 15.01.2026).
11. Сиднева, Т. Б. Диалектика границы как ключевой фактор понимания музыки / Т. Б. Сиднева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4. – С. 15–20. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14002.
12. Стеклова, И. А. Архитектура в поэтической картине мира / И. А. Стеклова // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 4. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13422> (дата обращения: 15.01.2026).
13. Поршнева, А. С. Изучение художественного пространства: стратегии и алгоритмы / А. С. Поршнева // Иноязычный дискурс: проблемы интерпретаций и изучения : сб. науч. тр. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2010. – С. 96–115.
14. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
15. Шолохов, М. А. Вертикальная структура как основная пространственная концепция в уральской поэзии / М. А. Шолохов // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2025. – Т. 25, № 3. – С. 101–110. DOI: 10.14529/ssh250313.

REFERENCES

1. Abuzova N. Yu. (2008). M. N. Murav'ev: poetika khronotopa [M. N. Muravyov: Poetics of Chronotope] in Kul'tura i tekst [Culture and text]. № 11. Pp. 110–124 (In Russian).
2. Anan'ina, M. A. (2019). Primenenie strukturno-semioticheskogo podkhoda k analizu khudozhestvennogo teksta (na materiale rasskaza K. Isiguro «Zvezda estrady») [Application of the Structural-Semiotic Approach to the Analysis of Literary Text (Based on the Short Story “A Star of the Stage” by K. Ishiguro)] in Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences.

Questions of theory and practice], Vol. 12. № 11. Pp. 109–114. DOI: 10.30853/filnauki.2019.11.24 (In Russian).

3. Babchenko N. V. (2019). Khronotop i ego vzaimosvyaz' s tipom liricheskogo geroya v rok-poezii [Chronotope and Its Interrelation with the Type of Lyrical Hero in Rock Poetry] in *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context]. No 19. Pp. 38–47 (In Russian).

4. Bakhtin M. M. (2012). *Sobranie sochinenij: V 7 tomakh. T. 3: Teoriya romana (1930–1961 gg.)* [Collected Works: In 7 volumes. Vol. 3: Theory of the Novel (1930–1961)] / ed. by S. G. Bocharov, V. V. Kozhinov]. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur. 877 p. (In Russian).

5. Korman B. O. (1992). *Izbrannye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected Works on Literary Theory and History]. Izhevsk: Izd-vo Udm. un-ta. 236 p. (In Russian).

6. Kudryakova T. V. (2020). Fizicheskoe predstavlenie prostranstva v poezii Gennadiya Ajgi [Physical Representation of Space in the Poetry of Gennady Aigi] in *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture]. No 4 (62). Pp. 102–111. DOI: 10.26907/2074-0239-2020-62-4-102-111. (In Russian).

7. Loktevich, E. V. (2024). *Sovremennaya russkaya original'naya rok-poeziya: transformatsiya sub"ektnoj paradigmy* [Modern Russian Original Rock Poetry: Transformation of the Subject Paradigm]. Moscow: INFRA-M, 199 p. DOI: 10.12737/2100004 (In Russian).

8. Lotman Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Moscow: Iskusstvo, 387 p. (In Russian).

9. Rymar' N. T. (2016). *Poetika granitsy v literature: esteticheskie i poetologicheskie aspekty granitsy kak fenomena khudozhestvennogo yazyka* [Poetics of the Border in Literature: Aesthetic and Poetological Aspects of the Border as a Phenomenon of Artistic Language]. Siedlce: UPH, 334 p. (In Russian).

10. Savchenko O. V. (2025). *Teksty pesen alboma «Sudnyj den'»* (Judgment Day) [Lyrics of the Album “Judgment Day”]. URL: <https://genius.com/albums/Lsp/Judgment-day> (accessed: 15.01.2026) (In Russian).

11. Sidneva T. B. (2018). *Dialektika granitsy kak klyuchевой faktor ponimaniya muzyki* [Dialectics of the Border as a Key Factor in Understanding Music] in *Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. No 4. Pp. 15–20. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14002 (In Russian).

12. Steklova I. A. (2014). *Arkhitektura v poeticheskoy kartine mira* [Architecture in the Poetic Picture of the World] in *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. No. 4. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13422> (accessed: 15.01.2026) (In Russian).

13. Porshneva, A. S. (2010). *Izuchenie khudozhestvennogo prostranstva: strategii i algoritmy* [The Study of Artistic Space: Strategies and Algorithms] in *Inoyazychnyj diskurs: problemy interpretatsij i izucheniya : sbornik nauchnykh trudov* [Foreign Language Discourse: Problems of Interpretation and Study: Collection of Scientific Papers]. Yekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. Pp. 96–115. (In Russian).

14. Uspenskij B. A. (2000). *Poetika kompozitsii* [Poetics of Composition]. Saint Petersburg: Azbuka, 352 p. (In Russian).

15. Sholokhov M. A. (2025). *Vertikal'naya struktura kak osnovnaya prostranstvennaya kontseptsiya v ural'skoj poezii* [Vertical Structure as the Main Spatial Concept in Ural Poetry] in *Vestnik YuUrGU. Seriya «Sotsial'no-gumanitarnye nauki»* [Bulletin of SUSU. Social Sciences and Humanities Series]. Vol. 25, No 3. Pp. 101–110. DOI: 10.14529/ssh250313 (In Russian).

УДК 82-93
ORCID 0009-0001-8940-8955

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДНЕВНИКА ТАНИ САВИЧЕВОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ

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)
e-mail: www.vafilatova@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу авторских стратегий трансформации документального текста – дневника одиннадцатилетней ленинградки Тани Савичевой – в художественные произведения для детской и подростковой аудитории. Исследуется, как писатели решали задачу наделения лаконичных записей ребёнка новыми смысловыми измерениями, сохраняя при этом документальную достоверность. В качестве материала анализа рассмотрены рассказы С.П. Алексеева «Таня Савичева» (1975) и В.А. Воскобойникова «Таня Савичева» (1987), рассказ Ю.Я. Яковлева «Девочка с Васильевского острова» (1970), повесть И.Л. Миксона «Жила, была» (1991) и поэма С.В. Смирнова «Сердце и дневник» (1973). Выявлены основные модели работы с дневником: фактографический минимализм (С. Алексеев), историко-бытовая реконструкция (В. Воскобойников), интертекстуальный диалог поколений (Ю. Яковлев), психологическая интерпретация внутреннего мира ребёнка (И. Миксон) и лирико-эпическое осмысление в поэтической форме (С. Смирнов). Показано, что дневник функционирует не только как свидетельство военных преступлений, но и как этический ориентир, формирующий у юного читателя чувство исторической ответственности и преемственности памяти.

Ключевые слова: дневник, детская литература, блокада Ленинграда, Таня Савичева, документальность, художественная трансформация, память

ARTISTIC INTERPRETATIONS OF TANYA SAVICHEVA'S DIARY IN LITERATURE FOR CHILDREN AND ADOLESCENTS

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)
e-mail: www.vafilatova@mail.ru

Abstract. The article examines authorial strategies for transforming the documentary text of the diary of Tanya Savicheva, an eleven-year-old girl from blockaded Leningrad, into literary works for children and adolescents. It explores how writers endowed the child's laconic entries with new semantic dimensions while preserving documentary authenticity. The analysis draws on S. Alexeev's story «Tanya Savicheva» (1975), V. Voskoboinikov's «Tanya Savicheva» (1987), Yu. Yakovlev's story «The Girl from Vasilievsky Island» (1970), I. Mikson's novella «Zhila, byla» (1991), and S. Smirnov's poem «Heart and Diary» (1973). Five principal models of engagement with the diary are identified: factual minimalism (S. Alexeev), historical-domestic reconstruction (V. Voskoboinikov), intertextual dialogue between generations (Yu. Yakovlev), psychological explication of the child's inner world (I. Mikson), and lyric-epic poetic rendering (S. Smirnov). The study demonstrates that the diary functions not merely as evidence of wartime crimes but also as an ethical guidepost that cultivates in young readers a sense of historical responsibility and continuity of memory.

Keywords: diary, children's literature, Siege of Leningrad, Tanya Savicheva, documentary authenticity, artistic transformation, memory.

Для цитирования: Филатова В. А. Художественные интерпретации дневника Тани Савичевой в литературе для детей и подростков // Восточнославянская филология. – Литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 106-120. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-107-120

Тема ленинградской блокады занимает особое место в отечественной детской и подростковой литературе. Сразу после окончания Великой Отечественной войны и за десятилетия после Победы создано значительное число произведений, посвящённых 900 дням осады города на Неве и адресованных юному читателю. Этот корпус текстов включает художественную прозу о повседневной жизни детей (среди которых – «Маринка», «Долорес» Л. Пантелеева; «Маленькие ленинградцы» В. Карасёвой; «Хлеб той зимы» Э. Фоняковой; «Лист фикуса» В. Семенцово́й; «Мальчишки в сорок первом» В. Дубровина), повествования о трудовом подвиге подростков на заводах и в бытовых отрядах («900 дней мужества», «Василий Васильевич» В. Воскобойникова; «Дети блокады» М. Сухачёва), приключенческие произведения (трилогия «Тарантул» Г. Матвеева; «Должна остаться живой» Л. Никольской), поэтические произведения («Поэтическая летопись Блокады Ленинграда» Юрия Воронова); «Взвод моего детства», «Воробей блокадный» Г. Гоппе), документальные свидетельства («Память блокадного подростка» В. Байкова, «Блокадных детей просветлённые лица» Т.В. Сталевой, сборники «Стояли со взрослыми рядом...», «Медаль за бой, медаль за труд», «Был город-фронт, была блокада...») и другие.

Особое место в этом многослойном литературном пространстве занимает феномен дневника Тани Савичевой – лаконичной рукописи одиннадцатилетней ленинградки, зафиксировавшей смерти членов своей семьи. Этот документальный текст был представлен на Нюрнбергском процессе как свидетельство военных преступлений нацизма и сейчас хранится в Государственном музее истории Санкт-Петербурга. На его основе создан ряд художественных произведений, в которых писатели решали сложную задачу: как трансформировать частную, лишённую авторского замысла запись ребёнка в полноценное литературное повествование, сохраняя документальную достоверность и наделяя её новыми смысловыми измерениями для последующих поколений.

Цель статьи – выявить и систематизировать авторские стратегии художественного освоения дневника Тани Савичевой в произведениях советской детской литературы, а также определить, каким образом документальный текст ребёнка трансформируется в этический ориентир для последующих поколений юных читателей.

В качестве **материала** анализа выбраны произведения советских писателей, созданные на основе дневника Тани Савичевой: рассказы С.П. Алексеева, В.А. Воскобойникова, Ю.Я. Яковлева, поэма С.В. Смирнова и повесть

И.Л. Миксона. Дополнительно привлекаются современные документальные публикации – сборник «Детская книга войны. Дневники 1941–1945» (2015) и книга Т. Кудрявцевой «Маленьких у войны не бывает» (2015), расширяющие контекст восприятия дневника в современной культурной памяти.

В 2015 году, то есть ровно через семьдесят лет после Победы, издательство «Аргументы и факты» выпустило сборник «Детская книга войны. Дневники 1941–1945», где были собраны тридцать пять подлинных дневников советских детей. Первый детский документ – Дневник Тани Савичевой, где на одной странице поместились все девять страниц её дневника, фотография со старшей сестрой и комментарий: *«Чёрным карандашом для глаз старшей сестры Нины (справа) Таня и записала хронику гибели семьи Савичевых»* [3, с. 22].

В том же 2015 году вышла книга Татьяны Кудрявцевой «Маленьких у войны не бывает», ставшая одной из значимых работ, посвящённых детскому опыту Великой Отечественной войны. Книга структурирована по цветным «страничкам»: «Страничка белая. Ленинград», «Страничка синяя. Большая земля», «Страничка багровая. Линия фронта», «Страничка зелёная. Победный май». Внутри разделов сочетаются военные истории и современные эпилоги: встречи с выжившими детьми военных лет или их потомками. «Белая страничка» посвящена блокадному Ленинграду; как поясняет сама Т. Кудрявцева, она белая *«потому что снежная и ледяная. Блокада в нашей памяти навсегда связалась с зимой. А ещё потому, что это цвет мрамора на памятниках, какие ставят героям»* [4, с. 7]. Как отмечает автор в предисловии «Про героев этой книжки», обращаясь к читателям: *«Ты прочтёшь о том, как твои ровесники вели дневники. Тяжёлое дело – быть летописцем в те минуты, когда всё время хочется есть, когда постоянно холодно, когда ты один-одинёшенек, а враг рядом, вот она, линия фронта, совсем близко, через Лицейский садик проходит. Не теряя присутствия духа, они продолжали читать и рисовать, сочинять стихи и музыку, петь, снимать кино и танцевать для бойцов прямо на переднем крае. Их никто не заставлял это делать, но иначе они не могли. Они видели, как не сдаются их родители, учителя. И поступали так же»* [3, с. 5].

Одна из историй Белой странички рассказывает о Тане Савичевой и её дневнике. Из подробного описания, становится известно, что Таня родилась 23 января 1930 года в многодетной семье Савичевых, жившей на Васильевском острове в доме № 13/6 по 2-й линии. Её отец Николай Родионович владел пекарней и булочной-кондитерской «Трудовая артель братьев Савичевых», где *«вкусно пахло хлебом и сдобой»* [4, с. 93]. Однако в 1936 году отец умер от рака, а незадолго до этого семью выслали *«под Лугу, как лишенцев»* – людей, лишённых гражданских прав из-за частной торговли [4, с. 92]. После смерти отца мать Мария Игнатьевна вернулась с детьми в Ленинград и устроилась работать белошвейкой.

Несмотря на трудности, семья Савичевых была «ладная и дружная» [4, с. 93]. Все работали, имели свои увлечения. Брат Лёка собрал оркестр, где играли на пианино, гитарах, банджо, мандолине и балалайке. Звуки музыки *«звенели, шли, плескались в воздухе»*, а мать Мария Игнатьевна с Таней запевали, а сёстры им вторили [4, с. 93]. Таня любила читать и вышивать цветы, а в их уютном доме было много вышитых работ.

Когда началась война, Савичевы решили остаться в Ленинграде. Т. Кудрявцева пишет, что *«у Савичевых даже мысли не возникло» эвакуироваться и спастись, несмотря на то, что советская власть «обидела их, назвав “лишенцами”»* [4, с. 98]. Леонид, гордившийся тем, что был ровесником Великого Октября, с первых дней войны хотел пойти на фронт добровольцем. Из-за сильной близорукости, на фронт его не взяли. Он, несмотря на условия, работал по две смены на заводе до самой смерти. Т. Кудрявцева пишет, что все Савичевы приближали победу своим трудом; *«Мария Игнатьевна шила военное обмундирование, Нина рыла окопы, братья отца, Алексей и Василий, служили в МПВО. (Между прочим, Алексею Савичеву шёл уже 72-й год). Миша бился с фашистами в партизанах. Таня, как и все её ровесники, очищала чердаки, собирала бутылки для зажигательной смеси, тушила “зажигалки”. Женя точила для фронта снаряды, и тайком от родных сдавала кровь для раненых. Маленькую Машу отводила к бабушке на Васильевский или брала с собой на завод»* [4, с. 99].

Этих сведений о семье нет в записях Тани Савичевой. В её дневнике зафиксированы смерти близких в хронологическом порядке: *«28 декабря 1941 года. Женя умерла в 12,30 утра 1941 года»*; *«Бабушка умерла 25 января в 3 часа 1942 г.»*; *«Лёка умер 17 марта в 5 часов утра. 1942 г.»*; *«Дядя Вася умер 13 апреля в 2 часа ночи. 1942 год»*; *«Дядя Лёша, 10 мая в 4 часа дня. 1942 год»*; *«Мама – 13 мая в 7 часов 30 минут утра. 1942 г.»*. Затем следуют лаконичные строки: *«Савичевы умерли», «Умерли все», «Осталась одна Таня»* [4, с. 102–103].

В апреле 1942 года Таню эвакуировали в Нижегородскую область, но 1 июля 1944 года, в возрасте 14 лет, она умерла от туберкулёза в детском доме в посёлке Шатки. Как пишет Т. Кудрявцева, *«из ста двадцати пяти ребятишек, вывезенных детским домом из Ленинграда в Нижегородскую область, выжили сто двадцать четыре – то есть все, кроме Тани»* [4, с. 91]. В апреле 1945 года в Ленинград вернулась старшая сестра Тани, Нина, которая была эвакуирована вместе с заводом. Сведений о Нине в дневнике Тани нет, так как у Нины не было возможности сообщить семье о своём отъезде. Именно она нашла дневник, который сразу же назвали «бесценным человеческим документом», передала его в музей обороны Ленинграда, откуда он попал в Государственный музей истории Санкт-Петербурга [4, с. 106].

Заканчивается повествование о Тане Савичевой описанием встречи с Марией, выжившей дочкой сестры Жени. Т. Кудрявцева называет Марию Юрьевну не публичным человеком, которая стала доктором физико-технических наук, занималась исследованиями, не связанными с войной и историей, и которая всегда хранила *«память о блокаде, маме, Тане, о дорогих людях»* [4, с. 107]. В этом разделе книги представлены фотографии Тани, семейные фото, а также фотография памятника – *«каменные странички трагической хроники», которые «водружены у памятника детям блокады – Цветка Жизни, на третьем километре Дороги Жизни»* [4, с. 107].

Дневник Тани Савичевой, ставший одним из самых известных свидетельств блокадного Ленинграда, послужил основой для множества художественных произведений, адресованных разным возрастным группам детской аудитории. Рассказы «Таня Савичева» из сборника Сергея Алексеева «Блокада Ленинграда»

(1975) и Валерия Воскобойникова из сборника «900 дней мужества» (1987) были ориентированы на младших школьников; поэма Сергея Смирнова «Сердце и дневник» (1973) обращена к читателю среднего возраста; рассказ Юрия Яковлева «Девочка с Васильевского острова» (1970) рассчитан на подростковую аудиторию; для старшеклассников историю Тани интерпретировал Илья Миксон в книге «Жила, была» (1991). Юрий Яковлев впоследствии обращался к образу Тани Савичевой и в других произведениях, в том числе в книге «Страсти по четырём девочкам» (1992), в которой судьба Тани Савичевой рассматривается в широком международном контексте трагедий детства XX века – наряду с Анной Франк (еврейская девочка, погибшая в концлагере), Садако Сасаки (японская девочка, пострадавшая от атомной бомбардировки Хиросимы) и Самантой Смит (американская школьница, ставшая символом детского миротворчества в 1980-е годы).

Сергей Павлович Алексеев (1 апреля 1922 – 16 мая 2008) – советский и российский писатель, историк, редактор, один из ключевых деятелей детской литературы второй половины XX века. Войну встретил курсантом авиационного училища в Западной Белоруссии; был переведён в Оренбург, где параллельно окончил исторический факультет педагогического института (1944) и до конца войны работал инструктором, обучая молодых лётчиков. После травмы, полученной в полёте, оставил авиацию и полностью посвятил себя литературе и редакторской деятельности: с 1946 года – редактор издательства «Детская литература», с 1965 по 1996 – главный редактор одноимённого журнала. Как историк написал более тридцати книг по отечественной истории от эпохи Ивана Грозного до Великой Отечественной войны [7].

Рассказ «Таня Савичева» С. Алексеева представляет собой образец фактографического минимализма. Автор отказывается от психологических комментариев, бытовых деталей и эмоциональной оценки, предоставляя говорить самому документу. Первая фраза рассказа задаёт масштаб трагедии: *«Голод смертью идёт по городу»* [1]. Это не метафора, а констатация факта, подтверждённая цифрой: *«Более 600 тысяч человек скончалось от голода в Ленинграде»* [1]. Такой приём создаёт контекст: судьба одной девочки рассматривается не как частный случай, а как часть катастрофы всей страны. Далее автор последовательно воспроизводит записи дневника в алфавитном порядке – от буквы «Ж» (Женя) до «О» (Осталась одна Таня). Единственный момент, где автор вводит временной ритм, подчёркивающий тяжесть момента – перед страницей с буквой «С»: *«Долго сидит над дневником Таня. Затем открывает страницу...»* [1].

