

Уральский государственный педагогический университет



Уральский  
филологический  
вестник

Драфт: молодая наука

5

2017

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

# **УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

**№ 5 / 2017**

серия  
**ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА**

Екатеринбург 2017

УДК 82(082)  
ББК Ш33  
Д72

**Редакционная коллегия:**

*Серия «Драфт: Молодая наука»:*

О.Ю. Багдасарян, к. филол. наук, доцент  
(Уральский государственный педагогический университет)

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

У.Ю. Верина, к. филол. наук, доцент  
(Белорусский государственный университет)

М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, профессор  
(Южно-Уральский государственный университет)

Д72 Уральский филологический вестник [Текст] / Урал. гос. пед. ун-т ; гл. ред. Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 2017. – №. 5. – 130 с. – (Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 6)

В данном выпуске опубликованы статьи молодых исследователей, посвященные мифопоэтике в произведениях зарубежной литературы, актуальным проблемам рецепции русской классики, различным аспектам поэтики русской литературы XX-XXI вв., проблемам существования словесного текста в медийном пространстве.

Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты и информации об авторах публикуются в авторской редакции.

*Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская*

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2017

© Уральский филологический вестник, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции ..... 5

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ГЕРОЙ И ЖАНР**

*Костюченко М. В.* Художественные особенности новеллы  
О. Генри на примере произведения «Дары волхвов» ..... 8

*Тыщук Д. С.* Ценностная система персонажа в повести М. П. Додж  
«Серебряные коньки» ..... 14

**ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

*Иркова А. В.* Образность росы в ранней лирике Н. С. Гумилева ..... 23

*Джаббарова Е. Я.* Поэт vs прозаик (статья М. Цветаевой «Мой  
ответ Осипу Манделъштаму») ..... 32

*Аразова М. А.* Тема любви в поэзии Ивана Елагина ..... 37

*Иванова В. И.* Мотив материализации души в ранней лирике  
Александра Кушнера ..... 44

*Печенюк А. О.* Диалог поэтических экспериментов  
Артема Моргунова с эстетикой авангарда ..... 51

*Шумков Я. О.* Рассказ А. Платонова «Река Потудань» и проза  
«потерянного поколения» ..... 59

*Давлетицина С. Р.* Функция иронии в прозе С. Д. Довлатова ..... 65

*Климина А. С.* Альманах «Уральские огоньки» ..... 73

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В ДИАЛОГЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР**

*Шаламатова Е. О.* Шекспировский текст  
в лирике Б. Л. Пастернака ..... 82

*Кукарцева М. С. Е.* Багряна в переводах А. Ахматовой и  
М. Цветаевой: способ лирического самовыражения  
в условиях цензурных ограничений ..... 89

*Чендулова Л.* Ян Ференчик и переводческая школа в Словакии ..... 103

<i>Ложнецка А.</i> Современная русская литература в русской и словацкой литературной критике .....	111
<b>Сведения об авторах</b> .....	120
<b>SUMMARY</b> .....	123

---

## ОТ РЕДАКЦИИ

Шестой выпуск сборника «Драфт: молодая наука» объединил 14 участников. Среди них четверо зарубежных авторов: двое из Украины, двое из Словакии. Особенностью настоящего выпуска является публикация одной статьи на английском языке. Представлены российские города Магнитогорск, Кемерово, Екатеринбург.

В сборнике три раздела: первый посвящен произведениям зарубежной литературы, второй, и самый большой – о литературе русской, третий раздел рассматривает вопросы межкультурного взаимодействия русской литературы с литературами других стран. Это направление исследований кажется очень перспективным; надеемся, что в дальнейшем оно будет продолжено.

М. В. Костюченко представила жанровый анализ рассказа О. Генри «Дары волхвов», особое внимание уделено в статье двойной концовке как сюжетной особенности этого произведения. Д. С. Тыщук обратилась к повести голландской писательницы М. П. Додж и сосредоточилась на выявлении нравственной проблематики произведения. Удачно показано взросление героя (инициация), вдумчиво прокомментирован эпизод соревнования на катке. Обе работы по-своему интересны, но в качестве замечания отметим не вполне удачную тактику «наложения» теории на собственный анализ произведения. Хотелось бы посоветовать авторам смелее заявлять свои собственные находки, отстаивать собственное прочтение произведения.