После смерти последнего близкого человека следует лаконичное: *«Таню спасли от голодной смерти. Вывезли девочку из Ленинграда»* [1]. Спасение не становится поворотом к надежде, а только отсрочивает неизбежное: *«Но недолго прожила Таня. От голода, стужи, потери близких подорвалось её здоровье»* [1]. С. Алексеев как историк подчёркивает, что физическое спасение не гарантировало выживание. Утрата семьи, пережитый голод, холод оставили неизгладимый след. Даже эвакуация не могла вернуть Тане здоровье.

Финальная часть рассказа состоит из коротких, но значимых предложений: «Скончалась Таня. Дневник остался. – Смерть фашистам! – кричит дневник» [1]. Фраза «Смерть фашистам!» отсутствует в подлинном дневнике Тани Савичевой – это авторский приём С. Алексеева, который наделяет документ голосом обвинения. Метафора «кричащего дневника» преобразует личную трагедию в историческое свидетельство: безмолвные строки обретают силу обвинения, а сам документ, действительно представленный на Нюрнбергском процессе в 1946 году, становится голосом эпохи.

Валерий Воскобойников родился в Ленинграде в 1939 году, его раннее детство прошло в блокадном городе. Книга «900 дней мужества» начинается с истории вымышленной семьи Пахомовых: «22 июня 1941 года Иван Семёнович Пахомов пришёл вместе с сыном Алёшей и дочкой Дашей в зоосад. Они стояли в очереди на карусель, ели мороженое... И вдруг по радио объявили, что началась война...» [2, с. 7]. На фоне повседневной жизни этой семьи (папы, мамы, пятнадцатилетней Даши и пятилетнего Алёши) автор постепенно раскрывает трагедию блокады. Отдельный рассказ, озаглавленный «Таня Савичева», представляет собой фактографический пересказ событий на основе дневниковых записей. В. Воскобойников воссоздаёт историю одиннадцатилетней Тани. К началу блокады в городе остались мать Мария Игнатьевна, бабушка, брат Лёка, дяди Вася и Лёша. С началом осады привычный быт рухнул: сначала исчезли продукты, затем наступил голод, «когда есть хотелось весь день, а по ночам снились пирожки» [2, с. 14]. Автор приводит дневник Тани почти полностью, следуя хронологии трагедии: от смерти Жени 28 декабря 1941 года до финальных строк «Савичевы умерли. Умерли все. Осталась одна Таня». Воскобойников показывает, что за лаконичными записями скрыта коллективная память о блокаде, когда «многие едва двигались, некоторые умирали», а норма хлеба сократилась до 125 граммов в день [2, с. 12].

Юрий Яковлевич Яковлев (настоящая фамилия – Ховкин) родился 26 июня 1922 года в Петрограде. В 1940 году в возрасте восемнадцати лет был призван в Красную Армию; на момент начала Великой Отечественной войны уже находился на службе и прошёл войну в зенитной артиллерии, участвуя в обороне Москвы. Когда Ю. Яковлев сражался на фронте, его мать погибла в осаждённом Ленинграде (лето 1942 г.). По возвращении с фронта окончил Литературный институт имени А. М. Горького (1952) и начал публиковаться под псевдонимом, образованным от имени отца. Его творческий путь начался в 1949 году с выхода книги «Наш адрес: стихи о пионерском лете», однако со временем центральной темой его прозы стала память о войне [6].

В 1970 году вышел рассказ «Девочки с Васильевского острова» (также публикуемый под названием «Девочка с Васильевского острова»), в котором два временных пласта – блокадный Ленинград и 1960-е годы – соединены через историю двух сверстниц: послевоенной героини Вали Зайцевой и Тани Савичевой, умершей в июле 1944 года. В отличие от В. Воскобойникова, который фокусировался на реальных событиях, Ю. Яковлев создал диалог между поколениями, показывая, как девочка из другого времени осознаёт связь с прошлым через судьбу Тани.

Повествовательная структура рассказа строится на взаимосвязанной динамике местоимений и глагольных времён. Текст открывается эпитафией, включающим цитату из дневника Тани Савичевой без кавычек, указание источника и хронологическое пояснение: *«Умерли все. Осталась одна Таня. / Из дневника Тани Савичевой. / Ленинград, 1942 год»*. Сразу после эпитафии рассказ начинается с личного «я» в настоящем времени: *«Я Валя Зайцева с Васильевского острова. У меня под кроватью живёт хомячок»* [10]. Дальше «я» расширяется до «мы»: *«Мы, василеостровские девчонки, умеем постоять за себя, когда надо»*. Это «мы» основывается на территориальной идентичности и обозначает групповую принадлежность героини.

С появлением образа Тани Савичевой происходит двойное расщепление повествовательной перспективы – местоименное и временное. Валя, называя Таню «подружкой» и «соседкой» противопоставляет себя через формулу «меня не было»: *«Когда бабушка посылала Таню за керосином, меня не было»* [10]. Глагольные формы смещаются от настоящего к прошедшему времени и наоборот через приём исторического настоящего: *«Тане Савичевой было столько же лет, сколько мне теперь»*, *«Она была певуньей»* / *«Наденет на плечи большой бабушкин платок»* [10]. Ключевым маркером хронологического разрыва служит фраза *«в Танино время, когда меня ещё не было на свете»*, а источник знания о прошлом обозначается повторяющейся формулой *«мне рассказывали»* [10].

В заключительной части фрагмента «мы» возвращается в сочетании с гипотетической конструкцией сослагательного наклонения: *«Я нашла бы такого [врача]. Мы, василеостровские девчонки, кого хочешь найдём!»* [10]. Так, колебания местоименной системы (я – мы – я/она – мы) и параллельное смещение глагольных времён (настоящее – прошедшее – сослагательное наклонение – настоящее) формируют повествовательный механизм, в котором историческая память становится частью личного опыта ребёнка благодаря общности возраста и места проживания.

В финальной части рассказа Ю. Яковлев вводит сюжетный ход, в котором Валя Зайцева воспроизводит текст дневника Тани Савичевой непосредственно на ещё не застывшем бетоне мемориальных плит. Этот приём выходит за рамки «дописывания» истории: девочка физически вписывает строки чужого дневника в материю будущего памятника, используя палочку и преодолевая сопротивление среды (*«бетон был жидкий, он наползал на буквы»*, *«бетон стал густым, почти застыл»*). Сложность письма, необходимость заглаживать ошибки ладонью, холод поверхности, повторное выписывание слова «умер» наделяет этот акт особым смыслом: через физическое напряжение и упорство героиня обретает личную связь с чужой трагедией.

На странице с записью о смерти матери Таня Савичева в своём дневнике не написала глагол «умерла» (*«Мама 13 мая в 7.30 час. утра 1942 года»*), и Валя повторяет этот жест умолчания, воспроизводя текст «наизусть» и сознательно опуская слово [10]. Кульминацией сцены становится попытка Вали зачеркнуть финальную фразу дневника *«Осталась одна Таня»*. Бетон уже затвердел, палочка сломалась, исторический факт изменить невозможно, но в воображении героини происходит иное. Она мысленно обращается к Тане, утверждая их дружбу (*«У тебя*

же есть подруга – Валя Зайцева» [10]). Акт письма на бетоне становится повествовательным механизмом, в котором личное «я» ребёнка 1960-х годов временно совмещается с «я» блокадной девочки, а «мы» обретает не социальную, а этическую основу – связь поколений через общее место и возраст. Местоименная система, расщеплённая ранее формулой «меня не было», здесь замыкается в повторном утверждении «мы, василеостровские девчонки» [10].

Этот сюжетный ход особенно интересен в контексте исследования Е.А. Полевой и В.О. Липовки, рассматривающих диалог памяти в рассказе Ю. Яковлева. Они обращают внимание на то, что Траурный курган «Дневник Тани Савичевой», входящий в мемориальный комплекс «Цветок жизни» (по Дороге жизни, на Ржевке), был открыт в 1975 г., тогда как рассказ был опубликован в 1970 г., и предполагают, что Ю. Яковлев был знаком с планами увековечить дневник и проектом памятника, так как в рассказе довольно точно описывается его внешний вид [9, с. 136].

В отличие от рассказа Ю. Яковлева «Девочка с Васильевского острова», где дневник Тани Савичевой становится объектом диалога поколений, в повести И.Л. Миксона «Жила, была» документ обретает дополнительное психологическое измерение: автор художественно реконструирует внутренний мир одиннадцатилетней героини и описывает всё то, что в подлинном дневнике остаётся недосказанным.

Илья Львович Миксон (1923–1991) – военный и прозаик, член Союза писателей СССР, автор произведений, посвящённых военной истории и морской тематике. Начав печататься в армейских газетах ещё в 1943 году, И. Миксон в послевоенные десятилетия создал ряд произведений военно-исторической тематики. Его повесть «Жила, была» – это художественно-документальное повествование о судьбе ленинградской школьницы Тани Савичевой и её дневнике.

Название повести сознательно обыгрывает сказочную формулу, заменяя множественное число на единственное: не «жили-были», а «жила, была». Эта грамматическая трансформация создаёт эффект ретроспективы – читатель с первых строк понимает, что речь пойдёт о человеке, которого уже нет. Такой приём превращает сюжет не в историю жизни, а в реконструкцию пути к смерти.

И. Миксон показывает двойную трансформацию реальности в условиях блокады: с одной стороны – деформацию обыденности, с другой – изменения в языке, отражающие эту новую действительность. Повседневная жизнь подчиняется жёсткой регламентации: *«Все строго нормировано: на хлеб, мясо, жиры, сахар, крупы – на все специальные карточки, плотные листочки, расчерченные на талоны. Без них не купить ни крошки, ни капли»* [5].

Одновременно город теряет привычные ритмы и образы: *«Ребят во дворе заметно поубавилось», «Белые ночи кончились, но фонари не зажигались. С заходом солнца город погружался в настороженную темноту. Все окна были перечеркнуты бумажными крестами, плотно зашторены, ни один лучик не пробивается»* [5]. И. Миксон подробно описывает систему карточек и быт голодающего города. Вот как выглядели нормы ноября 1941 года: *«НОРМА ВЫДАЧИ ХЛЕБА с 20 ноября 1941 г. / Рабочим и ИТР – 250 гр. / Служащим – 125 гр. / Иждивенцам – 125 гр. / Детям – 125 гр.»* [5].

Именно на этом фоне деформированной повседневности возникают языковые сдвиги. В повести фиксируется появление нового сленга: *«Многие эвакуируемые стеснялись своего отъезда, как бегства. Те, что оставались, ничуть не завидовали, даже сочувствие выражали, а Борька Воронеж, тот не скрывал презрения: “Драпают”»* [5]. Слово «драпать», жаргонное обозначение бегства, приобретает значение осуждения, хотя сама эвакуация часто происходила по приказу (как в случае с Серёжей: *«Мы по приказу...»* [5]). Этот конфликт между необходимостью спасения и стыдом за «бегство» отражает этическую неопределённость экстремальной ситуации. Он также показывает, как в условиях крайней нужды сохраняются жесты человечности: мандарины, привезённые солдатом Твердохлебом под обстрелом «мессера»; новогодние ёлки для оставшихся в живых детей; возобновление работы школ и трамваев весной 1942 года.

Языковые изменения проявляются и в повседневной речи горожан. В сцене в трамвае И. Миксон показывает, как язык приспосабливается к катастрофе: таблички *«ТИХИЙ ХОД. Опасно – неразорвавшаяся бомба!»* становятся частью привычного окружения, а цитаты из вражеских листовок входят в устную речь: *«Седьмого будем бомбить, восьмого будете хоронить»* [5]. При этом сама способность говорить ослабевает: *«Нина слышала сквозь липкую дрему голоса», «язык не ворочается», «окна были в сплошной наморози, никто не вытаскивал дыханием глазки: не было сил»* [5]. Молчание, замедленная речь становятся языком истощения, где слова теряют не только точность, но и саму способность к общению. В таком разрыве рождалась особая блокадная лексика, где каждое слово несло в себе следы физического и морального напряжения.

Центральным элементом повести выступает дневник Тани, которому посвящена специальная глава под названием «Блокнот». И. Миксон подробно описывает, как девочка, пережившая душевное оцепенение после смерти старшей сестры, решает зафиксировать утрату. Таня не плакала в момент известия: *«Вчера, когда на семью обрушилось горе, Таня не уронила ни слезинки»* [5]. Лишь когда стрелки часов застыли на роковом времени – *«12.30»* – и вдруг *«большая стрелка дернулась, судорожно перескочила на одно деление»*, девочка осознала необратимость утраты. И. Миксон двенадцать раз повторяет эту цифровую комбинацию, отсылая к моменту смерти старшей сестры Жени – первой утраты в семье. Такое повторение создаёт эффект навязчивой мысли, фиксирующей момент, который становится точкой отсчёта для всех последующих потерь.

Страх забыть точный момент смерти Жени (*«Таня испугалась, что пройдет еще столько и забудется день и час, когда не стало Жени. Надо, непременно надо записать точно, до минуты»* [5]) становится импульсом к созданию дневника. Блокнот оказывается не случайной находкой, а предметом семейной истории: *«Тут и вспомнился Нинин блокнотик – подарок Лёки. Прекрасный, чудный блокнотик. Его и подержать приятно: маленький, лёгкий, шелковистый, весь на ладошке умещается. Как хлебная пайка»* [5]. Нина превратила его в профессиональный инструмент – «сделала из него справочник чертежника-конструктора», заполнив половину страниц данными об арматуре котлов, а алфавитную часть оставила свободной. Таня, колеблясь («можно ли без спросу»), всё же взяла блокнот,

оправдывая свой поступок необходимостью: «Это ведь и для нее, для всех Савичевых» [5].

Первая запись делается синим карандашом, которым Нина «иногда глаза подкрашивала», на странице с буквой «Ж»: «Женя умерла 28 дек в 12.30 час утра 1941 г.» – с подчёркнутым именем. Алфавитная структура блокнота, изначально предназначенная для технических записей, обретает горький смысловой контраст: «найти» можно только тех, кого уже нет. Буквы алфавита, задуманные как рубрики справочника, превращаются в последовательность прощаний, а практическая организация страниц – в хронику исчезновения семьи.

В повести И. Миксона воспроизводятся записи с точностью до орфографических особенностей и показана ключевая деталь: глагол «умерла» / «умер» постепенно исчезает. Сначала он присутствует полностью, затем сокращается до «ум.», а в последних строчках опускается вовсе: «Дядя Лёша 10 мая в 4 ч. дня 1942 г.» [5]. Это постепенное сокращение и последующее опущение глагола функционирует как художественный приём, отражающий эмоциональное истощение: с каждой новой утратой вербализация смерти становится всё более затруднённой.

Завершающая часть повести посвящена финальному акту дневника – алфавитному перечислению утрат. Таня строго следует порядку букв: «Савичевы умерли» (буква «С»), «Умерли все» («У»), «Осталась одна / Таня» («О»). Л. Миксон подчёркивает пророческий жест девочки: «Таня перелистала алфавитную часть блокнотика. Исписала-то, оказывается, всего-навсего шесть страничек. Но Савичевых до войны было девять! / Ах да, да-да, с Мишей и Ниной ведь неизвестно что, ну и она, Таня, девятая. И с нею неизвестно, как будет. А случится и с нею это, страничка с буквой “Т” все равно останется чистой, некому будет заполнить» [5]. Страница «Т» остаётся пустой – и эта пустота становится последним словом дневника.

Повесть заканчивается возвращением в Ленинград старшей сестры Нины, которая забирает у тёти Дуси блокнот Тани. Автор кратко рассказывает о послевоенной судьбе выживших – Нины и брата Миши, подчёркивая, что память о погибших стала для них миссией.

В 1973 году была опубликована поэма Сергея Васильевича Смирнова (1912–1993) «Сердце и дневник», которая представляет собой лирико-эпический вариант освоения дневника Тани Савичевой, где документальная лаконичность дневниковых записей трансформируется в развернутую поэтическую картину.

Поэма состоит из вступления и восьми самостоятельных частей (глав), каждая из которых обозначена римской цифрой – от I до VIII. В первой части подробно рассказывается о довоенной жизни членов семьи. Во второй части описывается начало войны и окружение Ленинграда: призыв «Вставай, страна!», первые бомбёжки и отказ семьи Савичевых от эвакуации. В третьей части показано, как начиналась блокада и как изменяется Таня. Четвёртая часть фиксирует первые утраты: смерть сестры Жени и бабушки Авдотьи; в пятой части описывается смерть брата Лёки и дяди Васи; в шестой – смерть дяди Лёши, одиночество Тани и матери; в седьмой – смерть матери; в восьмой – эвакуация Тани на Большую землю, историческое значение дневника как символа памяти.

В первой главе поэмы С.В. Смирнова «Сердце и дневник» автор создаёт насыщенную картину довоенной жизни семьи Савичевых, где каждый член семьи обретает индивидуальные черты и социальную функцию. Центральная фигура – мать Мария Игнатьевна, ставшая *«капитаншей семьи»* после смерти мужа-пекаря Николая Родионовича, который *«выпекал для жителей окрестных / Вкусные-превкусные хлеба»* [8]. Её строгость сочетается с материнской заботой: *«Мама свет Игнатьевна / крута. / Но за внешней строгостью приказа / Светятся / любовь и доброта»* [8]. Старший брат Леонид (Лёка) – рабочий завода, гордящийся тем, что является ровесником Октябрьской революции; сёстры Женя и Нина заняты на производстве; брат Миша уезжает в отпуск накануне войны; бабушка Авдотья ведёт домашнее хозяйство. Дядя Вася предстаёт как *«человек весьма обширных знаний, / Букинист и собиратель книг»*, а дядя Лёша – как *«практичный снабженец с «хозяйской рукой»* [8].

С. Смирнов подчёркивает трудовую этику семьи: все члены заняты общественно полезным делом, а быт организован по принципу взаимопомощи и уважения к труду. Ключевым мотивом становится формула *«Савичевых дружная семья»*, повторяющаяся в тексте как устойчивый эпитет. Эта дружность проявляется не в идеализированной гармонии, а в конкретных деталях: совместных трапезах, прогулках Тани с дядей Васей по ленинградским ансамблям, музыкальных вечерах с Лёкиным оркестром. Особое внимание уделяется Тане как младшему ребёнку, *«рано потерявшему отца»* и ставшему *«предметом особого вниманья / И забот, которым нет конца»* [8]. Ей *«пророчат радужную долю, / Детство / без печалей и невзгод»*, что создаёт трагический контраст с последующей судьбой героини [8]. Такая детализированная экспозиция довоенной жизни необходима автору для усиления эффекта утраты: чем полнее и теплее воссоздан утраченный мир, тем острее ощущается разрыв, произведённый войной.

Представление о дневнике как историческом документе формируется поэтапно. Открывается поэма образом дневника-свидетеля, помещённого в музейное хранение: *«На берегу Невы, / В музейном зданье, / Хранится / очень скромный / дневничок. / Его писала / Савичева Таня. / Он / каждого пришедшего / влечёт»* [8]. Этот приём создаёт двойную перспективу повествования: читатель воспринимает дневник одновременно как предмет музейного хранения, притягивающий *«от старца – / До наивного мальчика»*, и как живой документ, рождённый в экстремальных условиях блокады. С. Смирнов тем самым задаёт ключевую проблему произведения – превращение частной записи ребёнка в словесный памятник эпохи.

В первой главе поэмы описывается довоенный дневник – «заветная тетрадь», в которой Таня фиксировала радости обыденной жизни: *«Чтоб свои надежды / и мечтанья / В некоторой степени собрать, – / Есть у юной Савичевой Тани / Общая / Заветная тетрадь. / Тут – любые записи по числам, / Вязь пера, / штрихи карандаша, / Всё, что с детской щедростью / и смыслом / Собирает Танина душа»* [8]. Этот дневник становится метафорой утраченного мира: в нём запечатлены *«Танин день рожденья», «свой / фамильный / савичевский / торт», «первый выход, рядом с мамой, / В школу»* [8].

Переломный момент поэмы наступает в конце третьей части, где описывается сцена сожжения довоенного дневника, которая символизирует окончательный разрыв с детством: *«Полистала старые тетради, / Где известно всё наперечёт. / И взяла из них, / почти не глядя, / Свой наивный школьный дневничок. / Заглянула / и смутилась как-то. / Неужели это всё она / Собирала мизерные факты, / Так была беспечна и смешна? / Ни один из них / не повторится, / Бесполезно их перебирать, / И она – / страницу за страницей – / Стала жечь / Заветную тетрадь»* [8]. За этим процессом наблюдает мать Тани и понимает его смысл: *«Дочь / Сжигает прошлое / Дотла»* [8]. После этого следует ключевая строка, фиксирующая трансформацию героини: *«Ничего / от прежней Тани / нет в ней. / Изменились все черты лица. / У огня – / одиннадцатилетний / Человек с глазами мудреца»* [8]. Сожжение дневника знаменует не уничтожение прошлого, а его трансформацию.