Во втором разделе отметим вполне зрелый уровень филологического анализа поэтических произведений в статьях А. В. Ирковой и В. И. Ивановой. Можно говорить о сложившейся в Кемеровском университете школе мотивного и мифопоэтического анализа (научный руководитель д.ф.н., проф. Н. В. Налегач). Мифопоэтика росы в ранней лирике Н. С. Гумилева – предмет тщательнейшего, изобретательного исследования в работе А. В. Ирковой. Интересной получилась интерпретация стихотворения «Колдунья», посвященного Анне Ахматовой. На материале ранней лирики А. Кушнера в статье В. И. Ивановой рассматривается парадоксальный мотив материализации души – в колбочке, магнитофоне, пластинке проигрывателя, (сохраняющих голос поэта). Дополнить ряд наблюдений можно, наверное, обратившись к стихотворению В. Ходасевича «Пробочка над крепким йодом...».

Отметим тонкий анализ синтаксической и ритмической структуры стихотворений Кушнера.

Статья Еганы Джаббарововой посвящена статье М. Цветаевой «Мой ответ Осипу Мандельштаму». Через определение функции местоимений и имен собственных исследуется оригинальная тактика выстраивания диалога с поэтом, неожиданно оборачивающаяся самоапологией Цветаевой. Тема любви в творчестве поэта «второй волны» эмиграции Ивана Елагина стала предметом рассмотрения в работе М. А. Аразовой, наиболее интересным показался анализ стихотворений, посвященных Ольге Анстей. Мифологемы цирка и балагана, формирующие негативную мифологию современного мира в стихотворении А. Моргунова, привлекли одесскую исследовательницу А. О. Печенюк.

Далее следуют две статьи, посвященные прозе. Я. О. Шумков убедительно сопоставляет рассказ А. Платонова «Река Потудань» с прозой «потерянного поколения», побуждая заново присмотреться к творчеству Платонова. В статье С. Р. Давлетшиной детально анализируются речевые средства, направленные на достижение эффекта иронии в прозе С. Довлатова. А. С. Климова предложила обзор архивного материала, касающегося истории детского альманаха «Уральские огоньки», издававшегося в Челябинске в послевоенные годы. Материал свежий, интересный, однако выводы о государственном заказе на идеологизм детской литературы кажутся несколько прямолинейными. Возможно, обращение к самим текстам опубликованных произведений, их поэтике и тональности, даст дополнительные основания для корректировки сделанных выводов.

В третьем разделе Е. О. Шаламатова показала разные формы обращения Б. Пастернака к шекспировским образам, имени и образу Шекспира. Статья хорошо выстроена, логична, убедительна. М. С. Кукарцева коснулась причин, побудивших А. Ахматову и М. Цветаеву взяться за переводы стихотворений болгарской поэтессы Е. Багряны, сопоставила переводы с текстом-первоисточником, постаралась обнаружить проявление авторской индивидуальности Ахматовой и Цветаевой в работе над переводами. Статьи молодых исследовательниц из Банской Быстрицы посвящены переводческой школе в Словакии. Луция Чендулова знакомит с деятельностью Яна Ференчика, повлиявшего на восприятие русской литературы в Словакии. Андреа Лоужецка приводит очень интересный материал анкет, заполнявшихся словацкими студентами. Анкетирование проводилось с целью выявления читательских пристрастий в области русской литературы, обнаружения наиболее популярных сегодня в молодежной среде русских авторов.

Анализ анкет позволил сделать в статье определенные выводы о влиянии литературной критики на формирование читательских интересов словацких студентов.

Выражаем слова признательности всем научным руководителям, сумевшим увлечь начинающих филологов актуальными темами и привившим необходимую культуру анализа произведений! Надеемся также, что молодым авторам будет полезно и интересно прочитать статьи, помещенные в этом выпуске «Драфта», сравнить свои подходы к исследованию литературы с тем, что и как делают другие.

Приглашаем к сотрудничеству в «Драфте» – 2018!