Новый дневник возникает как ответ на первую утрату – смерть сестры Жени. С. Смирнов поэтически реконструирует его материальную основу и алфавитную структуру: *«Вынимает Таня из шкатулки / Памятную книжечку-блокнот. / Ищет букву «Ж» / по алфавиту, / Карандаш достала из стола / А затем недетски деловито / Вписывает: – Женя умерла...»* [8]. Далее дословно воспроизводится первая запись из дневника Тани Савичевой: *«Женя умерла / 28 дек. в / 12-30 час. утра / 1941 г.»* [8].

С. Смирнов также фиксирует эволюцию дневниковой записи от относительно полной фразы к лаконичной, отражающей эмоциональное истощение: *«И опять же / Вынула украдкой / Свой блокнотик / младшая сестра. / И вписала / Строго, / Крупно, / Кратко: – Лёка умер... / в пять часов утра...»* [8]. Запись о дяде Васе демонстрирует дальнейшее сокращение: *«И под новой тягостью раздумий, / Сжав дневник, / как птаху, в рукаве, / Таня пишет: / – Дядя Вася умер... – / На страничке, / с чёрной буквой «В». / Дядя Ва- / -ся умер / в 13 апр. / 2 ч. ночи / 1942 г.»* [8]. Глагол «умер» постепенно теряет окончание, а в записи о матери и вовсе опускается: *«И строка / за тягостной строкою / На страницу / Каменно легла: / Мама / в 13 мая / в 7.30 ч. / утра / 1942 год»* [8].

Кульминацией дневниковой хроники становятся финальные строки, где лаконичность достигает предела: *«...Машинально Таня полистала / Свой / немногословный дневничок. / Все семейство Савичевых встало / Перед нею / Вновь наперечёт. / И она, / буквально по два слова. / Пишет, как на крайней полосе: / Савиче- / вы умер- / ли. / И снова: / умер- / ли. / И добавляет: / все»* [8]. Разрыв строки на слоги («Савиче- / вы», «умер- / ли») повторяет оригинальную запись и визуализирует физическую невозможность произнести целую фразу. Последняя запись – *«Осталась / Одна / Таня»* – без даты: *«Даже не проставила числа. / И к чему тут / месяцы да числа, / Чей-то вздох, И топот чьих-то ног, / Если вся душа – во власти смысла: / Человек / на свете – / одинок...»* [8].

Финальный жест героини – помещение дневника в шкатулку рядом с «маминой фатой» и выход из дома символизирует передачу памяти: *«Поправляет галстук пионерка / И выходит / молча / за порог...»* [8].

Завершается поэма словами, объединяющими образ Тани и её дневник: *«Время / Возвышает / Образ Тани / И её доподлинный дневник. / Над любыми в мире*

дневниками / Он восходит, / как звезда, / с руки. / И гласят о жизненном накале / Сорок две / святых / его строки» [8]. С. Смирнов подчёркивает двойную природу документа: это одновременно «смертный приговор убийцам / В тишине Нюрнбергского суда» и «сердце, / что летит сюда» к будущим поколениям [8].

Дневник остаётся в Ленинграде как свидетельство, а сама Таня уезжает в детский дом, где вскоре умирает, – этот исторический факт автор раскрывает только в послесловии. Он пишет, что узнал от выживших Нины и Миши, что «Красные следопыты Шатковской средней школы нашли место, где похоронена Таня Савичева, и взяли шефство над её могилой» [8].

С. Смирнов поэтически реконструирует не только содержание записей, но и их материальную основу: алфавитную структуру блокнота, синий карандаш, которым Нина «иногда глаза подкрашивала», орфографические особенности («ум.» вместо «умерла»). Поэт постоянно вплетает личную историю Тани в широкий исторический контекст. Образы блокадного Ленинграда приобретают эпический размах – город сравнивается с «музеем», Нева «в гранит одета», а сопротивление врагу показано через деятельность зенитчиков, моряков на причале, композитора Шостаковича над Седьмой симфонией.

Таким образом, советские писатели, обращавшиеся к ленинградской теме Великой Отечественной войны, демонстрируют разнообразие авторских стратегий работы с детским дневником военного времени. В. Воскобойников выбирает путь фактографического пересказа: дневниковые записи воспроизводятся почти дословно, а художественный текст служит лишь историко-бытовым комментарием, расширяющим контекст блокадной жизни. С. Алексеев, будучи историком, реализует принцип документальной строгости: минимизирует авторское вмешательство и предоставляет самому дневнику стать носителем смысла. Ю. Яковлев не реконструирует сам дневник, а создаёт художественный диалог с ним: через фигуру современной героини Вали Зайцевой автор показывает, как память о войне передаётся следующим поколениям. И. Миксон реконструирует психологический контекст, художественно раскрывая то, чего в дневнике нет, – внутренний мир ребёнка в момент фиксации смерти. С. Смирнов создаёт лирико-эпическую модель освоения детского дневника, где стихотворная форма позволяет одновременно сохранить документальную точность записей и раскрыть их символическое измерение. Благодаря этому разнообразию художественных стратегий дневник Тани Савичевой выходит за пределы частного свидетельства, обретая статус коллективного символа памяти и становясь этическим ориентиром, формирующим у юного читателя осознание ответственности за сохранение исторической правды и преемственности поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, С. Таня Савичева. – URL: <https://www.deti-geroi.ru/pdf/aleksejev-tania-savicheva.pdf?ysclid=mlgob94uf0933307407> (дата обращения: 17.11.2025).
2. Воскобойников, В. Девятьсот дней мужества. – Санкт-Петербург: Дом детской книги, 2025. – 72 с.
3. Детская книга войны: дневники 1941–1945: к 70-летию Великой Победы / [ред. совет: Е. Факторович (рук. сост.) и др.]. – Москва: Аргументы и факты, АИФ. Доброе сердце, 2015. – 479 с.

4. Кудрявцева, Т.А. Маленьких у войны не бывает. – Санкт-Петербург: Акварель, 2015. – 318 с.
5. Миксон, И.Л. Жила, была. – URL: https://militera.lib.ru/bio/mikson_il_savicheva/01.html?ysclid=mlgo0ybizt411922204 (дата обращения: 15.11.2025).
6. Папа Умки. Юрию Яковлеву – 95. – URL: <https://www.deti-https://vokrugknig.blogspot.com/2017/06/95.html> (дата обращения: 27.11.2025).
7. Сергей Алексеев: «У нас есть что вспомнить и чем гордиться». – URL: <https://vokrugknig.blogspot.com/2017/04/blog-post.html> (дата обращения: 26.11.2025).
8. Смирнов, С. Сердце и дневник. – URL: <https://www.deti-geroi.ru/pdf/smirnov-serdce-i-dnevnik.pdf> (дата обращения: 19.11.2025).
9. Полева, Е.А., Липовка, В.О. Диалог поколений и тема памяти в рассказах Юрия Яковлева о Великой Отечественной войне // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2023. – № 6 (230). – С. 132–142.
10. Яковлев, Ю. Девочки с Васильевского острова. – URL: <https://mishka-knizhka.ru/rasskazy-dlya-detej/rasskazy-i-povesti-jakovleva-ju-ja/devochki-s-vasilevskogo-ostrova/?ysclid=mlgp0fh4wm828090815> (дата обращения: 17.11.2025).

REFERENCES

1. Alekseev S. (n.d.) Tanya Savicheva. URL: <https://www.deti-geroi.ru/pdf/aleksejev-tania-savicheva.pdf?ysclid=mlgob94uf0933307407> (accessed 17.11.2025). (In Russian).
2. Voskoboynikov V. (2025). Devyat'sot dney muzhestva [Nine Hundred Days of Courage]. St. Petersburg: Dom detskoy knigi, 72 p. (In Russian).
3. Detskaya kniga voyny: dnevniky 1941–1945. K 70-letiyu Velikoy Pobedy [Children's Book of War: Diaries 1941–1945. To the 70th Anniversary of the Great Victory] / ed. board: Faktorovich E. (head ed.) et al. (2015). Moscow: Argumenty i fakty, AIF. Dobroe serdtse, 479 p. (In Russian).
4. Kudryavtseva T.A. (2015). Malen'kikh u voyny ne byvaet [There Are No Small Children in War]. St. Petersburg: Akvarel', 318 p. (In Russian).
5. Mikson I.L. (n.d.) Zhila, byla [Once Upon a Time]. URL: https://militera.lib.ru/bio/mikson_il_savicheva/01.html?ysclid=mlgo0ybizt411922204 (accessed 15.11.2025). (In Russian).
6. Papa Umki (2017). Yuriyu Yakovlevu – 95 [To Yuri Yakovlev on His 95th Birthday] URL: <https://vokrugknig.blogspot.com/2017/06/95.html> (accessed 27.11.2025). (In Russian).
7. Sergey Alekseev: "U nas yest' chto vspomnit' i chem gordit'sya" [Sergey Alekseev: "We Have Something to Remember and to Be Proud Of"] (2017). URL: <https://vokrugknig.blogspot.com/2017/04/blog-post.html> (accessed 26.11.2025). (In Russian).
8. Smirnov S. (n.d.) Serdtse i dnevnik [Heart and Diary]. URL: <https://www.deti-geroi.ru/pdf/smirnov-serdce-i-dnevnik.pdf> (accessed 19.11.2025). (In Russian).
9. Poleva E.A., Lipovka V.O. (2023). Dialog pokoleniy i tema pamyati v rasskazakh Yuriya Yakovleva o Velikoy Otechestvennoy voyne [Dialogue of Generations and the Theme of Memory in Yuri 9. Yakovlev's Stories about the Great Patriotic War]. in Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]. No. 6 (230). Pp. 132–142. (In Russian).
10. Yakovlev Yu. (n.d.) Devochki s Vasil'evskogo ostrova [Girls from Vasilievsky Island]. URL: <https://mishka-knizhka.ru/rasskazy-dlya-detej/rasskazy-i-povesti-jakovleva-ju-ja/devochki-s-vasilevskogo-ostrova/?ysclid=mlgp0fh4wm828090815> (accessed 17.11.2025). (In Russian).

УДК 821.161.1
ORCID 0009-0004-7574-7288

СПЕЦИФИКА ПРЕЛОМЛЕНИЯ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. ГИЛЯРОВСКОГО: ОТ РЕПОРТАЖА К ПОВЕСТИ

Юсяев Алексей Сергеевич
кандидат филологических наук преподаватель кафедры русского языка
филиала Военной академии материально-технического обеспечения
им. генерала армии А. В. Хрулёва
(г. Пенза, Россия)
e-mail: alexej_jusaev@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению творческой самобытности В. А. Гиляровского и генезиса его литературной манеры с точки зрения публицистической составляющей как неотъемлемой части натуралистического дискурса. Цель исследования заключается в специфике выявления репортажных и очерковых элементов в повествовательной ткани художественных произведений В. А. Гиляровского. Рассмотрение «Москвы и москвичей» в указанном ракурсе позволяет обозначить её как сегмент целостного литературного процесса с точки зрения реализации натуралистической концепции, что обуславливает актуальность исследования. Представлено последовательное сопоставление художественных и публицистических элементов как на формальном, так и содержательном уровнях «Москвы и москвичей», прослежены этапы эволюции авторской манеры Гиляровского и способы их литературного воплощения.

Ключевые слова: В. А. Гиляровский, «Москва и москвичи», репортаж, очерк, публицистичность, натуралистическая традиция, фрагментарность композиции, повесть.

THE SPECIFICITY OF THE REFRACTION OF JOURNALISTIC TRADITIONS IN THE WORKS OF V. A. GILYAROVSKY: FROM REPORTAGE TO STORY

Yusyaev Aleksey Sergeyevich
Candidate of Philological Sciences
Lecturer of the Russian Language Department
of Branch of the Military Academy of Logistics named after General of the Army A. V. Khrulyov
(Penza, Russia)
e-mail: alexej_jusaev@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the consideration of V. A. Gilyarovsky's creative identity and the genesis of his literary style from the point of view of the journalistic component as an integral part of naturalistic discourse. The purpose of the study is to identify the specifics of reportage and essay elements in the narrative fabric of V. A. Gilyarovsky's works of art. Considering "Moscow and Muscovites" in this perspective allows us to designate it as a segment of an integral literary process in terms of the implementation of a naturalistic concept, which determines the relevance of the study. A consistent comparison of artistic and journalistic elements at both the formal and substantive levels of "Moscow and Muscovites" is presented, the stages of the evolution of Gilyarovsky's authorial style and the ways of their literary embodiment are traced.

Keywords: V. A. Gilyarovsky, "Moscow and the Muscovites", reportage, essay, journalistic style, naturalistic tradition, fragmentary composition, story.

Для цитирования: Юсаяев А. С. Специфика преломления публицистических традиций в творчестве В. А. Гиляровского: от репортажа к повести // Восточнославянская филология. – Литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 121-133. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-121-133

Проследить творческую эволюцию и самобытную нарративную традицию Владимира Гиляровского невозможно без обращения к его публицистическому наследию. Известно, что он начинал свою писательскую деятельность как репортёр и долгое время работал в ряде газет, к числу которых относятся «Русские ведомости», «Русское слово» и «Московский листок». Этому периоду его творческой жизни посвящены работы Б. И. Есина [6], А. Г. Митрофанова [10], Е. Н. Несына [11]. Общие концептологические характеристики авторской журналистики, получившие воплощение, в том числе, в творчестве Гиляровского, можно найти в исследованиях А. А. Тертычного [14], А. Н. Тепляшиной [13], Н.И. Клушиной [7]. Рассмотрение некоторых интересующих нас аспектов натуралистической поэтики и способов их сюжетно-композиционного воплощения представлено в трудах Н. Ю. Грякаловой [4].

В годы активной репортёрской деятельности В. Гиляровский почти сразу проявил себя как универсальный журналист, способный освещать практически любые темы. Его тексты демонстрируют значительную жанровую разноплановость: есть среди них очерки, статьи, заметки, но, безусловно, ведущую роль занимают репортажи. И в дальнейшем приобретённый им навык публицистической деятельности, навык быстрый оценки ситуации, умение подмечать, казалось бы, незначительные детали окружающей жизни, чутко улавливать веяния в обществе, органично и красочно, буквально несколькими мазками передавать узнаваемый харизматичный портрет примечательного человека – всё это пригодились ему в дальнейшей литературной работе и нашло свое воплощение уже в художественных произведениях.

В ранних репортажах В. Гиляровского заметно эмоциональное нагнетание атмосферы, подробное описание места события, попытка сформировать и усилить эмоциональный фон, внести интригу и, наконец, дать яркую экспрессивную кульминационную составляющую, дабы взбудоражить чувства читателя. Подробное описание места и времени, представление персонажей и описание происшествия – порой это выглядит несколько витиевато, однако в полной мере соответствует тогдашней публицистической традиции. «Композиционно-жанровая схема репортажа имеет общие стилистические черты и довольно устойчивый характер. Она определяется временными рамками события, последовательного изложения фактов. С незначительными отклонениями в самом общем виде это зарисовочная заставка, собственно репортажное описание, повествование, публицистическое отступление, элементы интервью (чужая речь), концовка. Однако репортаж допускает довольно значительные отклонения от канонической формы. Требованиями жанра очерчиваются лишь общие контуры, общие черты,

внутри же стилевых рамок возможно и действительно существует разнообразие почерков, творческих манер» [12, с. 101–102].

В подобной манере написан репортаж о пожаре на фабрике Хлудова: также театрализованно, с эффектом присутствия, очень метафорично, ярко, экспрессивно, образно описана пылающая кровля, языки пламени, рухнувшие потолочные перекрытия. В. Гиляровским выявляется своего рода эстетика разрушения, он балансирует на грани отталкивающего содержания и магнетизирующе притягательной формы: *«Поминутно вырывался из окон и с чердака громадный столб пламени, а над ним выше облаков поднимался столб багрово-красного дыма с миллионами блестящих, как бриллианты, головней и кусков раскаленного листового железа крыши... Самая крыша, раскаленная, цвета расплавленного золота, эффектно переливалась огненными волнами и наконец рухнула вниз»* [2, с. 465].

Нельзя не упомянуть и репортажи В. Гиляровского о Кукуевской железнодорожной катастрофе, куда он подоспел первым и, по большому счёту, нелегально. Почти две недели он жил на месте крушения, помогал разбирать завалы извлекал из-под обломков раненых и погибших. И здесь мы видим ту же самую схему, может быть, чуть больше проработанную. Описывается время, место, даются фактологические точные данные – и затем экспрессивная, кульминационная, взрывная, динамичная часть. «Репортаж, роднит с некоторыми другими жанрами (особенно художественно-публицистическими) использование метода наглядного изображения действительности. Однако в репортаже наглядность несет чисто информативную функцию, функцию сообщения о вполне конкретном событии, происшествии и прочего» [14, с. 106]. Выбор материала осуществляется вполне добросовестно, и стилистическая составляющая весьма высока.

Таким образом, репортёрская школа на ранних этапах творческого пути Гиляровского сформировала его как профессионального, умелого, мастеровитого журналиста, достигшего выдающихся успехов в своем деле; заложила основы для формирования его писательского таланта, отточив который, он смог реализовать позднее свои уже более масштабные замыслы как на прежнем материале, так и с учётом новых социально-бытовых и исторических реалий.

Несмотря на очевидную публицистическую составляющую, «Москва и москвичи» – это произведение художественное, единое в своей фактуре, структурном построении, авторском замысле и общей логике изложения. «Москва и москвичи» демонстрируют зрелость автора в плане отбора фактологического материала и несомненный талант в его художественной переработке, который проявляется не только в формальном плане, но и в философско-содержательном. В своей книге В. Гиляровский во многом отходит от «классических» публицистических приемов, которые были характерны для газетной традиции России рубежа веков, в том числе, и для ряда его собственных ранних репортажей. К их числу относится стремление сыграть на чувствах читателя, заострить внимание на самых «ужасных» фактах, заплести интригу, создать флёр скандальности. При этом от натуралистической составляющей В. Гиляровский не отстает, но важно отметить, что он уже не обращается к вульгарной

натуралистичности, не стремится привлечь читателя смакованием грязных и отвратительных сторон жизни. Иными словами, для автора «Москвы и москвичей» важно уже не поразить читателя, не сыграть на его чувствах, а провести его за собой, показать то, что автору по-настоящему дорого, увлечь темой Москвы и таким образом сохранить старую уходящую Москву в народной памяти.

Возвращаясь к натуралистичности, стоит оговориться, что вовсе от изображения неприглядных сторон городской жизни Гиляровский не отказывается – и в этом он не противоречит логике натуралистической концепции. Однако эти зарисовки для него не самоценны, не призваны к смакованию грязи, гнили и нищеты, а лишь являются колоритными яркими мазками в общем полотне городской жизни, без которых представление этой жизни на страницах «Москвы и москвичей» было бы неполным. За этими мазками кроется внимательное отношение к уходящей эпохе, уважительное восприятие прошлого во всех его проявлениях, в том числе, и не самых выигрышных с точки зрения эстетики. Не будем забывать, что помимо отталкивающих картин, у В. Гиляровского в «Москве и москвичах» немало и поражающих воображение описаний аппетитных гастрономических застолий, выдающихся архитектурных шедевров, блистательных эпизодов театральной жизни и изысканных светских раутов. Все это укладывается в картину натурализма с его претензией на всеохватность и как можно большую объективность повествования с учётом самых разных сторон действительности. Подобная выверенность стилевого построения книги позволяет Гиляровскому варьировать дескриптивные сегменты, переключая внимание читателя не только в локационном, географическом плане (который, безусловно, является основополагающим в построении «Москвы и москвичей»), но и в эмоционально-экспрессивном. Причём здесь мы имеем в виду не только силу, но и мажорно-минорную эклектичность предлагаемой гаммы: то аппетитное купеческое застолье с подробным описанием ароматной многослойной кулебяки или невиданных пельменей, то отвратительные трущобы на задворках Сухарёвского рынка.