Главный редактор серии «Драфт»  
д.ф.н., проф. Н. В. Барковская

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ГЕРОЙ И ЖАНР

---

М.В. КОСТЮЧЕНКО

*(Магнитогорский государственный технический университет  
им. Г. И. Носова, Магнитогорск, Россия)*

УДК 811.111-32(Генри О.)

ББК Ш33(7Сое)5-8,444

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НОВЕЛЛЫ О. ГЕНРИ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ДАРЫ ВОЛХВОВ»

**Аннотация.** Данная статья посвящена исследованию художественных особенностей новелл американского писателя О. Генри. В статье дано определение новеллы как разновидности или синонима рассказа, анализируются характерные особенности, присущие этому жанру, такие как небольшой объем, динамичный сюжет и непредсказуемая развязка. Также рассмотрено развитие новеллы как жанра в мировой и, в частности, американской литературе от Д. Боккаччо до О. Генри. В статье исследуются характерные черты, присущие творчеству О. Генри в целом, такие как ирония, трагикомичность, неожиданная концовка. С помощью анализа произведения «Дары волхвов» было выявлено характерное для писателя использование в этой новелле двойной неожиданной концовки, иронии и трагикомичности, необходимых для реализации авторского замысла, которыми он пользовался и в большинстве остальных своих новелл.

**Ключевые слова:** новелла, рассказ, неожиданная концовка, ирония, двойная концовка, Дары волхвов, американская литература.

Начиная с 50-х гг. XX столетия возросло внимание к творчеству американского писателя О. Генри, рассказы которого начали включать в хрестоматии, стали исследовать литературоведы, провозгласив образцом американской новеллы. Используя опыт предшествовавших писателей М. Твена, Э. А. По и др., О. Генри развил жанр новеллы до совершенства. Целью работы является анализ художественных осо-

бенностей новелл О. Генри, занимающего в мировой литературе XX в. почетное звание виртуоза короткого рассказа.

П. Кларксон подчеркивал историческую значимость произведений О. Генри, сумевшего запечатлеть в своем творчестве жизнь Америки рубежа XIX-XX вв. и возродить американскую новеллистическую традицию после нескольких десятилетий забвения. Исследователь говорил, что время покажет, кем был писатель для американской литературы. Рассказы американского новеллиста и сегодня пользуются успехом у читателей, многие из них экранизированы. Литературная премия имени О. Генри за лучший рассказ присуждается ежегодно с 1918 г., также существует премия «Дары волхвов» за лучший рассказ на русском языке, обладающий особенностями огенриевской прозы – иронией, динамичным сюжетом, оптимизмом и оригинальной развязкой. Все это подчеркивает актуальность темы исследования.

Рассказ – небольшое произведение с ограниченным числом героев, повествующее о каком-то событии. Разновидностью рассказа считается новелла (с итал. «новость»), которая обладает всеми характеристиками рассказа, но отличается меньшим объемом, более динамичной фабулой и непредсказуемой развязкой. Б. В. Томашевский назвал рассказ синонимом мирового литературоведческого термина «новелла», мы тоже будем считать их синонимами. Б. М. Эйхенбаум на примере творчества О. Генри выявил основные характеристики новеллы, такие как краткость, острый сюжет, нейтральный стиль изложения, отсутствие психологизма, неожиданная развязка.

Первым к жанру новеллы обратился итальянский писатель эпохи Ренессанса Д. Боккаччо, написав «Декамерон», состоящий из ста увлекательных историй, которыми группа человек делится друг с другом, чтобы скоротать время, спасаясь в пригороде от чумы. Жанр разошелся по Европе, но не снискал популярности. Повторный подъем новеллистики произошел в эпоху романтизма (Г. фон Клейст, В. Ирвинг, Э. А. По, П. Мериме). Э. А. По даже сформулировал основные характеристики новеллы – краткость, динамичность, неожиданная развязка. В XIX в. в жанре новеллы работал натуралист Ги де Мопассан. Его известной новеллой с неожиданной концовкой является «Ожерелье» 1884 г. «Новеллы Мопассана – это блестяще написанная своеобразная “человеческая трагедия”». В новеллах писателя представлены парижане, провинциалы, чиновники и аристократы, фермеры и батраки, лавочники, бродяги, мастера» [Хужаева 2017: 665]. В XX в. к жанру новеллы обращались также С. Цвейг, Ш. Андерсон и другие, но главным новеллистом столетия считается О. Генри, чьи новеллы стали

следствием длительной эволюции жанра. В свое время О. Генри называли американским ответом Ги де Мопассану. Хотя оба автора писали новеллы с неожиданной концовкой, рассказы американского писателя были более занимательными и забавными.