Что касается композиционного, структурного аспекта «Москвы москвичей», здесь Гиляровский также подходит к вопросу несколько нестандартно с точки зрения традиционных литературных приемов, характерных для той эпохи, однако вполне закономерно вытекающих из логики натуралистического видения литературного творчества и писательской задачи. Та фрагментарность и отрывистость, та бессюжетность, присущая натуралистическим романам конца XIX века, здесь обретает своё вершинное композиционно-структурное воплощение. «Москва и москвичи» базируется, несомненно, на собрании очерков и именно их совокупность формирует тот гибридный литературно-публицистический жанр, который может быть обозначен как «городская мемуарная повесть очеркового типа» [15, с. 90].

Зачастую очерк считается не столько публицистическим, сколько художественным, литературным жанром, уделяющим особое внимание именно художественности описаний, для которых характерно авторское осмысление единичных, типичных явлений действительности. «Как жанр публицистический по своей природе, он основывается на конкретных фактах, документах, точных

деталей, убедительной аргументации, хроникальной композиции, что позволяет отнести его к документальной прозе. Однако наличие сюжета, апелляция к художественным образам, использование языковых выразительных средств, бесспорно, сближают его с литературой художественной» [8, с. 141]. Отдельный акцент делается на непосредственное изучение автором объекта описания, однако немаловажно здесь то, что типизация в очерке представлена как сплав авторского вымысла и фактологических наблюдений. Дескриптивная структура очерка детерминирует его композицию, в основе которой оказывается бессюжетность, бесконфликтность, отсутствие кульминации, завязки и развязки (хотя и в меньшей степени). Более того, документальность и публицистичность очерка позволяет автору в ряде случаев непосредственно становиться участником действия и быть не только наблюдателем, но и актантом. Это, во-первых, увеличивает достоверность в восприятии происходящего, а во-вторых, позволяет автору более свободно группировать материал, переключаясь с одного вектора описания на другой, порой вставляя в очерк разного рода отступления, обобщения, фотографические или статистические данные, собственные рассуждения публицистического, политического, экономического или философского характера.

Эта вариативность служит обогащению языка очерка, органично сочетающего элементы публицистического и научного стиля, но она же способствует и «размыванию» его жанрово-стилевого единства, поскольку в разное время очерк демонстрирует себя как чрезвычайно пластичный жанр, который в зависимости от задач автора может проявлять то одни, то другие свои характерные черты в качестве основных. Подобный подход к рассмотрению очерка во многом чётко и точно очерчивает композиционное, жанрово-стилевое своеобразие «Москвы и москвичей», однако цельного понимания не предлагает, поскольку является несколько более локальным в плане хронотопа. Количество действующих лиц, общность тематики, особенности авторской организации материала, масштабность и подход к системе персонажей не позволяет считать «Москву и москвичи» очерком и или даже циклом очерков.

Считая «Москву и москвичи» городской мемуарной повестью очеркового типа, отметим, что скрепляющей нитью в структурной составляющей книги являются два основных аспекта. Во-первых, это сама тема Москвы, во-вторых, это образ автора – того интересующегося, пытливого, любознательного репортёра-старожила, некогда настороженно-восторженного гостя столицы, который настолько погрузился в её жизнь что заслужил бесконечное уважение всех коренных москвичей и стал большим москвичом, чем многие из них.

В. Гиляровский выводит публицистичность своего повествования на новый повествовательный уровень, позволяющий в отсутствие сюжета сформировать и художественно организовать вереницу нанизанных друг на друга картин, создавая своего рода литературный путеводитель в прошлое. За счёт этого многочисленные персонажи «Москвы и москвичей» при всей эпизодичности каждого из них выписаны необычайно ярко и потому оказываются близки и узнаваемы. Каждый из них в отдельности ключевой или даже очевидно влиятельной роли не играет, но в совокупности они формируют ту самую милую сердцу Гиляровского старую Москву.

Говоря о категориальной отнесённости сегментов, из которых состоят «Москва и москвичи», следует указать, что их закономерно называть не просто очерками-обозрениями, но поджанром публицистики, тяготеющим уже к синтезу с художественным литературным изложением материала. Сопоставление с классическими натуралистическими произведениями даёт возможность предположить, что «Москва и москвичи» – это мемуары, основанные на очерках, которые, в свою очередь, базируются на анекдотичных, занимательных, но при этом чрезвычайной реалистичных и фактографически точных ситуациях. Пристальное внимание к «человеческому документу» и «литературе факта» здесь несомненно и выражено едва ли не ярче, чем в произведениях классического натурализма, выдержанных в традиционной жанровой манере. Всё это во многом предопределило векторы развития целого ряда гибридных литературно-публицистических форматов, в дальнейшем сформировавших «литературный журнализм» с узнаваемыми особенностями «среди которых можно выделить: метод сбора информации – наблюдение; повествование через призму собственного восприятия; художественно-публицистический стиль; отсутствие жесткой структуры повествования» [1, с. 90].

Натуралистическая парадигма в изображении действительности, в писательском прочтении реальности и её переосмыслении, перенесении на страницы произведения, приводят нас к следующему замечанию. Неизбежный синтез художественного и публицистического, зародившейся из стремления натурализма уйти от динамичного сюжета в пользу правдивости, детальности и репортажности, привёл к двойственности как стилевой (может быть, корректнее говорить не столько о двойственности, сколько о синергии), так и жанровой. Многие натуралистические произведения могут быть дифференцированы в жанровом отношении как по, условно говоря, художественной, так и публицистической линии. Скажем, книга «Москва и москвичи» с интересующей нас точки зрения литературной образности тяготеет к повести, в то же время с точки зрения публицистической – к циклу очерков. Или же целый ряд рассказов или этюдов А. В. Амфитеатрова с учётом превалирования или сознательного выведения на первый план то художественной, то публицистической составляющей могут быть обозначены или как новеллы – или как аналитические очерки, порой даже с фельетонной, репортажной составляющей.

Говоря о социальном пафосе и идейной направленности текстов В. Гиляровского, вновь следует проследить генезис этой традиции, начиная с его газетных публикаций. Уже в «Русских ведомостях», «Русском слове» и «Московском листке» его трагические репортажи, посвященные различным катастрофам, пожарам, убийствам всегда ориентированы социально. Несмотря на присутствие некоторой театральности, экспрессивности, свойственной публицистическому стилю той эпохи, заметно, что В. Гиляровский преследует в них несколько иные задачи. Он не просто привлекает внимание читателя к тому или иному громкому событию, но пытается обозначить стоящую за этим событием социальную проблему, требующую решения или, по крайней мере, внимания властей.

Трагические репортажи В. Гиляровского не избегают острых ракурсов. Он рассматривает самые страшные и резонансные события, современником которых ему довелось стать. Он с документальной точностью и беспристрастным перечислением фактов фиксирует внимание на конкретных именах, датах, цифрах и т.д. Подобные детальные описания для него являются не самоцелью, не попыткой сыграть на читательских эмоциях. Стилистая составляющая публикаций В. Гиляровского никогда формально не ограничивается отчётным репортажем. «Существует две тенденции, две словесные стихии, дающие в своем противоборстве яркий многоплановый стиль репортажа. Во-первых, тенденция к строгой документальности, достоверности, точному воспроизведению события; во-вторых, тенденция к живописному эмоциональному изображению действительности, стремление не только отразить событие, но и показать свое отношение к нему» [9, с. 48]. Это всегда литературно обработанное произведение со своим подтекстом, социальной направленностью, идейной составляющей и очевидным авторским отношением к происходящему. Естественно, это не ключевая задача Гиляровского-журналиста, однако её реализация вполне последовательна и не вызывает сомнений.

В дальнейшем подобная манера воплотилась в его повести «Москва и москвичи». Сразу стоит оговориться, что художественная составляющая «Москвы и москвичей» превалирует над публицистической в гораздо большей степени, масштабность повествования поднимается на новый уровень, дескриптивность выходит за пределы топик. Внимание автора-повествователя расширяется, оно уже не может быть сосредоточено лишь на социальном ракурсе. Для панорамного представления действительности гораздо важнее оказывается переключение не только локативов, но и проблематик. Акцент смещается на зарисовки и случаи из жизни широких слоев московского общества.

Конфликтность отходит на второй план, хотя, разумеется, совсем не исчезает. Особенно заметна она в главах, в которых затрагивается тема Русско-японской войны, где контраст между бытом воруемых интендантов в тылу и бедствующих солдат на фронте достигает своего апогея. Острые социальные противоречия, выявлены здесь с несомненной ясностью, хотя и лишены каких-либо масштабных типизации и обобщений.

Надо сказать, что критический подход В. Гиляровского в «Москве и москвичах» реализован с куда меньшим модусом напряжения, чем его в его ранних публикациях. Связано это, вероятно, с мемуарностью «Москвы и москвичей» и общим ностальгическим настроением произведения. Даже Хитровские трущобы и многочисленные питейный заведения Москвы с сомнительной репутацией представлены Гиляровским в первую очередь не как показатель застарелого системного кризиса, а как вполне самостоятельная, заслуживающая внимания общность, в которой кипит своя жизнь, представляющая несомненный интерес для писателя и исследователя (а в перспективе – и для читателя), поскольку она красочна, многообразна, колоритна, несёт лёгкий будоражащий флёр опасности и при этом выходит за обыденные пределы того, что видит вокруг себя большинство представителей читающей публики.

Впрочем, некоторые условные социальные лифты в этом обществе работают, причём движутся в обе стороны. Так, в трущобах может оказаться вполне респектабельный дворянин, промотавшийся до последнего, или наоборот, тороватый трактирщик или даже половой из трактира может выбиться в верхи московского общества. Как раз эти процессы зачастую привлекают наибольшее внимание Гиляровского. Это заметно не только в «Москве и москвичах», но уже в его раннем сборнике «Трущобные люди», где практически в каждом очерке показан процесс моральной, экономической, социальной деградации человека и обусловленное этим его погружение на дно жизни. В этой связи рабочая среда, которая традиционно является классовым противовесом в произведениях критического реализма, у Гиляровского представлена куда более респектабельно – во многом, как раз на фоне трущоб. Отставной подпоручик Иванов, лишившийся средств к существованию и оказавшийся на улице, рассуждает об этом так: *«Отчего этот оборванец идет гордо, не стыдится, а мне стыдно своего пальто, еще очень приличного?» – задавал себе вопрос Иванов. «Оттого, что у меня нет почвы, оттого, что рабочий, если его спросят, чем он занимается, ответит: «Работаю», а если его спросят, где он живет, он назовет свой угол... Вот отчего...» – думал Иванов и шел вперед без цели...»* [2, с. 49].

Таким образом, авторский замысел в ракурсе социальной проблематики Гиляровского представлен довольно конкретно: продемонстрировать полномасштабную жизнь всех представителей московских слоев общества, показать их уникальность, их разнообразие, пестроту, особенности быта и нравов именно как самостоятельных общностей, функционирующих в рамках собственных морально-этических, экономических и социальных детерминатив. Безусловно, они взаимодействуют между собой, но сам факт этого взаимодействия Гиляровского интересует только применительно к судьбе какого-либо конкретного человека. Сословную группу для него важно представить именно саму по себе, без диффузии, без размытия границ, чтобы подчеркнуть её самобытность и важность в московской социальной картине.

Также исключительно важное значение в «Москве и москвичах» имеют бытовые зарисовки, поскольку являются наиболее широким полем для отображения реалий уходящей эпохи. Говоря об укладе повседневности, материальных потребностях, культуре, отдыхе, развлечениях, общественных отношениях, производстве, торговле Гиляровский тем самым не только формирует образ уходящей в прошлое Москвы, но и более ярко и последовательно изображает галерею персонажей, соотнося их с тем или иным временным пластом. Наслаиваясь друг на друга, они создают многомерный и хронологически глубокий портрет живого города и его обитателей. Мемуарный характер повести, её ностальгическое отношение к предмету отображения и к прошлому в целом выводят бытовые зарисовки на первый план. Вызвано это не только упоминавшейся творческой задачей автора, но и его публицистическим методом, той особой очерково-писательской манерой, которая была сформирована в годы работы в газетах. Многочисленные дескриптивные отступления подобного рода являются движущей силой «Москвы и москвичей», если, конечно, можно говорить о движущей силе в

отсутствие фабульного развития. Тем самым художественное единство произведения формируется не только в структурном плане, но и в смысловом.

Документальные факты и человеческие документы, лежащие в основу социально-исторического пласта «Москвы и москвичей», В. Гиляровский подбирает, соотнося их с географической концепцией. Однако в том, что касается культурно-исторической составляющей, он достаточно произволен, и в центр его внимания попадают те или иные вехи, те ключевые точки или знаменательные события российской истории, которые так или иначе оказываются связанными с зданиями, улицами или площадями старой Москвы. Хронотоп оказывается чрезвычайно широк, и глубина погружения в историю измеряется столетиями.

Сами по себе исторические события не играют какой-то структурнообразующей фабульной роли. Они ещё больше объективизируются и, как правило, рассматриваются автором в русле либо городских легенд, либо полу-анекдотичных ситуаций, либо как примечательные в контексте иногда даже не столько историческом, сколько в социально-культурном, оказавшем влияние на те или иные архитектурные или экономические особенности московской жизни.

Историческая составляющая «Москвы и москвичей» строится не только на конкретных событиях, именах правителей или государственных деятелей. В центре повествования оказывается история повседневности, которая стала объектом изучения официальной исторической науки несколько позднее. Так же, как и у П. Д. Боборыкина, у В. Гиляровского (и в целом это характерно для натурализма) неоднократно упоминаются имена реальных современников той или иной эпохи: актёров, художников, писателей и других деятелей науки, культуры или искусства.

Они распределены в общей повествовательной ткани довольно равномерно и служат для ряда целей. Во-первых, ещё раз подтверждают реалистичность, правдоподобность и точность повествования, во-вторых, зачастую становятся поводом для вплетения в текст того или иного анекдота «к случаю», что характерно для очерковой манеры Гиляровского вообще и «Москвы и москвичей» в частности. Кроме того, они достаточно плотно связаны с мемуарной составляющей повести, поскольку большинство из упомянутых исторических деятелей В. Гиляровский знал лично. В тех главах, где он сам оказывается участником актуального действия, он упоминает их в качестве своих спутников, собеседников или, по крайней мере, тех, о ком ведутся беседы по ходу происходящего.

Перед читателем предстаёт не то летопись Москвы, не то репортаж из прошлого. Вероятно, это не так важно, поскольку в первую очередь это интересное, познавательное и увлекательное чтение, балансирующее на стыке массовой литературы, публицистики и по-настоящему высокого мастерства, писательского таланта, владения словом и умения сделать литературу факта по-настоящему художественной, переведя архивные человеческие документы в разряд полноценных художественных эпизодов. «Синтез нескольких жанров, как известно, является одной из отличительных особенностей развития литературного процесса XX века. Этот синтез предполагает возможность соединения в рамках одного произведения использование приёмов одного жанра другим, элементов разных повествовательных систем, к примеру, художественной и научной, отсюда

закономерно появление такой формы как художественно-документальная проза» [5, с. 120].

В отсутствии общего сюжетного действия каждый конкретный очерк, несмотря на значительную дескриптивную составляющую, весьма живо и динамично повествует о происходящем или за счёт анекдотичности, или за счёт колоритности персонажей, или за счёт социально-политического пафоса, или за счёт тонкого психологизма и внимания к человеческим судьбам. Эти быстро меняющиеся эпизоды являются ключевыми в материале «Москвы и москвичей».

Произвольное нагромождение пёстрых очерков, воспоминаний и анекдотов не могло стать в полной мере цельным и самостоятельным произведением, каким безусловно является «Москва и москвичи». И географический стержень, хотя и является формальным скрепляющим компонентом, в значительной степени носит внешний характер. Внутреннее же единение, монолитность очеркам Гиляровского, как уже упоминалось, придают московская тема (в плане как города, так и его жителей) и образ автора, но не столько сам по себе, как действующее лицо, сколько как репрезентирующая нарративная инстанция, которая с натуралистической детальностью и вниманием к истории повседневности приближает к читателю те реалии, которые никто другой просто либо не замечал, либо не считал нужным представить в таком объеме в таком масштабе.

По большому счёту, уже этого достаточно для скрепляющей функции, которая трансформирует натуралистический дискурс фрагментарности и формализации, особую роль эпизода, которая наметилась ещё в произведениях натуралистов 70-80-х гг. XIX века, однако была вплетена в общую жанровую ткань повести или романа. Здесь же эта концепция получает своё воплощение в ряде самостоятельных эпизодов, очерков-глав. Принцип панорамности, который является ведущим, влечёт за собой не просто отсутствие конфликта для произведения в целом, но и его отсутствие в каждой самостоятельной главе. Каждый отдельно взятый очерк без всякого труда можно разделить на ряд ещё более мелких фрагментов, следующих друг за другом, подчиняясь уже не географическому принципу, а общему ходу мысли В. Гиляровского, его воспоминаниям, его приоритетам в плане раскрытия характеров и образов, указаний на социально-политические события, факты культурной, экономической или даже уголовной жизни Москвы.

Но и с учётом этой, казалось бы, бесконечной дробимости и фрагментарности, при которой даже отдельно взятый очерк состоит из ряда произвольно скомпонованных фрагментов, «Москва и москвичи» воспринимается как удивительно целостное, логичное и единое произведение. Как в контексте всей повести в целом, так и применительно к отдельным очеркам не возникает ощущения разорванности или неоднородности. Вероятно, большую роль в этом играет стилевая манера Гиляровского, генезис которой прослеживается от самых ранних газетных публикаций. Язык В. Гиляровского временами в значительной степени приближается к разговорному, выстроенному по лекалам устного рассказа. Порой композиционно неоднозначный, с переключением внимания от одного эпизода к другому, с отступлениями «по случаю», с разветвлением нити повествования на несколько рукавов – все это, конечно, нехарактерно для

классической литературной манеры, особенно крупных жанров. Вместе с тем, подобный стиль вполне органичен и естественен в беседе. В значительной степени, «Москва и москвичи» – это доверительный монолог автора, душевная, неторопливая, интересная история, рассказанная им в кругу близких людей о днях своей молодости, о своих приключениях, о ярких событиях своей жизни, которых было немало, об эпохе, которая ушла.

Говоря о всеохватности и потенциальной незавершенности, на которую обращали внимание многие авторы и литературоведы применительно к натуралистической поэтике, стоит отметить, что Гиляровский находит парадоксальный, но довольно действенный выход: он изначально очерчивает, по крайней мере, финальную точку своей московской хроники – это современная ему Москва 20-х годов XX в. И если романы Боборыкина или бытописательные циклы Амфитеатрова, описывающие современную им эпоху, не могут быть внутренне завершены с точки зрения хода времени, то Гиляровский оглядываясь в прошлое, финальным элементом своего повествования закономерно представляет наступившую для него современность. Очевидно здесь и влияние социально-исторических факторов, которые для Боборыкина послужили основной движущей силой повествования, а в нарративной системе Гиляровского стали вехой на пути формирования московской фабулы, ключевой точкой, после которой истории Москвы, как и история всей страны, повернула в новом направлении.

Человеческий документ, литература факта репрезентируются в документально-публицистическом контексте «Москвы и москвичей» чрезвычайно ярко и становятся доминирующими не только в стилевом плане, но и в композиционно-структурном, в формальном и в содержательном. Удивительный сплав публицистики, литературы, а в каком-то смысле даже научности, ставит «Москву и москвичи» несколько особняком с точки зрения натуралистической литературы. В поисках баланса публицистической и художественной составляющей повесть «Москва и москвичи», как и большинство произведений позднего Гиляровского, демонстрирует заметное влияние репортёрской школы автора. Гиляровский, обладавший несомненным литературным талантом и осуществлявший писательскую обработку и литературную подачу очеркового материала, с точки зрения манеры, отношения к работе, подбору фактов и очевидной адресованности своих произведений оставался верен самому себе и потому смог сделать бытописание и документальность по-настоящему увлекательным чтением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдоница, Н. С., Дорофеева, А. А., Малахова, А. М. «Человеческий документ» и «гонзо-журналистика» как форматы журналистского произведения // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. – 2018. – № 3 (65). – С. 89–100.
2. Гиляровский, В.А. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Полиграфресурсы, 1999.
3. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. – М.: Наука, 1999. – 415 с.
4. Грякалова, Н. Ю. Человек модерна: биография – рефлексия – письмо. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. – 384 с.

5. Дербенёва, Л. В. Историческая наука о жанровых модификациях литературы XX века // Пушкинские чтения-2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVII междунар. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2012. – С. 116–123.
6. Есин, Б.И. Репортажи В. А. Гиляровского. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 112 с.
7. Иванова, М.В., Клушина, Н.И. Публицистика в истории русского литературного языка: от древнерусской словесности к интернет-коммуникации // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2018. – Т. 16. – № 1. – С. 50–62.
8. Кознова, Н. Н. Мемуарный очерк как художественный документ // Филология и культура. Philology and Culture. – 2023. – № 4 (74). – С. 141–147.
9. Милых, М. К. Стиль репортажа // Стилистика газетных жанров. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – С. 35–62.
10. Митрофанов, А.Г. Гиляровский. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 307 с.
11. Несын, Е.Н. Творческая деятельность В.А. Гиляровского-репортёра: дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2011. – 153 с.
12. Солганик, Г. Я. Стиль хроникальной информации // Стилистика газетных жанров. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – С. 7–34.
13. Тепляшина, А. Н. Жанровая модель авторской журналистики // Журналистский ежегодник. – 2015. – №4. – С. 49–53.
14. Тertyчный, А. А. Жанры периодической печати. – М.: Аспект-Пресс, 2017. – 320 с.
15. Юсяев А. С. Произведения П. Д. Боборыкина «Китай-город» и В. А. Гиляровского «Москва и москвичи» в контексте традиций русского художественного натурализма: дисс. ... кандидата филологических наук. 10.01.01. / Юсяев Алексей Сергеевич. – Пенза, 2014. – 192 с.

REFERENCES

1. Avdonina N. S., Dorofeeva A. A., Malakhova A. M. (2018). "Human Document" and "Gonzo Journalism" as Formats of a Journalistic Work. In Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova [Bulletin of the North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov]. No. 3 (65). Pp. 89–100. (In Russian).
2. Gilyarovskiy V. A. (1999). Sobraniye sochineniy: v 4 t. [Collected Works: in 4 vols]. Moscow: Poligrafresursy. (In Russian).
3. Ginzburg, L. Ya. (1999). O psikhologicheskoy proze [On Psychological Prose]. Moscow. 415 p. (In Russian).
4. Gryakalova N. Yu. (2008). Chelovek moderna: biografiya – refleksiya – pis'mo [The Modern Man: Biography – Reflection – Writing]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin. 384 p. (In Russian).
5. Derbenyova L. V. (2012). Historical Science on the Genre Modifications of 20th Century Literature in Pushkinskiye chteniya-2012. «Zhivyye» traditsii v literature: zhanr, avtor, geroy, tekst: materialy XVII mezhdunar. nauch. konf. [Pushkin Readings-2012. "Living" Traditions in Literature: Genre, Author, Hero, Text: Materials of the XVII International Scientific Conference]. St. Petersburg: Leningrad State University named after A. S. Pushkin, 2012. Pp. 116–123. (In Russian).
6. Yesin B. I. (1985). V. A. Gilyarovskiy's Reports [Esin B.I. Reports by V.A. Gilyarovskiy]. Moscow: Moscow University Press. 112 p. (In Russian).
7. Ivanova M. V., Klushina N. I. (2018). Publicism in the History of the Russian Literary Language: From Old Russian Literature to Internet Communication in Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Russkiy i inostrannyye yazyki i metodika ikh prepodavaniya [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Russian and foreign languages and methods of teaching them]. Vol. 16. No. 1. Pp. 50–62. (In Russian).
8. Koznova N. N. (2023). Memoir Essay as an Artistic Document in Filologiya i kul'tura [Philology and Culture]. No. 4 (74). Pp. 141–147. (In Russian).
9. Milykh M. K. (1981). The Style of Reportage in Stilistika gazetnykh zhanrov [Stylistics of newspaper genres]. Moscow: Moscow State University Press. Pp. 35–62. (In Russian).

10. Mitrofanov A. G. (2008). Gilyarovskiy [Gilyarovsky]. Moscow: Molodaya Gvardiya. 307 p. (In Russian).
11. Nesyn E. N. (2011). Tvorcheskaya deyatel'nost' V.A. Gilyarovskogo-reportera: dis.... kand. filol. nauk [V. A. Gilyarovsky's Creative Activity as a Reporter: PhD philol. sci. diss.]. Rostov-on-Don. 153 p. (In Russian).
12. Solganik G. Ya. (1981). The Style of Chronicle Information in Stilistika gazetnykh zhanrov. [Style of Newspaper Genres.]. Moscow: Moscow State University Press. Pp. 7–34. (In Russian).
13. Teplyashina A. N. (2015). The Genre Model of Author's Journalism in Zhurnalistskiy yezhegodnik [Journalistic yearbook]. No. 4. Pp. 49–53. (In Russian).
14. Tertychny A. A. (2017). Zhanry periodicheskoy pechati [Genres of Periodical Press]. Moscow: Aspect-Press. 320 p. (In Russian).
15. Yusyaev A. S. (2014). Proizvedeniya P. D. Boborykina «Kitay-gorod» i V.A. Gilyarovskogo «Moskva i moskvichi» v kontekste traditsiy russkogo khudozhestvennogo naturalizma: diss. ... k. filol. nauk [The Works of P. D. Boborykin “Kitai-Gorod” and V. A. Gilyarovsky “Moscow and Muscovites” in the Context of the Traditions of Russian Artistic Naturalism PhD philol. sci. diss.]. Penza. 192 p. (In Russian).

УДК 821.134.2-31

ИЗОБРЕТАТЕЛЬНЫЙ ИДАЛЬГО ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ: ТЕАТР ИЛИ ОЗОРСТВО?

Коловерова Ирина Геннадиевна
старший преподаватель кафедры романо-германской филологии
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)
e-mail: irina_koloverova@mail.ru

Аннотация. В статье речь идет о проявлении театральности и безумия, которые присутствуют в образе главного героя романа М. С. де Сааведра о Дон Кихоте. Автор анализирует топос *theatrum mundi* и образ главного героя как части театрального пространства. Игра – это прием, который используется писателем для пародирования не только рыцарского романа, но и плутовского.

Ключевые слова: театр мира, театральность, безумие, умиротворение, Дон Кихот, пасторальная пародия.

Koloverova Irina Guennadievna
senior lecturer, the Department Roman and Germanic philology of Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education «Donetsk State Pedagogical University
named after V. Shatalov»
(Gorlovka, Russia)
e-mail: irina_koloverova@mail.ru

THE INVENTIVE HIDALGO DON QUIXOTE OF LA MANCHA: THEATRE OR MISCHIEF?

Abstract. The article deals with the manifestation of theatricality and madness that are present in the image of the protagonist of the novel by M. S. de Saavedra about Don Quixote. The author

analyzes the topos of theatrum mundi and the image of the protagonist as part of the theater space. The game is a device used by the writer to parody not only a chivalric novel, but also a rogue one.

Keywords: theater of the world, theatricality, madness, pacification, Don Quixote, pastoral parody.

Для цитирования: Коловерова И. Г. Изобретательный идадьго дон кихот ламанчский: театр или озорство? // Восточнославянская филология. – Литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 133-139. DOI:10.24412/1992-9196-2026-2145-132-139

«Хитроумный идадьго Дон Кихот Ламанчский», написанный Мигелем де Сервантесом Сааведрой, – это роман, опередивший своё время, который не мог быть создан в иную эпоху. Это объясняется тем, что он черпает свой материал из литературы того времени, а именно из рыцарских романов, которые он пародирует. В «Дон Кихоте» главный герой, Алонсо Кихано, решает стать странствующим рыцарем и отправиться на поиски приключений. Кажется парадоксальным, что, следуя и уважая рыцарские идеалы на протяжении бесчисленных страниц, он, в конце концов «с великими и убедительными доводами отрекается от рыцарских романов» [2, с. 562]. Это действительно кажется логическим противоречием, особенно если учесть, что он позволяет этим самым рыцарским идеалам стать инструментами своего разрушения: Дон Кихот побеждён Рыцарем Белой Луны, и именно рыцарский кодекс обязывает его вернуться в Ла-Манчу, где он умирает, предположительно, от меланхолии. Он мог бы в любой момент нарушить своё слово и продолжить свои «злополучные рыцарские подвиги». Однако он отрекается от своих книг лишь тогда, когда это уже не может изменить ход событий. В данной статье используется топос theatrum mundi (театр мира) как возможное объяснение этой проблемы.

Лучший способ понять топос theatrum mundi – это, вероятно, цитата из Шекспира: «*Антонио: Я мир считаю, чем он есть, Грациано: мир – сцена, где у всякого есть роль*» [3]. Важно понимать, что в эпоху Ренессанса концепция мира как гигантской сцены, где «каждому суждено сыграть свою роль», не считалась исключительно литературным приёмом. Уильям Дж. Боусма утверждает, что идея великого театра мира воплощалась в повседневной жизни. Боусма ссылается на «зеркала государей» – руководства, направленные на воспитание и утончение манер для придворной жизни, которые показывают, что theatrum mundi действительно был живым концептом, поскольку эти руководства предлагали людям своего рода «маски». Возможно, ещё более яркий пример можно найти в «Государе» Макиавелли, где автор «утверждает, что государю иногда следует быть львом, а иногда лисицей» [7, с.181]. Следуя тому же рассуждению, Боусма даже утверждает, что «королева Елизавета I была величайшим драматическим созданием той эпохи» [7, с.182]. Эта же концепция театра мира, воплощённая в Англии и континентальной Европе, проявляется и в «Хитроумном идадьго Дон Кихоте Ламанчском». Однако, поскольку в этом романе театр мира разыгрывается

не в реальном мире, а в литературном произведении, добавляется дополнительный уровень диегетической подчинённости, и можно сказать, что этот *theatrum mundi* развивается внутри *mise en abyme* (мизансцены).

К этому добавляется тот факт, что во второй части произведения театральное представление (если позволительно использовать этот термин) Дон Кихота перестаёт быть предназначенным исключительно для читателя. Когда персонажи «Дон Кихота», прочитавшие эту же книгу, взаимодействуют с главным героем, первоначальная «аудитория» театрального представления расширяется, включая как читателя, так и этих новых вымышленных персонажей. Стоит подчеркнуть, что факт обрамления этого театра мира в *mise en abyme* усиливает эффект, вызванный идеей реальности, чья истинность вызывает сомнения: как сказал Борхес: «Почему нас тревожит, что Дон Кихот читает «Дон Кихота»? [...] Я полагаю, что нашел причину: подобные инверсии наводят на мысль, что если персонажи вымысла могут быть читателями или зрителями, то мы, их читатели или зрители, можем оказаться вымышленными» [6, с. 298].

Эффект этого процесса выходит за рамки самого текста. Уже невозможно рассматривать великий театр мира как абстракцию, заключённую в страницах романа. Благодаря сочетанию *theatrum mundi* и *mise en abyme*, сам читатель оказывается вовлечённым в игру между вымыслом и правдой, субъективностью и объективностью, которая характеризует «Дон Кихота».

Однако всё это рассуждение оправдано лишь в том случае, если мы признаем, что Дон Кихот – актёр в великом театре романа. Для этого необходимо опровергнуть наиболее распространённую теорию, объясняющую его, казалось бы, противоречивый выбор отречься от рыцарских идеалов в момент смерти.

Обычно считается, что Дон Кихот перед смертью обретает рассудок; однако в произведении есть несколько моментов, которые свидетельствуют о том, что Алонсо Кихано, возможно, никогда не был безумен. Таким образом, общепринятая позиция по этому литературному вопросу является предметом обширных дискуссий. Рассудительность Дон Кихота можно обосновать так же, как и опровергнуть. Тем не менее, мы будем аргументировать в пользу его рассудительности на трёх уровнях возрастающей сложности. Во-первых, на протяжении всего произведения для описания риторики Дон Кихота используются прилагательные, связанные с рассудком и разумом, при условии, что он не говорит о рыцарских делах. Такие отрывки, как следующий, подтверждают это: «*[Священник и цирюльник] были им очень хорошо приняты, спросили о его здоровье, и он рассказал о себе и своём состоянии с большим здравомыслием*» [2, с. 281]. Здесь очевидна способность Дон Кихота говорить здраво о повседневных вещах, что завершает первый уровень анализа его психического состояния. На этом этапе можно обоснованно утверждать, что его безумие не затрагивает поверхностные аспекты его жизни.

Однако есть и другие отрывки, в которых, после общения с людьми, изначально считавшими его безумцем, Дон Кихот получает похвалу за свою великую рассудительность при обсуждении тем, более сложных, чем «его здоровье». Тем, где вероятность проявления безумия выше. Простой пример этого можно найти в той же главе. Дон Кихот беседует со священником и цирюльником

о «так называемой государственной политике и способах управления». На эти темы, отличающиеся высокой сложностью и множеством мнений, Дон Кихот говорил *«с такой рассудительностью по всем затронутым вопросам, что оба экзаменатора безоговорочно поверили, что он полностью здоров и в полном рассудке»* [2, с. 282]. Поскольку установлено, что его рассудительность распространяется на обсуждение сложных тем, важно, тем не менее, подчеркнуть, что речи, приведённые в этом отрывке, всё ещё далеки от тематики странствующего рыцарства. До этого момента можно было бы утверждать, что Алонсо Кихано – здравомыслящий персонаж во всех аспектах, пока не упоминаются странствующие рыцари, и что, когда это происходит, он превращается в Дон Кихота. Однако, как показывает следующий отрывок, большинство этих речей, если не все, произносятся устами Дон Кихота, а не Алонсо Кихано, который, как можно утверждать, появляется лишь дважды – в начале и в конце произведения. По этой причине теория, объясняющая рассудительность и безумие через раздвоение личности, легко опровергается.

Глава XXXVIII первой части, «О любопытной речи Дон Кихота об оружии и словесности», – это отрывок, который необходимо прокомментировать, поскольку в нём в определённой гармонии сосуществуют здравомыслие и рассудительность Дон Кихота с его рыцарскими нелепостями. Эта глава, тема которой по-настоящему начинается в предыдущей, является свидетельством речи, в которой невозможно однозначно определить, здоров ли Дон Кихот или нет. Чтобы дать читателю представление о контексте, в котором разворачивается эта речь, добавлю, что в этот момент за столом в трактире сидят Дон Кихот, Санчо, Карденио, дон Фернандо, Доротея, Лусинда, Зораида и пленный капитан. Речь, охватываемая этой главой, представляет собой поистине пространное рассуждение, цель которого – определить превосходят ли оружие словесность или наоборот. На протяжении всей главы Дон Кихот приводит множество доводов, логически приходя к выводу, что оружие превосходит словесность. Все слушатели поражены его разумом и умением рассуждать. Однако, как ни парадоксально, эта речь начинается с разговора о странствующем рыцарстве: *«Поистине, если хорошенько подумать, господа мои, великие и неслыханные вещи видят те, кто исповедует орден странствующего рыцарства. Иначе, кто из живущих в мире, войдя сейчас через дверь этого замка и увидев нас такими, какими мы есть, поверил бы, что мы те, кем являемся?»* [2, с. 200].

Хотя вступление к речи, казалось бы, предвещает поток нелепостей, манера, в которой Дон Кихот анализирует профессии, связанные со словесностью и оружием, то есть студентов, писателей, рыцарей и солдат, демонстрирует истинное мастерство риторики и аргументации: *«Так хорошо и в таких выражениях продолжал свою речь Дон Кихот, что в тот момент никто из слушавших его не считал его безумцем»* [2, с. 200].

Наконец, стоит прокомментировать ещё один отрывок, который, вероятно, окончательно посеет сомнения в уме читателя относительно предполагаемого безумия этого столь выдающегося персонажа: во второй части, во время третьего выезда Дон Кихота, он и Санчо из-за различных перипетий оказываются в замке герцога и его герцогини. Эти, будучи любителями рыцарских романов, не

относятся к Дон Кихоту как к сумасшедшему, а принимают его как настоящего странствующего рыцаря. Когда Дон Кихот прибывает в замок, его встречают роскошным банкетом и пышной риторикой. Такое необычное и ранее невиданное отношение заставляет рыцаря задуматься. Рассказчик сообщает читателю, что *«все, или почти все, обливали Дон Кихота и герцогов ароматными водами, от чего Дон Кихот был восхищен; и в тот день он впервые полностью осознал и поверил, что он настоящий странствующий рыцарь, а не вымышленный»* [2, с. 398]. Этот отрывок показывает, что всё это время Дон Кихот играл свою роль в *theatrum mundi*, да не только для других, но и для самого себя. Если он не считал себя «настоящим странствующим рыцарем» до определенного момента во второй части истории.

Хотя и показано в нескольких отрывках, что безумие этого персонажа ставится под сомнение, существует множество глав, которые доказывают обратное. Наиболее известный из них находится в начале произведения: *«[И] так, от недосыпания и чрезмерного чтения, у него иссушился мозг, и он потерял рассудок»* [2, с.15]. Игра между здравомыслием и безумием просто не может быть рассмотрена в бинарных терминах, сводящихся к мгновенному медицинскому диагнозу. Как говорит Гонсало Торренте Баллестер: *«Если читатель по своему усмотрению решает, что персонаж не безумен, он не может избежать того, что рассказчик постоянно напоминает ему о безумии; а если, напротив, он принимает оценку рассказчика за истинную, он также не может избежать того, что персонаж нередко кажется ему здравомыслящим»* [5, с. 42].

Однако это далеко не решает проблему, поставленную во вступлении к этому эссе. Возможно, цитата Торренте Баллестера лишь открывает дверь к нескольким решениям. Если читатель считает персонажа безумным, то Дон Кихот на смертном одре обретает рассудок *ex nihilo*.

Если же читатель считает его здравомыслящим, необходимо искать совершенно иное решение. Возможно, оно кроется в топосе, характерном для XVI и XVII веков – *theatrum mundi*. Вероятно, наиболее яркий пример этого топоса в произведении находится в главе XXVI с кукольным театром мастера Педро. В этом эпизоде вымысел и реальность смешиваются в сознании Дон Кихота. Куклы Мелисендры, Карла Великого и короля Марсилио из Сансуэньи превращаются в настоящих персонажей, и Дон Кихот, пытаясь победить мавританского короля, яростно атакует кукол. Однако после этой «бойни» театр заканчивается, Дон Кихот возвращается к реальности и платит за ущерб, нанесённый Хинесу де Пасамонте. Не происходит ли нечто подобное в более крупном масштабе в конце произведения? Театр мира Сервантеса опускает занавес, и вместе с ним умирает персонаж Дон Кихот Ламанчский. Как говорит В. Шекспир: *«Мир – театр; В нем женщины, мужчины, все – актеры; У каждого есть вход и выход свой»* [4].

Актёр, Алонсо Кихано, освободившись от своей роли, возвращается к своей «истинной» личности и «платит» за ущерб, нанесённый друзьям и семье, оставляя имущество в своём завещании. Он уходит со сцены, как говорит Шекспир, и заключает: *«Я был Дон Кихотом Ламанчским, а теперь, как я сказал, я Алонсо Кихано Добрый»* [2, с. 561].

Хотя эта теория значительно менее традиционна, она объясняет несколько аспектов произведения, которые часто остаются без внимания критиков: «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский» всегда обсуждается в контексте пародии на рыцарские романы. Однако есть ещё один жанр, который пародируется, но получает минимальное внимание читателей – пасторальный роман, который эпизодически появляется в обеих частях произведения. Один из наиболее значимых эпизодов – это когда Санчо и Дон Кихот направляются в Барселону. По пути они встречаются группу мнимых пастухов: *«... я вам это объясню вкратце. [Из] деревни, что находится в двух лье отсюда, где много знатных людей, идалго и богачей ..., мы пришли сюда развлечься, в это место, одно из самых приятных в округе, создав между всеми новую пасторальную Аркадию, одев наших девиц пастушками, а юношей – пастухами»* [2, с. 504].

Из этого отрывка видно, что действия этих людей не слишком отличаются от того, что переживает Дон Кихот. Идеализация Аркадии и буколическая традиция заставили девиц сменить свои изысканные платья на одежду пастушек, точно так же, как Дон Кихот меняет свои одежды на доспехи рыцаря.