Американская литература богата на писателей-новеллистов, таких как М. Твен, Э. По, В. Ирвинг, Д. Лондон. Форма рассказа пользовалась популярностью в США в связи с динамичным укладом жизни и журнальной направленностью литературы. Бешеный ритм жизни, рост грамотности населения, рост количества журналов – главные факторы развития журнальной прозы в США на рубеже XIX-XX вв. Едва ли находился еженедельник или ежемесячный журнал, не публикующий хотя бы одного рассказа в выпуске. Издатели ориентировались на вкус массового покупателя, а жанр короткого рассказа пользовался успехом у читателей, которые не осиливали большие объемы текста, не любили морализаторства и предпочитали развлекательные истории.

В. В. Брукс назвал писателя гением, произведенным на свет дешевыми журнальчиками. Первый рассказ под вошедшим в историю мировой литературы псевдонимом О. Генри был опубликован в 1899 в журнале «McClure's Magazine» и назывался «Рождественский подарок Свистуна Дика». После публикации десяти рассказов О. Генри заметили в одном нью-йоркском журнале и предложили писать рассказы. В 1903 газета «World» сделала ему выгодное предложение: рассказ в неделю за гонорар в сотню долларов. О. Генри согласился и стал сочинять рассказ за рассказом. С 1904 по 1905 год из-под пера писателя вышло больше ста новелл, и он завоевал успех у читателей в качестве занимательного рассказчика. В 1906 г. вышел первый сборник его рассказов «Четыре миллиона». Всего к 1910 г. вышло 9 сборников. Писателя не стало в 1910 г. За десять лет литературной деятельности из-под его пера вышло больше трех сотен рассказов на разнообразные темы. «Количество новелл, написанное О. Генри, варьируется, по мнению биографов, от 300 до 600 и даже свыше» [Золотаревская 1991: 9].

Для его новелл характерны тонкая ирония, динамичный сюжет, отсутствие психологизма, неожиданная развязка. О. Генри вошел в историю новеллистики как специалист по непредсказуемым развязкам. Искусство создания неожиданной развязки О. Генри обогатил введением «двух развязок – предразвязки и подлинной развязки, которая дополняет, разъясняет или, наоборот, начисто опровергает первую» [Золотаревская 1991: 67]. При использовании двойной развязки по ходу повествования за первой сюжетной предразвязкой следует вторая, неожиданная развязка, не только придающая остроту интриге, но и

сигнализирующая о несовпадении ожидаемого и реального в жизни. Таким образом, настоящая развязка скрывается за вводящей в заблуждение ложной предразвязкой.

Уже к 1920 г. рассказ в стиле О. Генри превратился в источник дохода для подражателей: методике и схеме написания рассказов в стиле писателя обучали во многих высших учебных заведениях Америки, издавали пособия-руководства для начинающих прозаиков. На оригинальных приемах писателя делали деньги, так как было немало желающих преуспеть в малой прозе и опубликовать свои рассказы в журналах. Рассказ О. Генри зачастую строится по следующей схеме: случается некая ситуация в судьбе героев, читатель с самого начала предполагает, чем закончится история, но развязка оказывается непредсказуемой, обратной читательским ожиданиям. В этом и есть очарование и своеобразие огенриевских новелл. Словно ведя забавную игру с читателем, «каждому рассказу О. Генри придавал характер литературной загадки» [О. Генри 1983: 9]. Именно благодаря композиции с двойной развязкой новеллы американского новеллиста читаются с большим интересом, сохраняют интригу до последнего абзаца.

Попробуем проанализировать новеллу «Дары волхвов» из сборника «Четыре миллиона». Эта рождественская новелла – классический пример огенриевского рассказа с неожиданной развязкой – уже стала частью мирового литературного наследия.