Объяснение произведения через *theatrum mundi* решает две дополнительные проблемы: после того как Дон Кихот побеждён Рыцарем Белой Луны и вынужден отказаться от странствующего рыцарства, он решает стать пастухом. В главе LXVII Дон Кихот сообщает читателю о своих планах на будущее: *«Я куплю несколько овец и всё остальное, что необходимо для пастушеской жизни, и, называя себя «пастух Кихотис», а тебя «пастух Пансино», мы будем бродить по горам, лесам и лугам, напевая здесь, слагая жалобы там»* [2, с. 538].

Однако, хотя этот план в какой-то момент поддерживают Самсон Карраско, священник, цирюльник и сам Санчо, он никогда не реализуется. Причина этого не объясняется, но возможное объяснение снова связано с театральным феноменом. По словам Боусмы, потребность играть роль, универсальная в эпоху Ренессанса, вела к «незаметному колебанию между социальной ролью и истинным я» [7, с.184]. Также этот историк утверждает, что идея играть разные роли в зависимости от компании, в которой находился человек, не была столь естественной, как сейчас. В основном по этим причинам актёры вызвали всеобщую неприязнь. Таким образом, актёр – это человек, который в великом театре мира притворяется актёром, а в «маленьком театре» – вымышленным персонажем. Отсюда можно заключить, что ненависть и недоверие к актёрам могли стать причиной провала пасторального проекта Алонсо Кихано.

Вторая проблема, решаемая через *theatrum mundi*, связана с топографическим описанием мест, посещённых Рыцарем Печального Образа. Представление диегетического пространства в «Дон Кихоте» построено через игру антиномий. Сервантес «противопоставляет обширным и туманным географиям Амадиса пыльные и убогие постоялые дворы Кастилии» [6, с. 296]. В более абстрактных терминах всегда существует дихотомия, противопоставляющая «поэтический воображаемый мир реальному прозаическому миру» [6, с. 296]. Здесь вступает в игру театральный мир, поскольку этот приём присущ драматическому представлению. Театр, по своей природе неспособный создать реалистичное

изображение, ограничен намёками и воображением аудитории. Этот факт признаётся в некоторых прологах к театральным пьесам.

В заключение, возможно, удастся найти компромисс между двумя проанализированными в этой статье теориями, если признать, что театр – это безумие, нечто иррациональное, детское, игра. Безумие, которое заканчивается с опусканием занавеса. Стоит отметить, что в нескольких языках, таких как французский и английский, для обозначения театрального представления используется глагол «играть». On joue un rôle. One plays a character. Алонсо Кихано – человек, которому *«было около пятидесяти лет»* [2, с. 15], без детей, на которых можно сосредоточиться, ведущий скучную жизнь. Он решает стать странствующим рыцарем и прожить последние годы, будучи добродетельным, как герои старины, исправляя несправедливость и восстанавливая порядок. Разве так уж невозможно поверить, что он принимает своего рода анахроничный эквивалент того, что Тейлор Кольридж называет «добровольной приостановкой недоверия»? Его состояние, таким образом, – это безумие, но притворное и принятое. В конце концов, сегодня есть люди, которые притворяются рыцарями или принцессами на средневековых фестивалях; люди, которые, возможно, хотя бы на одно страстное мгновение убеждены, что живут в Средневековье. Единственная разница между ними и Алонсо Кихано – это, пожалуй, энтузиазм и убеждённость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Набоков В. В. Лекции о «Дон Кихоте». – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-o-don-kihote/predislovie.htm> (дата обращения: 25.04.2025).
2. Де Севантес, Сааведра Мигель Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. – М.: СЗКЭО, 2025. – 1152 с.
3. Шекспир, В. Венецианский купец. – Текст: электронный. – URL: <https://xn----7sbb5adkndelcb0dyd.xn--p1ai/%D1%88%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80-%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%B5%D1%86/#a1s1> (дата обращения: 20.04.2025).
4. Шекспир, В. Как вам это понравится. – Текст: электронный. – URL: https://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_how2.txt (дата обращения 30.04.2025).
5. Ballester, Torrente Gonzalo. El Quijote como juego. – Madrid: Ediciones Guadarrama, Punto Omega. – 1975. – 188 p.
6. Borges, Jorge Luis. Ficcionario: una antología de sus textos. Magias Parciales del Quijote. Colombia: Editorial Emecé, 2008. – 597 p.
7. Bouwsma, William El otoño del Renacimiento: 1550-1640. – Barcelona: Editorial Crítica. – 2001. – 304 p.

REFERENCES

1. Nabokov V. V. (1983). Lektsii o «Don Kikhote» [Lectures on Don Quixote]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-o-don-kihote/predislovie.htm> (data obrashchenia: 25.04.2025). (In Russian).
2. de Cevantes Saavedra Migel' KHitroumnyi idal'go Don Kikhot Lamanchskii (2025). [Cunning hidalgo Don Quixote of La Mancha]. Moscow : SZKEO. 1152 p. (In Russian).
3. Shakespeare, W. Venetsianskii kupets. [The Merchant of Venice]. URL: <https://xn----7sbb5adkndelcb0dyd.xn--p1ai/%D1%88%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80-%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%B5%D1%86/#a1s1>

%D0%B8%D0%B9-%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%B5%D1%86/#a1s1 (data obrashcheniia: 20.04.2025). (In Russian).

4. Shakespeare, W. Kak vam eto ponravitsia [As you like it]. URL: https://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_how2.txt (data obrashcheniia: 30.04.2025) (In Russian).

5. Ballester Torrente Gonzalo. El Quijote como juego. Madrid: Ediciones Guadarrama, Punto Omega. 1975. 188 p.

6. Borges Jorge Luis. Ficcionario: una antología de sus textos. Magias Parciales del Quijote. Colombia: Editorial Emecé, 2008. 597 p.

7. Bouwsma William El otoño del Renacimiento: 1550-1640. Barcelona: Editorial Crítica. 2001. 304 p.

УДК 821.161.1

ПОЭТОНИМ КАК ЭСТЕТИКО-СМЫСЛОВОЙ МАРКЕР В РОМАНЕ А. КИМА «СБОР ГРИБОВ ПОД МУЗЫКУ БАХА»

Никитюк Никита Игоревич

аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения
ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова»
(г. Горловка, Россия)

e-mail: nikituknikita1999@gmail.com

Аннотация. В статье исследуется феномен собственного имени (поэтонима) как эстетико-смыслового маркера в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха». Поэтонимы, играя ключевую роль в структурировании текста и создании образности, становятся важным средством выразительности. В анализируемом романе Анатолия Кима функционируют не просто как аллюзивные украшения, но как эстетико-смысловые маркеры, влияющие на композиционный рисунок произведения и формирующие логику авторской мировоззренческой позиции. Рассматриваются примеры использования поэтонимов в контексте эстетических и смысловых значений, анализируется их влияние на восприятие текста читателем.

Ключевые слова: собственное имя (поэтоним), интертекстуальность, поэтика интермедийности, образность, музыкальный код.

Nikitiuk Nikita Igorevich

Postgraduate Student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of
FSBEI HE “Donetsk State Pedagogical University named after V. Shatalov”
(Gorlovka, Russia)

e-mail: nikituknikita1999@gmail.com

POETONYM AS AN AESTHETIC AND SEMANTIC MARKER IN A. KIM'S NOVEL “GROWING MUSHROOMS TO BACH'S MUSIC”

Abstract. The article explores the phenomenon of proper names (poetonyms) as aesthetic and semantic markers in A. Kim's novel “Gathering Mushrooms to Bach's Music”. Poetonyms play a crucial role in structuring the text and creating imagery, becoming an important means of expression. In Anatoly Kim's novel, they function not only as allusive embellishments but also as aesthetic and semantic markers that influence the composition of the work and shape the author's worldview. The article examines examples of the use of poetonyms in the context of aesthetic and semantic meanings, and analyzes their influence on the reader's perception of the text.

Keywords: proper name (poetonym), intertextuality, poetics of intermediality, imagery, musical code.

Для цитирования: Никитюк Н. И. Поэтоним как эстетико-смысловой маркер в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» // Восточнославянская филология. – Литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 139-146. DOI: 10.24412/1992-9196-2026-2145-140-147

Введение. Роман Анатолия Кима «Сбор грибов под музыку Баха» представляет собой значимый объект для изучения в рамках современной русской литературы, поскольку в нём явно прослеживается напряжённый диалог с классической культурой. Центральным элементом этого диалога является поэтоним –имя, отсылающее к фигурам высокого искусства, в данном случае к Иоганну Себастьяну Баху.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью выйти за рамки понимания поэтонимов как простых интертекстуальных украшений. В тексте Кима они выступают как активные, структурообразующие единицы, которые маркируют ключевые смысловые узлы и эстетические ориентиры автора.

Цель данной статьи – систематизировать и проанализировать функции эстетико-семантических маркеров, в нашем случае поэтонимов, в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха», выявив их роль в формировании авторской поэтики интермедиальности.

Художественная проза Анатолия Кима занимает особое место в современной русской литературе благодаря напряженному диалогу автора с классической культурой и его склонности к созданию метатекстуальности. В период с середины 1970-х и до середины 1980-х годов его творчество вызывает живой интерес у критики, свидетельством чему являются десятки рецензий (Н. Ивановой, В. Бондаренко, Е. Шкловского, Л. Аннинского, И. Штокмана, А. Немзера, С. Семенов и др.). Его творчество изучали М. Белонучкина [3], А. Попова [10]. Особо можно выделить статью Э. Бальбурова «Поэтический космос Кима». По мнению исследователя, космос, творчество, миф – три ключевых слова для понимания произведений писателя [2]. А. Сидорова исследует интермедиальную поэтику современной отечественной прозы. Как опыт интермедиального синтеза она рассматривает роман «Сбор грибов под музыку Баха» в разделе «Музыкальный код современной прозы», выявляет при этом в романе жанровые признаки мениппеи, мистерии, сюиты, фуги, лирического очерка о русской природе и быте в стиле Паустовского. Исследователь анализирует художественные средства, за счет которых в романе происходит «музыкализация прозы», «тотальная визуализация звукового ряда» [11].

Роман «Сбор грибов под музыку Баха» является квинтэссенцией метатекстуальности, где сам заголовок отражает центральный конфликт: столкновение низкого, бытового действия (сбора грибов) с высоким, идеальным началом (музыкой Баха). Созданный в 1997 году, роман, на наш взгляд, недооценён исследователями. Особенный интерес представляет собой обращение писателя к собственным именам в произведении, которые позволяют автору создавать интертекстуальный и интермедиальный контекст повествования.

Собственное имя в художественном произведении, поэтоним, это, как правило, имена персонажей, реальные или вымышленные географические названия, название произведения. Собственные имена выполняют функцию конструирования ассоциативных связей и обогащения контекста, интегрированного в художественный текст. В романе А. Кима поэтонимы служат не только отсылками к литературным традициям, но и формируют определенную тональность повествования. В данном контексте, поэтоним становится не просто деталью, а фундаментальным элементом семантической архитектуры текста. Поэтоним в романе А. Кима перестает быть нейтральной отсылкой; он обретает статус маркера, показывающего читателю заложенные автором эстетические и философские интенции.

Методы. Основным эмпирическим материалом послужил текст романа Анатолия Кима «Сбор грибов под музыку Баха».

Для достижения поставленной цели использовался междисциплинарный подход, основанный на методах, применимых для изучения интертекстуальности и семиотики текста. Интертекстуальный анализ использовался для идентификации, классификации и определения контекста всех явных и скрытых отсылок к именам собственным в романе А. Кима. Семантический анализ применялся для выявления смысловых нагрузок, которые несут поэтонимы, и их роли в создании семантической напряженности (например, диссонанс между «Бахом» и «сбором грибов»). Структурно-композиционный анализ позволил проследить, как принципы, связанные с поэтонимом (в частности, музыкальная форма фуги или канона), проецируются на композицию, ритм и синтаксис самого романа. Постмодернистская рецепция применялась для анализа иронической функции поэтонимов и их роли в деконструкции (процесса разрушения стереотипов) пафоса и высокого стиля.

Результаты и обсуждение. В романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» поэтонимы занимают важное место, формируя не только тематическое содержание, но и эмоциональный заряд текста.

Основной поэтоним романа, несомненно, связан с именем Иоганна Себастьяна Баха. В отличие от многих авторов, использующих музыку для создания поэтики интермедиальности, А. Ким использует фигуру И.С. Баха как идеологический стержень. Композитор И.С. Бах с его структурной строгостью, математической точностью и духовной глубиной выступает как абсолютная, недостижимая норма, по сравнению с которой оцениваются все действия и переживания героев.

Поэтоним «Бах» функционирует как эстетический фильтр и обозначает границу между хаосом личного существования и поиском всеобщей гармонии.

Роман насыщен отсылками к музыкальным произведениям И. С. Баха, что создает интертекстуальный диалог писателя с мировой культурой и расширяет культурное пространство литературного произведения. Использование поэтонимов позволяет автору наделить текст дополнительными значениями. Свободное сочетание приемов внутри прозаической формы позволяет включить и высветить целый ряд мотивных линий, намечающих линии жанровые (фантастическую, историческую, социально-психологическую, любовную,

лирическую, автобиографическую, философскую и др.), которые только в синтезе дают представление о качестве прозы уникального художника слова.

Эмоциональный фон романа частично создается за счет присутствия поэтонимов, так как они становятся маркерами настроения героев, и сами способны вызывать у читателя определенные чувства и ассоциации.

Поэтонимы в произведении А. Кима не ограничиваются только отсылками к другим музыкальным или литературным текстам, но представляют собой символы, охватывающие более широкий философско-мировоззренческий контекст. Например, имя И.С. Баха возможно воспринимать как символ гармонии и поиска смысла.

Наконец, поэтонимы помогают писателю создать целый ряд персонажей-архетипов. Герой постоянно соотносится с И.С. Бахом (через свои мысли или окружение), что указывает на его поиски внутренней гармонии, душевного равновесия и порядка. Если же его «музыка» звучит фальшиво или отсутствует вовсе, это указывает на его отчуждённость или духовную неразвитость. Таким образом, поэтика произведения становится психологическим отражением эмоционального состояния героя: *«мы играем сегодня мистерию не для того, чтобы, по привычке прежних дней, говорить неправду ради достижения каких-то своих целей <...>. И в нашем хоре не должно быть фальшивых голосов»; «Мне хочется, чтобы мы сыграли эту мистерию по законам правды, правды и только правды»; «теперь идет серьезная мистерия, и здесь надо вспоминать и говорить все, как было на самом деле»* [4].

Опусы Баха стали катастрофой для ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА, навсегда оставившего сочинение додекафонической музыки после прослушивания «Мессы си минор» величайшего полифониста, который ворвался в жизнь кимовского персонажа *«подобно титаническому вихрю, и все вокруг закружил, наполнил собою, все остальное в жизни вытеснил и подавил»* [4]. Прослушивание баховской полифонии во время лесных прогулок здесь сродни полному самозабвению, герой входил в музыку, *«словно в смерть, а затем в воскресение. Этот путь он проделывал вне времени – в переживании бытия музыки, ощущаемом как вечное блаженство»* [4].

Основная музыкальная тема, многократное проведение которой и образует полифоническую форму – судьба ТАНДЗИ, главного героя романа, феномен его одаренности, связана с осмыслением вопроса о сущности музыки.

Музыка не принадлежит никому: *«Когда она звучит – кроме нее нет никого, ничего. Если даже сотни музыкантов ее исполняют, а тысячи слушателей ей внимают, МУЗЫКА является им, звучит, но все равно она существует сама по себе и никому не принадлежит – ни музыканту, ни слушателю, ни даже самому композитору»* [4]. Более того, *«композиторы, пианисты, валторнисты, грибы, серые и зеленые мхи, березы и сосны, голубое сияние неба, стекающее в лесные просветы»* [4] принадлежали ей, подчиняясь ее воле, *«будучи равной перед музыкой, – как и все равны перед Богом»* [4].

Душа ТАНДЗИ, до шести лет представляла собою чистый лист: *«...в его мозгу вместо человеческих слов была начертана музыка. И, не умея разговаривать, не зная никаких человеческих понятий, он был, благодаря духу музыки, уже подлинным*

человеком – существом высочайших духовных начал. Потому что душа шестилетнего ребенка, который ничего не знал, кроме, скажем, звуков АНГЛИЙСКИХ СЮИТ, была идентична самой МУЗЫКЕ. Когда рядом не оказалось ни отца, ни матери – ни одного близкого человека, сам СЕБАСТИАН БАХ пришел к нему и вписал в его душу звуки своей музыки. СЕБАСТИАН БАХ. Сам Господь вписал в эту чистую душу Свою музыку» [4].

Включение в текст имён других деятелей искусства позволяет создать целую галерею культурно ориентированных персонажей, где каждый поэтоним служит своего рода ключом к интерпретации их внутренней драмы.

Стоит отметить, что конкретные музыкальные отсылки (прежде всего, к И. С. Баху) выступают в роли кода, позволяющие интерпретировать бытовые и экзистенциальные коллизии героев. Жанровый подзаголовок – роман-мистерия – отсылает нас к средневековой мистерии – особому действу с говорящими персонажами, по сценарию посвященными в какое-то таинство и разыгрывающими библейские сюжеты. Наряду с вымышленными персонажами, включая и мистических духов (Ангел Музыки, ХДСМ – Хриплое Дыхание Старого Мастера), в романе звучат голоса литературных героев (Гамлет, Офелия, Отец Сергей); реальных людей, живших в разные времена: музыкантов (Бах, Шаляпин, Пабло Казальс, Горовец), писателей (Шекспир, Борхес, Лев Толстой), библейских персонажей (Адам, Ева, Каин, Авель, Экклесиаст). Каждая глава заканчивается интермедией, что также соотносит произведение А. Кима с традициями жанра средневековых театральных мистерий, в которых религиозные сцены чередовались с интермедиями – комическими или пасторальными сценками, разыгрывавшимися между актами драматического спектакля. [5]

Анализ показал, что поэтонимы в романе Анатолия Кима выполняют четыре основные, тесно взаимосвязанные функции:

1. Создание поэтического как эстетического кода. Центральный поэтоним (Бах) функционирует как эстетическая инстанция. Он обозначает недостижимый идеал структурной и духовной гармонии. Это не просто фон, а мера для оценки несовершенства мира героев. Включение Баха в прозаическую ткань романа служит для обозначения контраста между идеальным порядком (музыка) и хаотичной бытовой реальностью (сбор грибов).

2. Поэтоним как структурный параллелизм. Наиболее значимым результатом является обнаружение прямого соответствия между композиционными принципами музыки и организацией текста. Поэтоним Баха становится имплицитной инструкцией по чтению. Принципы контрапункта и вариативности, свойственные Баху, прослеживаются в многоголосии сюжетных линий и возвращении тем на разных уровнях повествования.

3. Поэтоним как инструмент деконструкции и иронии. Поэтоним используется для создания семантического диссонанса. Помещение имени великого композитора в контекст абсурдных или обыденных ситуаций (характерных для постмодернизма) деконструирует традиционный пафос, связанный с фигурой автора. Такое смещение регистров позволяет автору иронично дистанцироваться от патетики и подчеркнуть амбивалентность человеческого поиска смысла.

4. Поэтоним как архетипический индикатор. Поэтоним выполняет функцию психологической характеристики. Соотнесение героя с определённым музыкальным началом маркирует его внутреннюю устремлённость – к порядку, гармонии или же к дисгармонии и хаосу. Таким образом, поэтоним является маркером духовной ориентации персонажа.

Автор в романе «Сбор грибов под музыку Баха» не только искал новые способы литературного бытия, но и тянулся к синтезу разнородных начал, форм, видов искусств. Интермедияльная поэтика определяет жанровое своеобразие романа-мистерии «Сбор грибов под музыку Баха»: в произведении синтезируются свойства средневековых театральных мистерий (жанр интермедий), полифонической формы фуги (принцип имитационно-контрапунктического развития главной темы), применяется метод партитурной записи. Сложный синтез музыки, слова и живописи воплощен в элементах синестезии, выраженной в романе синестетическим восприятием музыки: *«...я видел музыку. Скачет горным ручьем по каменистым уступам. Стремительно летит над самой землею, повторяя все немислимые изгибы узкой дорожки, с двух сторон поросшей зелеными кустами. Или вот она – стоит и покачивается на краю высокого обрыва, нет, не собирается ничего сделать страшного, это просто игра такая у нее: девушка, молоденькая, стройная, словно готовится куда-то лететь, репетирует полет – и она стоит на краю обрыва и машет руками, словно крыльями»* [4].

Заключение. Таким образом, поэтонимы в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» действуют как мощные эстетико-смысловые маркеры, которые формируют музыкально-литературную ткань произведения, создают контекстуальные связи. Исследование поэтонимов открывает новые горизонты для анализа авторской стратегии и позволяет углубить понимание литературного языка Анатолия Кима.

Поэтоним в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» является многофункциональным инструментом. Он выполняет роль эстетического маркера, задающего тон повествованию; структурного принципа, определяющего композицию текста и архетипического указателя для характеристики персонажей. Имя И.С. Баха доминирует, функционируя как метафора стремления к абсолютной гармонии, которая, однако, всегда остаётся лишь фоном для характеристики несовершенной человеческой жизни.

Поэтоним в романе А. Кима является ключевым инструментом смыслообразования и выражения авторской позиции. Такое использование собственных имен расширяет возможности литературного анализа и способствует более глубокому пониманию многослойности произведения. Перспективы дальнейших исследований видятся в сравнительном анализе функций поэтонимов в других произведениях современной русской прозы, а также в углубленном изучении взаимосвязи имени, музыки и философии в художественных текстах для выявления тенденций развития интермедияльной поэтики.

Проведённый анализ подтверждает исходную гипотезу о том, что поэтонимы в романе Анатолия Кима «Сбор грибов под музыку Баха» являются активными эстетико-семантическими маркерами, а не пассивными аллюзиями. Они формируют каркас, на который наслаиваются смыслы: от структурной организации

текста до иронической оценки действительности. Бах, в частности, выступает как ключ-код, открывающий доступ к пониманию полифонической и экзистенциально напряжённой поэтики романа.

Дальнейшее изучение научной проблемы может быть направлено на сравнительный анализ, в ходе которого возможно расширение корпуса текстов с целью сравнения стратегий использования музыкальных поэтонимов у А. Кима и других авторов, работающих на стыке медиа, для выявления жанровых конвенций. Исследование когнитивного аспекта позволит проследить, как читательское восприятие (когнитивная нагрузка) меняется под воздействием интермедиальных маркеров, и как это влияет на процесс декодирования авторского замысла. Анализ эволюции роли поэтонимов в творчестве Анатолия Кима позволит определить, является ли роман «Сбор грибов под музыку Баха» кульминацией поэтической стратегии автора или частью более длительного процесса осмысления взаимосвязи литературы и других видов искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1979. – 318 с.
2. Бальбуров, Э. А. Поэтический космос А.Кима / Э. А. Бальбуров // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Филология. – Новосибирск, 1997. – № 4. – С. 22.
3. Белонучкина, М. Д. Концепты «Слово», «Музыка» и «Любовь» в прозе А. Кима // Вестник ЧГУ. 2008. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepty-slovo-muzyka-i-lyubov-v-proze-a-kima> (дата обращения: 15.12.2025).
4. Ким, А. Сбор грибов под музыку Баха. – М.: Астрель, 2019. – 460 с.
5. Литературный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1987. – 750 с.
6. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984. – 318 с.
7. Ильин, И. П. Постмодернизм и философия культуры. – Текст : электронный. – URL: <https://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt> (дата обращения: 02.03.2026).
8. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в трёх томах. Т. 1: Анализ поэтического текста. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
9. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
10. Попова, А. В. Поэтика интермедиальности в романе А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» / А. В. Попова // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. – Екатеринбург, 2012. – Т. 1. – С. 119–122.
11. Сидорова, А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. / Сидорова Анна Геннадьевна. – Барнаул, 2006. – 218 с.
12. Степанян, Е. Н. Интертекстуальность и роль аллюзий в современной русской прозе. // Вопросы литературы. – 2015. – № 1. – С. 180–195.

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. (1979). Problemy poetiki Dostoevskogo. [Problems of Dostoevsky's Poetics. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. [For a general understanding of polyphony and dialogism]]. 318 p. (In Russian).

2. Balburov, E. A. (1997). Poeticheskij kosmos A. Kima [A. Kim's Poetic Cosmos] in Humanities in Siberia. Ser. Philology [Humanities in Siberia. Ser. Philology]. Novosibirsk. 22 p. (In Russian).
3. Belonuchkina M. D. (2008). Concepty «Slovo», «Muzyka» i «Lyubov'» v proze A. Kima [The Concepts of «Word», «Music», and «Love» in A. Kim's Prose] in [Bulletin of CSU]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepty-slovo-muzyka-i-lyubov-v-proze-a-kima> (date of reference: 12/15/2025). (In Russian).
4. Kim A. (2019) Sbor gribov pod muzyku Baha [Picking mushrooms to the music of Bach]. Moscow: Astrel. 460 p. (In Russian).
5. Literary Encyclopedia (1987). Literaturnyj enciklopedicheskij slovar' [Literary Encyclopedia]. Moscow. 750 p. (In Russian)
6. Gasparov M. L. (1984). Oчерк istorii russkogo stiha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika. [An essay on the history of Russian verse. Metric. Rhythmic. Rhyme. Strophic]. Moscow : Nauka. 318 p. (In Russian).
7. Ilyin I. P. (2001). Postmodernizm i filosofiya kul'tury [Postmodernism and Philosophy of Culture]. URL: <https://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt> (assessed: 02.03.2026). (In Russian).
8. Lotman Yu. M. (1992). Izbrannye stat'i v tryoh tomah [Selected Articles in Three Volumes. Vol. 1: Analysis of Poetic Text]. Tallinn: Alexandra. 479 p. (In Russian).
9. P'ege-Gro N. Vvedenie v teoriiu intertekstual'nosti: per. s fr. [Introduction to the Theory of Intertextuality]. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2008. 240 p. (In Russian).
10. Popova A. V. (2012). Poetika intermedial'nosti v romane A. Kima «Sbor gribov pod muzyku Baha» [The Poetics of Intermediality in A. Kim's Novel “Gathering Mushrooms to Bach's Music”] in [Dergachev Readings – 2011. Russian Literature: National Development and Regional Features: Proceedings of the 10th All-Russian Scientific Conference]. Yekaterinburg. Vol. 1. Pp. 119–122. (In Russian).
11. Sidorova, A. G. (2006). Intermedial'naya poetika sovremennoj otechestvennoj prozy (literatura, zhivopis', muzyka) [Interdisciplinary Poetics of Contemporary Russian Prose (Literature, Painting, Music): Dissertation. PhD in Philology: 10.01.01. Barnaul. 218 p. (In Russian).
12. Stepanyan E. N. (2015). Intertekstual'nost' i rol' allyuzij v sovremennoj russkoj proze. [Intertextuality and the Role of Allusions in Modern Russian Prose] in Voprosy Literatury [Questions of literature]. Pp. 180–195. (In Russian).

УДК 821.161.1

**РЕЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТЕЙ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В КОММЕНТАРИИ
В. В. НАБОКОВА К РОМАНУ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»,
ИЛИ ОБ УСТОЙЧИВОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ МИФОЛОГИИ**

Шмигельская Лина Романовна
аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского»
(г. Симферополь, Россия)
e-mail: linashmigelskaya@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию литературной мифологии В. В. Набокова на материале его «Комментария к роману А. С. Пушкина "Евгений Онегин"». Авторский метод комментирования текста не раз привлекал внимание набоковедов, однако выражение эстетических взглядов за счёт совокупности мифологизированных фрагментов, включённых в систему персонических текстов, ранее не подвергалось литературоведческому анализу. Реализация данной цели требует применения системного метода, а также элементов

биографического и мифопоэтического подходов. Ключевым результатом научной работы является установление соответствий формально-смысловой интеграции мифов о русских писателях в тексты Набокова, что обуславливает их конвергенцию.

Ключевые слова: именной свертхтекст, биографический миф, сакрализация, профанация, авторское сознание, эстетическая система.

Shmigelskaya Lina Romanovna
Postgraduate student of the Department of Russian and Foreign Literature,
V.I. Vernadsky Crimean Federal University
(Simferopol, Russia)
e-mail: linashmigelskaya@gmail.com

**THE RECEPTION OF RUSSIAN WRITERS' PERSONALITIES IN V. V. NABOKOV'S
COMMENTARY ON A. S. PUSHKIN'S EUGENE ONEGIN, OR ON THE PERSISTENCE
OF LITERARY MYTHOLOGY.**

Abstract. The article is devoted to a comprehensive study of V. V. Nabokov's literary mythology, using the material of his Commentary to A. S. Pushkin's Novel "Eugene Onegin". Nabokov's authorial method of text commentary has repeatedly attracted the attention of Nabokovists; however, the expression of aesthetic views through a set of mythologized fragments incorporated into the system of personalistic texts has not previously been subjected to literary analysis. Achieving this purpose requires the application of the systematic method, as well as elements of biographical and mythopoetic approaches. Through scientific research, it was discovered that Nabokov's texts contain formal integration of myths about Russian writers, leading to their convergence.

Keywords: nominal supertext, biographical myth, sacralization, profanation, authorial consciousness, aesthetic system.

Для цитирования: Шмигельская Л. Р. Рецепция личностей русских писателей в комментарии В. В. Набокова к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин», или об устойчивости литературной мифологии // Восточнославянская филология. – Литературоведение. вып. 21(45). / ФГБОУ ВО «Донецкий государственный педагогический университет им. В. Шаталова». Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Горловка: Издательство ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова», 2026. – С. 147-156. DOI:10.24412/1992-9196-2026-2145-147-156

Введение

Теория ассоциативно-смыслового свертхтекста, лежащая в основе настоящей статьи, представлена исследованиями В. Н. Топорова [19], Н. А. Купиной и Г. В. Битенской [7], Н. Е. Меднис [9] и А. Г. Лошакова [8], рассматривающими его как семиотическое образование с единым связующим референтом и мифом. Общность текстов обозначенной разновидности, согласно коллективной монографии «Свертхтекст: генезис, структура, семантика», обеспечивает «ориентированность воспринимающего сознания на культурно значимые пространство, событие или личность» [18, с. 201], а также идентичное у автора и читателя видение этой текстовой целостности под влиянием общего культурного кода. По типу референта исследователи свертхтекста единогласно выделяют три вида: пространственный, событийный и именной. В последнем Крымская школа учёных различает «персонажный» и «персонический» тексты [18, с. 15], ядерным

компонентом которых служат реальные или вымышленные личности, ставшие историческим или культурным феноменом для национального или мирового сообщества. Второй интегрирующий компонент именного сверхтекста, как правило, составляет биографический миф о прецедентной личности и его художественная интерпретация. Наибольший интерес для нас представляют индивидуально-авторские сверхтексты вообще и так называемые «тексты жизни» [18, с. 15] в частности, поскольку биографии известных писателей, общественных или политических деятелей вызывают едва ли не самые яркие и эмоциональные литературные отклики. В связи с этим анализ персонических текстов позволяет не только обогатить тот или иной биографический миф новыми персонализированными коннотациями, но и сформировать мифообраз личности, выступающей в роли интерпретатора.

Владимир Набоков – один из писателей, известных своими категоричными отзывами о таланте литературных соперников. Кроме того, его гиперфиксация на эстетической ценности текста, даре художественного восприятия мира как ключевом личностном качестве, а также создании литературного канона в соответствии с перечисленными критериями – является главной причиной приоритетности его творчества для изучения именного сверхтекста. Набоковским текстам русских писателей, таких как А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, а также Ф. И. Тютчев и Н. В. Гоголь, посвящён цикл наших статей 2022–2025 гг. [1; 2; 3; 4; 21], однако отдельное произведение автора как источник мифических составляющих целой группы его сверхтекстов до сих пор не становилось объектом научного осмысления.

Методы

«Комментарий к роману А. С. Пушкина "Евгений Онегин"» на сегодняшний день является относительно малоизученным произведением Набокова. За последние годы в отечественном набоковедении можно насчитать всего несколько работ, описывающих особенности переводческой и комментаторской деятельности автора. Например, классификация отступлений предложена в статье С. И. Глазуновой [5], анализ структурного и стилистического своеобразия содержится в работах Э. В. Пивановой [17] и К. Г. Коровиной [6], а акцент на биографии А. С. Пушкина, точнее – её политическом аспекте, поставлен в статье Е. А. Обуховой [16]. При этом полное смещение фокуса внимания на литературную мифологию с последующим определением её места и роли в этом произведении В. В. Набокова ранее не предпринималось. Использование системного метода даёт нам возможность идентифицировать комментарий не как вспомогательный аппарат, а как автономный набоковский текст, переориентирующий реципиента с оригинала на метатекст с помощью явно доминирующих историко-биографических пояснений, а также установить его связь с корпусом произведений данного автора. Что до биографического и мифопоэтического подходов, применяемых совместно в рамках исследования, то они помогают не только экстрагировать некоторые константные представления, но и консолидировать их в суверенные персонические сверхтексты.

Результаты

«На самом же деле меня будут помнить благодаря «Лолите» и моему переводу "Евгения Онегина"» [15, с. 87] – так говорил Владимир Набоков в одном из интервью, уравнивая в правах самый известный из своих романов с научно-историческим комментарием. О том, что Комментарий Набокова является не столько академическим текстом, сколько очередным художественным произведением, писали практически все критики и литературоведы XX века, подвергавшие его объективному осмыслению: от Э. Уилсона [10] и К. Чуковского [20] до В. П. Старка [11] и А. Н. Николукина [11]. Об этом свидетельствовало большое количество лирических отступлений и эмоциональных характеристик, присваиваемых Пушкину и другим представителям русской литературы XIX века. Эти точечные упоминания классиков в ходе анализа пушкинского романа мы рассматриваем как биографические мифологемы, входящие в состав различных сверхтекстов и в совокупности отражающие систему эстетических взглядов самого комментатора.

Наиболее полную текстовую реализацию в набоковском комментарии к «Евгению Онегину» получил, несомненно, Пушкинский миф. Начиная с исторической родины Пушкина, которую Набоков определил как экваториальный район Африки в непосредственной близости к озеру Чад, что в корне противоречит официальной истории, и заканчивая последней дуэлью поэта, мистическим образом спрогнозированной романским поединком Онегина с Ленским и манифестирующей мифологему о провидческом даре Пушкина. Впрочем, что касается происхождения даже в пределах одного комментария авторское сознание рождает противоречия: квазинаучное заключение о центральноафриканской прародине, откуда, по мнению Набокова, предки поэта были привезены в качестве пленников в Эфиопию, сталкивается с абсолютно фантастической версией, по которой прародителем Ганнибала становится Расселас, принц абиссинский – вымышленный герой романа С. Джонсона. Рассуждать о литературоведческой ценности этих псевдобιοграфических фактов теперь совершенно бессмысленно, однако они раскрывают читателю некоторые принципы набоковского мышления. Писатель стирает любые границы между эмпирической и художественной реальностью, образуя единую синкретическую вселенную, населенную творцами и их творениями, постоянно взаимодействующими друг с другом. И, тем не менее, необходимо отметить, что эта явно новаторская концепция – прежде всего, масштабированная проекция модели отношений автора и героя, воплощенной в «Евгении Онегине» Пушкиным. Подтверждение находим все в том же комментарии, освобождающем образ автора от его общепризнанной «образности»: «Онегин мчится в театр, но летит не слишком быстро: его приятель Пушкин опережает его и находится в театре уже на протяжении трёх строф» [11, с. 82]. Набоков, изобразивший авторскую «погоню» за своим персонажем в романе «Пнин», видит в Пушкине полноправного героя произведения, пространство которого соприкасается не только с биографическим макрокосмом поэта, но и с чужой креативной реальностью – «день Чацкого в Москве совпадает по времени со днём Онегина в С.-Петербурге» [11, с. 97]. Только в такой концептированной действительности реальный поэт может вести родословную от фикционального

персонажа, а искусство – располагать более достоверными, нежели научные, знаниями о мире.

Набоков предлагает весьма интересную трактовку лицейского прозвища Пушкина – «Француз» или «смесь обезьяны с тигром». Он отказывается от простого истолкования, основанного на знании французского языка или на внешности поэта, и выдвигает предположение, согласно которому эти прозвища связаны и происходят из высказывания Вольтера, описывающего Францию как «страну, где обезьяны дразнят тигров» [12] и указывающего на двойственность национального характера. Вероятно, автор упускает тот факт, что в сочетании эти детские прозвища употребляются уже взрослым поэтом в одном из протоколов дружеской встречи – едва ли юные лицеисты действительно пользовались столь сложной метафорой. Однако Набоков в своих заключениях руководствуется не только безукоризненной логикой, но и сугубо личной интенцией – убедить как себя, так и читателя в несравненной эрудированности поэта, проявляемой уже в детском возрасте. Аналогичное присвоение тексту «Евгения Онегина» ряда источников английского или американского происхождения, едва ли знакомых его сочинителю, опровергает мифологему «Пушкин – русский национальный поэт». Заявляя, что строки, посвящённые Москве, были вдохновлены «Жизнью в Лондоне» П. Игана, а описание кучеров у огня повторяет принадлежащее Д. Р. Лоуэллу – американскому поэту, творившему несколько десятилетий спустя, что саркастически подчёркивает Чуковский [20, с. 343], Набоков собственноручно создаёт основания для введения нового мифологизированного представления – «Пушкин – поэт мирового масштаба».

Примечательно, что Владимир Набоков, подобно герою романа «Дар», в процессе поэтического становления тщательно отыскивающему в собственной жизни отзвуки истории русской литературы и наконец начинающему встречать персонажей любимых пушкинских сочинений в условиях современной эмигрантской действительности, согласовывает обстоятельства жизни поэта и Онегина со своей биографией: он родился ровно через что лет после Пушкина, его детство тоже прошло в Петербурге, няня была родом из тех же мест, что и Арина Родионовна, гувернер водил его в Летний сад, даже детская дуэль с Юрием Раушем состоялась в семейном имении Батово, где по личной гипотезе автора, произошла и дуэль Рылеева с Пушкиным, нигде документально незафиксированная. Этот биографический параллелизм, наблюдавшийся и в ранней набоковской лирике («Крым», «Изгнание», «Петербург»), и в автобиографических романах писателя («Другие берега», «Память, говори»), является попыткой мифического сближения двух гениев – Пушкина и Набокова, объявлением последнего наследником первого. Подобное литературное родство в комментарии обосновывается не только биографическими, но и поэтическими пересечениями. Например, Набоков замечает, что Пустяков, Петушков и другие гротескные персонажи на самом деле *«ожидают Гоголя», который переселит эти «нравы и хари <...> в свой фантастический и поэтический мир»* [11, с. 525], подтвердив мифологизированное звание «Гений трагического абсурда», присвоенное ему в набоковских лекциях и романе-эссе «Николай Гоголь». Уже тогда Набоков настаивал на том, что *«Живот – предмет обожания <...>, а нос – герой-любовник»*

[13, Т. 1, с. 404] для Гоголя и, отказавшись от них в угоду религиозному аскетизму, писатель, всегда балансировавший на грани комедии и трагедии, – самостоятельно лишил себя жизни: сначала в нём умер гениальный художник, утративший свою эстетическую природу, а затем последовала и физическая кончина.

Ещё одна семейная ветвь, связывающая героев разных произведений, приводит читателя к другому писателю. Так, Татьяну Ларину автор называет бабушкой Кити Щербацкой, а правдивым развитием её отповеди Онегину считает судьбу Анны Карениной, назначая таким образом Л. Н. Толстого прямым преемником А. С. Пушкина-романиста. Кстати, в отличие от него, Толстой был ещё и замечательным шахматистом, который вполне «мог обыграть» своего знаменитого предшественника. Шахматист Набоков совсем неслучайно разыгрывает эту воображаемую партию – так он отдаёт дань уважения непревзойденному русскому прозаику, которому нет и не может быть равных в сфере эпического повествования и изобразительной детализации. Ещё одну маленькую уступку Толстому, Пушкин делает по воле Набокова при сопоставлении авторской цветописы: *«обратите внимание на “лиловой” – цвет, отсутствующий в классической палитре Пушкина»* [11, с. 836]. Это небольшое примечание автора, значимое лишь для внимательного читателя, отсылает нас к диалогу Кончеева и Годунова-Чердынцева, классифицирующему русских писателей в зависимости от их колористических предпочтений, причём наивысшую степень таланта символизировал именно лиловый – главный цвет в палитре Толстого. Неудивительно, что XIX век Набоков именует эпохой Пушкина и Толстого, а упрекая романистов середины столетия в небрежности и нарочитой вульгарности, делает исключение для двух литераторов – Толстого и ещё одного – Тургенева. Расставляя акценты в эстетических амплуа, автор формирует иерархию русских классиков: когда не эпоха определяет личность, а личность определяет собой эпоху, можно говорить о её гениальности.