Этой новелле автор придал черты литературной загадки, и читателю до самого конца не ясно, каково будет ее окончание. Действие разворачивается в Нью-Йорке. В канун Рождества из-за нехватки денег Делла решает продать свои роскошные волосы, чтобы подарить мужу Джиму цепочку для часов. «Надо вам сказать, что у четы Джеймс Диллингем Юнг было два сокровища, составлявших предмет их гордости. Одно – золотые часы Джима, принадлежавшие его отцу и деду, другое – волосы Деллы» [О. Генри 1983: 142]. Вернувшись домой и увидев жену, Джим озадачен: «Его глаза остановились на Делле с выражением, которого она не могла понять, и ей стало страшно» [О. Генри 1983: 143]. Жена всячески утешает его, говорит, что у нее быстро растут волосы, что она не могла поступить иначе: «Если б ты знал, какой я тебе подарок приготовила, какой замечательный, чудесный подарок!» [О. Генри 1983: 143]. Оказывается, причина озадаченности Джима в том, что он приобрел ей в подарок набор гребней: «Чудесные гребни, настоящие черепаховые, с вделанными в края блестящими камешками, и как раз под цвет ее каштановых волос... И вот теперь они принадлежали ей, но нет уже прекрасных кос, которые украсил бы их вожде-

ленный блеск» [О. Генри 1983: 144]. Тут мы видим первую ложную предразвязку: Делла не может воспользоваться гребнями. Но далее мы удивляемся неожиданной развязке: когда Делла дарит мужу цепочку, оказывается, что он продал свои часы, чтобы купить гребни: «...придется нам пока спрятать наши подарки, пусть полежат немножко. Часы я продал, чтобы купить тебе гребни. А теперь, пожалуй, самое время жарить котлеты» [О. Генри 1983: 144]. Супруги не смогли воспользоваться своими подарками, принеся в жертву ради друг друга самое ценное, что имели. О. Генри заканчивает эту историю строками: «Но да будет сказано в назидание мудрецам наших дней, что из всех дарителей эти двое были мудрейшими» [О. Генри 1983: 145]. Мудрость героев, по замыслу автора, заключена в бескорыстной любви друг к другу. Повествуя о самопожертвовании ради любимого человека, писатель показывает высшие человеческие добродетели, которые остаются для него главными в любых житейских ситуациях. Новелла заставляет поверить читателя в то, что любовь есть лучшее средство для преодоления временных неурядиц. В остальных своих рассказах он также часто изображает человеческие качества, способные прийти на помощь в жизненных невзгодах.

Концовки некоторых новелл порою кажутся неправдоподобными, но они выражают веру О. Генри в своих персонажей и в их умение противостоять равнодушию большого города. Некоторые новеллы писателя похожи на сказки: «По мнению многих ученых, в рассказах О. Генри часто имеет место чудесное стечение обстоятельств. Именно на основании этого признака рассказы американского писателя называют новеллами-сказками» [Сибирцева 2009: 171].

В новелле также примечательна трагикомичность, в произведении сочетается трагическое и комическое, финал кажется грустным и счастливым одновременно, потому что супруги своей бескорыстной любовью словно смягчают нелепое завершение сюжета. Примечательна легкая ирония, с которой новеллист излагает даже самые грустные события: «А я тут рассказал вам ничем не примечательную историю про двух глупых детей из восьмидолларовой квартирки, которые самым немудрым образом пожертвовали друг для друга своими величайшими сокровищами» [О. Генри 1983: 145]. «Жизнь не трагедия и не комедия, – писал в одном из рассказов О. Генри. – В ней смешалось и то, и другое. Высоко над нами всеисильные руки дергают за веревку, и вот вдруг наш смех сменяется плачем, и странный гул веселья врывается в нашу глубочайшую скорбь. Мы – марионетки – танцуем и плачем...» [цит. по: Левидова 1973: 123-132].

Таким образом, для произведения «Дары Волхвов», как и для большинства остальных новелл О. Генри, характерны динамичный сюжет, двойная развязка, состоящая из обманчивой предразвязки и истинной неожиданной развязки, а также тонкая ирония и трагичность, благодаря которым даже самые трагические развязки его новелл воспринимаются на положительной ноте.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аникст Л. О. Генри // О. Генри. Рассказы. – М., 1957. – С. 539-550.*  
*Золотаревская Ф. Х. О. Генри и его новеллы. – М., 1991. – 588 с.*  
*Левидова И. М. Калиф из Багдада. О. Генри и его новелла. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – 254 с.*  
*О. Генри. Короли и капуста. Рассказы: пер. с англ. / вступ. статья А. Аникста. – М.: Худож. лит., 1983. – 334 с.*  
*О. Генри. Избранные произведения. – Лениздат, 1976. – С. 3-18.*  
*Сибирцева Е. И. Элементы сказочного дискурса в рассказах О. Генри // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – Т. 2. – № 4. – С. 170-173.*  
*Томашевский Б. В. Теория литературы: поэтика. – Аспект-пресс, 1996. – 243 с.*  
*Хужаева З. Х. Мопассан-новеллист // Молодой ученый. – 2017. – № 12. – С. 664-666.*  
*Эйхенбаум Б. М. О. Генри. Собрание сочинений. Т. 4. – М.: Госиздат, 1975. – С. 198.*  
*Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы [Электронный ресурс] // Б. М. Эйхенбаум. Литература: Теория. Критика. Полемика. – Л.: Прибой, 1927. – С. 166-209. – Режим доступа: <http://literra.websib.ru/volsky/1387> (дата доступа: 30.09.2017).*

Науч. руководитель: Солдатченко А. Л., к.п.н., доц.

Д.С. ТЫЩУК

*(Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко,  
Ровеньки, ЛНР)*

УДК 811.111(70)-31(Додж М.)

ББК Ш33(7Сое)5-8,44

## **ЦЕННОСТНАЯ СИСТЕМА ПЕРСОНАЖА В ПОВЕСТИ М. П. ДОДЖ «СЕРЕБРЯНЫЕ КОНЬКИ»**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу авторской рецепции системы ценностей в произведении М. П. Додж. Основное внимание акцентируется на особенностях воспроизведения ценностной системы личности в произведении детской литературы. В образах главных героев Ханса и Гретель Бринкер отображается гуманистическая модель поведения ребенка в сложной жизненной ситуации путем описания степени выраженности ценностных ориентаций. Структура ценностей личности раскрывается в содержании двух параметров – уровня иерархизированности структуры ценностных ориентаций и их содержания и направленности. С позиции эстетики художественного произведения нравственный рост детей Бринкер воспроизводится через их поступки и поведение, взаимодействие с другими персонажами.

**Ключевые слова:** ценностные ориентации, система ценностей, морально-этические категории, литературные образы, литературные герои, американская литература, повести.

Актуальный для современных реалий пересмотр функциональных задач детской литературы – перспективная стратегия в образовании и воспитании подрастающего поколения. Знакомясь с литературным произведением, юный читатель открывает для себя новую информацию, рассматривает теоретически возможные в реальности ситуации и события, формирует и осознает собственные эстетические предпочтения.

Динамика современной рациональной жизни обуславливает недостаток времени для морально-этического образования и воспитания, и именно произведения литературы соединяют возможность реализации образовательных и воспитательных целей. Общество, пребывающее в ситуации опасности потери гуманистических ценностей, рискует воспитать бедное в нравственном смысле поколение, потому приобретает

особую актуальность анализ ценностных полей произведений детской литературы.

Повесть М. П. Додж «Серебряные коньки» – известное в своем жанре произведение, имеет значительный образовательно-воспитательный потенциал. Кроме знакомства с традициями и бытом народа Голландии (что расширяет кругозор ребенка), повесть представляет юному читателю модель гуманистической ценностной системы.

Цель статьи – рассмотреть особенности художественной презентации ценностной системы персонажа в повести М. П. Додж «Серебряные коньки».

Теоретическая основа – в работах Л. Х. Нагоевой, О. А. Родионова, Н. М. Суетиной.