Единственный писатель, чья литературная репутация систематически профанируется Набоковым – это Ф. М. Достоевский. В своём комментарии к «Евгению Онегину» он не раз отмечает ошибки, допущенные Достоевским в его толковании: он решил, что Онегин путешествовал за границей, не понял, что муж Татьяны не стар, а сама героиня всё ещё влюблена и даёт надежду в финале романа на возобновление отношений. В итоге Набоков приходит к выводу, что Достоевский Онегина не читал, или рассудок его беден настолько, что он периодически путает его с Чацким. Именно Достоевский, по мнению автора, ответственен за то, что посредственная писательница Анна Радклиф, а точнее её призрак *«все еще тревожит сон подростков в Европе, Америке и Австралии»* [12, с. 356]. Возможно, Набоков сам не осознавал, что обозначенный им ареал свидетельствует скорее о могуществе гения и широте его распространения, а не о скудости литературного вкуса, тем более что никто всерьёз не решится назвать Достоевского подражателем Радклиф или *«тогдашним сверх меры захваленным автором сентиментальных готических романов»* [11, с. 740]. Надо сказать, его причисление к представителям низкопробной литературы разных жанров и направлений – одна из традиций набоковской прозы. Например, ещё в романе «Отчаяние» герой называет Ф. М. Достоевского *«отечественным Пинкертоном с*

мистическим гарниром» [14, Т. 3, с. 450], намекая на то, что криминальный контекст является фундаментальной чертой его творчества. Эта мысль окончательно закрепляется в лекциях, где Набоков уже прямо, без метафор и аллегорий, относит Достоевского к авторам детективов, постулируя соответствующую мифологию. Возвращаясь к комментарию, нельзя не заметить, что здесь в очередной раз подвергается критике его речь о Пушкине, называемая «трескучей» и «политико-патриотической» [11, с. 740]. Её же Набоков высмеивает и в лекциях, сообщая, что именно эта речь, а вовсе не многочисленные романы принесли Достоевскому подлинную известность. Такое искусственное обесценивание писателя преследует сразу две цели: во-первых, утвердить мифологию «Федор Достоевский – никчёмный писатель» или вообще «не писатель», а во-вторых, отдать должное Пушкину, чья бессмертная слава «по несчастной случайности» осенила и такого бездарного литератора.

Однако этим претензии комментатора к Достоевскому не ограничиваются. Набоков винит его в дискредитации гениев русской и мировой литературы по причине идеологического подхода к их творчеству, основоположником которого тоже, должно быть, является он: *«Публицист Достоевский был одним из пламенных вещателей тяжеловесных банальностей (слышимых до наших дней), грохот которых увенчивается смехотворным результатом низведения Шекспира и Пушкина до бесцветного уровня глиняных идолов академической традиции – от Сервантеса до Джордж Элиот (уж не говоря о рассыпающихся на глазах Маннах и Фолкнерах нашего времени)»* [11, с. 741]. В первую очередь, следует обратить внимание на то, какую номинацию автор использует по отношению к Достоевскому: он – «публицист», не писатель, а значит, вполне закономерно и его стремление к «обезличиванию» писателей, подавлению их эстетической сущности в пользу идеологической цельности, ведь для публициста первичным является убеждение, а вовсе не чувство прекрасного. Второе, но не менее важное – представление Набокова о литераторах с антиэстетической ориентацией. Если всех одарённых писателей он включил в хроматическую классификацию, то писателей бездарных, с его точки зрения, характеризует, напротив, «бесцветность». Что касается сравнения с идолами, то оно синонимично более раннему отождествлению авторов дидактической беллетристики с *«громадными гипсовыми кубами»* [13, Т. 2, с. 382], сделанному в послесловии к роману «Лолита». Причём к ним, помимо Томаса Манна, писатель причисляет Бальзака и Горького, дополняющих перечень вечных антагонистов. Отдельно нужно остановиться на роли, которую Набоков приписывает себе в этой литературно-исторической эпопее. Уже в послесловии он размышляет о том, что ненавистные гипсовые кубы однажды уничтожит *«смельчак с молотком»* [13, Т. 2, с. 382], под которым подразумевается создатель «Лолиты». Из этого суждения следует вывод: сакральная миссия Набокова, возложенная им на себя – это разрушение тех истуканов, которых некогда породил Достоевский, а значит, и возрождение литературы.

Заключение

Таким образом, множественные мифические пульсации в комментарии к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина очерчивают эстетическую систему

В. В. Набокова, в основе которой лежит классическая литературная мифология, художественно преобразованная сознанием автора. Мифопоэтический анализ произведения показывает, что оно не просто фрагмент одного более крупного сверхтекстового конструкта, а квинтэссенция мифических формул, открывающих ряд персонических текстов, встроенных в сложно структурированный континуум. Набоковская рецепция жизни и творчества русских писателей XIX века демонстрирует не только устойчивость некоторых национально-читательских представлений, но и индивидуально-авторскую вариативность, в свою очередь способствующую возникновению новых мифологических аксиом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспалова Е. К. Именной сверхтекст в творчестве В. В. Набокова. Статья 1: Пушкинский текст / Е. К. Беспалова, Л. Р. Шмигельская // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2022. – № 4. – С. 15–26.
2. Беспалова Е. К. Именной сверхтекст в творчестве В. В. Набокова. Статья 2: Достоевский – «антитекст» / Е. К. Беспалова, Л. Р. Шмигельская // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2023. – № 1. – С. 16–26.
3. Беспалова Е. К. Именной сверхтекст в творчестве В. В. Набокова. Статья 3: Толстовский текст / Е. К. Беспалова, Л. Р. Шмигельская // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2023. – № 3. – С. 16–26.
4. Беспалова Е. К. Именной сверхтекст в творчестве В. В. Набокова. Статья 5: Гоголевский амбтекст / Е. К. Беспалова, Л. Р. Шмигельская // Проблемы преемственности в словесном искусстве Серебряного века и Русского зарубежья (VI Смирновские чтения): сборник трудов VI Международной научной конференции. – М.: 2024. – С. 35–48.
5. Глазунова С. И. Классификация отступлений в комментарии В. Набокова к роману Пушкина «Евгений Онегин» / С. И. Глазунова // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова, 2011. – Т. 17. – № 1. – С. 124–127.
6. Коровина К. Г. Особенности комментариев В. В. Набокова : (на материале комментариев к переводу «Евгения Онегина») / К. Г. Коровина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 5 (138). – С. 211–215.
7. Купина Н. А. Сверхтекст и его разновидности / Н. А. Купина, Г. В. Битенская // Человек – текст – культура / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург, 2004. – С. 215–222.
8. Лошаков А. Г. Об авторской парадигме сверхтекстов / А. Г. Лошаков // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – № 203. – 2008. – С. 50–57.
9. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск: НГПУ, 2003. – 170 с.
10. Мельников Н. Г. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под общей редакцией Н. Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
11. Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В. В. Набоков. – Пер. с англ. – СПб.: «Искусство-СПБ», «Набоковский фонд», 1999. – 928 с.
12. Набоков В. В.: Комментарий к роману «Евгений Онегин». – URL : <https://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/nabokov/evgenij-onegin/stark-nabokov-kommentator.htm> (дата обращения: 22.01.2026).
13. Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. : [пер. с англ.] / В. В. Набоков; сост. С. Б. Ильина и А. К. Кононова. – СПб.: Симпозиум, 2004–2008.

14. Набоков В. В. Собр. соч. русского периода : в 5 т. / В. В. Набоков – СПб.: Симпозиум, 2004–2008.
15. Набоков В. В. Строгие суждения / В. В. Набоков. – М.: КоЛибри, 2018. – 416 с.
16. Обухова Е. А. Политические аспекты биографии А. С. Пушкина в «Комментариях к «Евгению Онегину»» В. В. Набокова / Е. А. Обухова // Эпоха «великих потрясений» в литературе, языке и культуре («Фетовские чтения»): сб. научн. тр.; отв. ред. Е. М. Криволапова. – Курск : Курский государственный университет, 2018. – С. 180–184.
17. Пиванова Э. В. Интерпретационный характер комментаторской инициативы и вопрос о внутренней типологизации переводческого комментария (на материале «Комментария к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»» В. Набокова) / Э. В. Пиванова // Университетская наука – региону: сб. трудов II научно-практической конференции Северо-Кавказского федерального университета. – Ставрополь: Издательский дом «Тэсэра», 2014. – С. 353–355.
18. Сверхтекст: генезис, структура, семантика : монография / С. О. Курьянов, И. В. Александрова, Е. К. Беспалова, Л. В. Бондаренко [и др.]; под науч. ред. С. О. Курьянова. – М.: Директ-Медиа, 2023. – 224 с.
19. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.
20. Чуковский К. И. Собрание сочинений: в 15 т.: т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. – 2-е изд., электронное, испр. и дополн. – М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – 640 с.
21. Шмигельская Л. Р. Тютчевский текст в художественном мире В. В. Набокова / Л. Р. Шмигельская // Сверхтексты в русской литературе: теория, методология, интерпретация : монография / науч. ред. С. О. Курьянов; коллектив авторов. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2025. – С. 37–43.

REFERENCES

1. Bespalova E. K. (2022). Imennoj sverhtekst v tvorchestve V. V. Nabokova. Stat'ya 1: Pushkinskij tekst [Nominal supertext in the works of V. V. Nabokov. Article 1: Pushkin's text] in [Scientific notes of the V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philological sciences]. No. 4. Pp. 15–26. (In Russian).
2. Bespalova E. K. (2023). Imennoj sverhtekst v tvorchestve V. V. Nabokova. Stat'ya 2: Dostoevskij – «antitekst» [Nominal supertext in the works of V. V. Nabokov. Article 2: Dostoevsky – “antitext”] in [Scientific notes of the V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philological sciences]. No. 1. Pp. 16– 26. (In Russian).
3. Bespalova E. K. (2023). Imennoj sverhtekst v tvorchestve V. V. Nabokova. Stat'ya 3: Tolstovskij tekst [Nominal supertext in the works of V. V. Nabokov. Article 3: Tolstoy's text] in [Scientific Notes of the V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philological sciences]. No. 3. Pp. 16–26. (In Russian).
4. Bespalova E. K. (2024). Imennoj sverhtekst v tvorchestve V. V. Nabokova. Stat'ya 5: Gogolevskij ambtitekst [Nominal supertext in the works of V. V. Nabokov. Article 5: Gogol's ambtext] in [Problems of continuity in the literary art of the Silver Age and the Russian Diaspora (VI Smirnov Readings) : proceedings of the VI International Scientific Conference]. Moscow. Pp. 35–48. (In Russian).
5. Glazunova S. I. (2011). Klassifikaciya otstuplenij v kommentarii V. Nabokova k romanu Pushkina «Evgenij Onegin» [Classification of digressions in V. Nabokov's commentary on Pushkin's novel “Eugene Onegin”] in [Bulletin of Kostroma State University named after N. A. Nekrasov]. Vol. 17. No. 1. Pp. 124–127. (In Russian).
6. Korovina K. G. (2019). Osobennosti kommentarijev V. V. Nabokova : (na materiale kommentarijev k perevodu «Evgeniya Onegina») [Features of V. V. Nabokov's comments: (based on the commentary on the translation of “Eugene Onegin”)] in [Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University]. No. 5 (138). Pp. 211–215. (In Russian).

7. Kupina N. A. (2004). Sverhtekst i ego raznovidnosti [Overtext and Its Varieties]. Yekaterinburg. Pp. 215–222. (In Russian).
8. Loshakov A. G. (2008). Ob avtorskoj paradigme sverhtekstov [About the Author's Paradigm of Supertexts] in [Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena Publ]. No. 203. Pp. 50–57. (In Russian).
9. Mednis N. E. (2003) Sverhteksty v russkoj literature [The Supertexts in Russian Literature]: ucheb. posobie. Novosibirsk, NGPU Publ. 170 p. (In Russian).
10. Melnikov N. G. (2000). Mel'nikov N. G. Klassik bez retushi. Literaturny'j mir o tvorchestve Vladimira Nabokova: Kriticheskie otzy'vy', e'sse, parodii / pod obshej redakciej N. G. Mel'nikova [Classic without retouching. The literary world about the work of Vladimir Nabokov: Critical reviews, essays, parodies / under the general editorship of N. G. Melnikov]. Moscow. New Literary Review, 688 p. (In Russian).
11. Nabokov V. V. (1999). Kommentarij k romanu «Evgenij Onegin» [Commentary on A. S. Pushkin's novel "Eugene Onegin"]. Translated from English. SanktPeterburg: "Art-St. Petersburg", "Nabokov Foundation". 928 p. (In Russian).
12. Nabokov V. V. Kommentarij k romanu «Evgenij Onegin» [Commentary on the novel "Eugene Onegin"]. URL: <https://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/nabokov/evgenij-onegin/stark-nabokov-kommentator.htm>. (In Russian).
13. Nabokov V. V. (2004–2008). Sobr. soch. amerikanskogo perioda: v 5 t. [Collected works of the American Period]: in 5 v. Sankt-Peterburg, Simpozium Publ.
14. Nabokov V. V. (2004–2008). Sobr. soch. russkogo perioda [Collected Works of the Russian Period]: in 5 v. SanktPeterburg, Simpozium Publ. (In Russian).
15. Nabokov V. V. (2018). Strogie suzheniya [Strong opinions]. Moscow. KoLibri, 416 p. (In Russian).
16. Obukhova E. A. (2018). Politicheskie aspekty' biografii A. S. Pushkina v «Kommentariyax k Evgeniyu Oneginu» V. V. Nabokova [Political aspects of A. S. Pushkin's biography in V. V. Nabokov's "Comments on Eugene Onegin"]. The Era of "great upheavals" in literature, language and culture ("Fetov Readings"): collection of scientific papers; ed. by E. M. Krivolapov. Kursk. Kursk State University. Pp. 180–184. (In Russian).
17. Pivanova E. V. (2014). Interpretacionny'j xarakter kommentatorskoj iniciativy' i vopros o vnutrennej tipologizacii perevodcheskogo kommentariya (na materiale «Kommentariya k romanu A. S. Pushkina "Evgenij Onegin"» V. Nabokova) [The interpretative nature of the commentary initiative and the question of the internal typologization of the translation commentary (based on the material of the Commentary on A. S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" by V. Nabokov)] in [University Science in the region: proceedings of the II Scientific and Practical Conference of the North Caucasus Federal University]. Stavropol. Tesera Publishing House. Pp. 353–355. (In Russian).
18. Sverhtekst: genesis, struktura, semantika (2023): monografiya. [The collective monograph "Supertext: Genesis, Structure, Semantics"]. S. O. Kuryanov, I. V. Aleksandrova, E. K. Bepalova, L. V. Bondarenko [et al.]; ed. by S. O. Kuryanov. Moscow. Direkt-Media, 224 p. (In Russian).
19. Toporov V. N. (2003). Peterburgskij tekst russkoj literatury [The Petersburg Text of Russian Literature] in Izbrannye trudy. St. Petersburg: Art, 616 p. (In Russian).
20. Chukovsky K. I. (2014). Sbranie sochinenij: v 15 t. T. 3: Vy'sokoe iskusstvo; Iz anglo-amerikanskix tetradex [Collected works: in 15 volumes. Vol. 3: High art; From Anglo-American notebooks]. Comp. E. Chukovskaya and P. Kryuchkova. 2nd ed., electronic, ispr. and supplement. Moscow. Agency FTM, Ltd. 640 p. (In Russian).
21. Shmigelskaya L. R. (2025). Tyutchevskij tekst v xudozhestvennom mire V. V. Nabokova [Tyutchev's text in the artistic world of V. V. Nabokov]. Supertexts in Russian literature: theory, methodology, interpretation : monograph / scientific ed. by S. O. Kuryanov; collective of authors. Simferopol. IT "ARIAL". Pp. 37–43. (In Russian).

СОДЕРЖАНИЕ

МОСКВА: КОНЦЕПТ И ОБРАЗ В ПОЭЗИИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО <i>Дьякова Татьяна Алексеевна</i>	3
РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ЕДИНСТВА И ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ <i>Кочетова Светлана Александровна</i>	16
АНТИЧНЫЙ МИФ И ОНОМАСТИЧЕСКИЙ КОД В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «АРТЕМИДА С ЛАНЬЮ» В. ЛЕВАНОВА, «ОСАДА» Е. ГРИШКОВЦА) <i>Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна</i>	27
СЕМАНТИКА ИМЕНИ ВО ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЕ РАССКАЗА «О ТОМ, КАК БЫЛ ИСЦЕЛЁН ИНОК ЕРАЗМ» Е. И. ЗАМЯТИНА <i>Минералова Ирина Георгиевна, Давыдова Светлана Вадимовна</i>	35
ИМЯ И БЕЗЫМЯННОЕ В РАССКАЗАХ Б. ПИЛЬНЯКА «БЕЗ НАЗВАНЬЯ» И «ВЕРНОСТЬ» <i>Минералова Ирина Георгиевна, Никитина Софья Вадимовна</i>	43
ЭВОЛЮЦИЯ ИМЕНИ КАК ТРАНСФОРМАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В МИФОЛОГИЗИРОВАННЫЙ ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА АНЧИ МИН «СТАТЬ МАДАМ МАО» <i>Несмелова Ольга Олеговна, Коробко Кристина Вячеславовна</i>	50
СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ АРМЕЙСКОЙ БАЙКИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. РУБАНОВА <i>Осьмухина Ольга Юрьевна, Шорина Татьяна Олеговна</i>	63
ИСТОКИ ОБРАЗА МУЗЫ И СВЯТОЙ ПОКРОВИТЕЛЬНИЦЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ <i>Боровская Елена Раймондовна</i>	73
ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЯЗЫКА ТРАГЕДИИ Н. В. СТАНКЕВИЧА «ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ» <i>Долгая Елена Александровна</i>	89
ПОЭТИКА ВЕРТИКАЛИ И ГОРИЗОНТАЛИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО АЛЬБОМА «СУДНЫЙ ДЕНЬ» (2025) О. В. САВЧЕНКО <i>Локтевич Екатерина Вячеславовна</i>	97
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДНЕВНИКА ТАНИ САВИЧЕВОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ <i>Филатова Виктория Алексеевна</i>	107

СПЕЦИФИКА ПРЕЛОМЛЕНИЯ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. ГИЛЯРОВСКОГО: ОТ РЕПОРТАЖА К ПОВЕСТИ	121
<i>Юсяев Алексей Сергеевич</i>	
ИЗОБРЕТАТЕЛЬНЫЙ ИДАЛЬГО ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ: ТЕАТР ИЛИ ОЗОРСТВО?	133
<i>Коловерова Ирина Геннадиевна</i>	
ПОЭТОНИМ КАК ЭСТЕТИКО-СМЫСЛОВОЙ МАРКЕР В РОМАНЕ А. КИМА «СБОР ГРИБОВ ПОД МУЗЫКУ БАХА»	140
<i>Никитюк Никита Игоревич</i>	
РЕЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТЕЙ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В КОММЕНТАРИИ В. В. НАБОКОВА К РОМАНУ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН», ИЛИ ОБ УСТОЙЧИВОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ МИФОЛОГИИ	147
<i>Шмигельская Лина Романовна</i>	

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск двадцать первый (сорок пятый)
Серия «Литературоведение»

Главный редактор: *С. А. Кочетова*
Технический редактор: *Н. А. Сытник*
Компьютерная вёрстка и макетирование: *К. С. Морарь*
Корректор: *В. А. Вострецова*

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 24.06.2026.
Формат 60x84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 12,42. Уч.-изд. л. – 9,93.
Усл.-изд. л. – 9,24.
Тираж 300 экз. Зак. № 143.

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. о. Горловка, г. Горловка, ул. Рудакова, 25