В центре произведения М. П. Додж «Серебряные коньки» – голландская семья Бринкер. В начале сюжета Бринкеры пребывают в крайне затруднительном положении: отец, Рафф, парализован, а мать, Мейтхе, вместе с сыном Хансом и дочерью Гретель, вынуждена жить в режиме строжайшей экономии. Женщина пытается обеспечить семью средствами к существованию, распространяя собственноручно изготовленные изделия из пряжи. Подросток Ханс, имеющий отличные столярные способности, также старается самоотверженно помочь матери. Драматизм положения семьи усиливается незнанием истинных причин трагедии, произошедшей десять лет назад с их отцом.

По причине географических особенностей Голландии, преобладающая часть мужского населения страны была занята борьбой с водной стихией – Рафф Бринкер также много лет работал на плотинах. «Однажды, когда угрожало наводнение и люди укрепляли ненадежную плотину близ Веймарского шлюза, при страшном шторме, под дождем и снегом, Бринкер упал с подмостков и потерял сознание. Его принесли домой, и с тех пор он уже не работал; хоть он и остался жив, но он потерял разум и память» [Додж 2001: 18]. За годы постоянной работы Раффу и его жене удалось собрать тысячу гульденов – сумму, позволившую семье хотя бы нормально питаться в ситуации временного бездействия основного добытчика, но предусмотрительный голландец незадолго до трагедии спрятал деньги в тайнике, о месторасположении которого жене и детям ничего не было известно.

Ханс, не сгущая на судьбу, стремится во что бы то ни стало организовать консультирование отца доктором Букманом. Авторитетный врач поддается напору искренности мальчика, его любви к отцу. Принятое в момент первого посещения пациента решение об удалении опухоли в голове спасает жизнь Раффа. Отец вскоре становится на

ноги, и семья начинает жить по-новому: благополучно, счастливо, достаточно обеспеченно.

Содержание литературного произведения реализует эстетическое предназначение через рецепцию избранной автором системы ценностей как совокупности морально-этических доминант, обуславливающих личностное развитие и совершенствование читателя.

Произведения детской литературы призваны формировать полноценную самодостаточную личность – участника социокультурной и общественной деятельности. Отсутствие ценностных ориентиров у ребенка – крайне негативное явление, нивелирующее не только этическое и эстетическое формирование, а главным образом – морально-этическое. Способность понимать ценности, избираемые автором как приоритетные для определенного литературного произведения, гарантируют приобретение ребенком критического отношения к себе и действительности.

«Сущность ценности заключается в том, что она представляет собой особое качество, охватывающее предметы и явления материального и духовного мира, и выступающее в виде стремления, цели, оценки и идеала, имеющих большое значение для жизнедеятельности человека или группы» [Родионов 2009: 44]. Речь идет об избираемой индивидом концепции правил, которыми она руководствуется в повседневной жизни во всем многообразии ее проявлений.

Ценности – «одна из основных понятийных универсалий философии, означающая в самом общем виде невербализуемые составляющие наиболее глубинного слоя интенциональной структуры личности – в единстве предметов ее устремлений (аспект будущего), особого переживания-обладания (аспект настоящего) и хранения своего достоинства в тайниках сердца, которые конструируют ее внутренний мир как «уникально-субъективное бытие» [Этика: Энциклопедический словарь 2001: 534-535].

Ценностные ориентации человека как аксиологическая иллюстрация системы ценностей, обуславливают природу порождения поступков. «Ценностные ориентации преломляются через призму индивидуальной жизнедеятельности и входят в структуру личности, являясь одним из источников мотивации ее поведения» [Суетина 2008: 5].

Структура ценностей человека раскрывается в содержании двух параметров – уровня иерархизированности структуры ценностных ориентаций и их содержания и направленности.

«Первый параметр очень важен для оценки уровня личностной зрелости человека. Дело в том, что интериоризация ценностей как осо-

знанный процесс происходит лишь при условии наличия способности выделить из множества явлений те, которые являются для него важными. Именно они впоследствии и превращаются в определенную структуру в зависимости от условий, задач и целей жизни, возможностей их реализации и тому подобное». Бринкер-сын, несмотря на юный возраст, проявляет высокий уровень ответственности за происходящее в его семье. Ханс – уже сложившаяся, цельная личность.

«Второй параметр, характеризующий особенности функционирования ценностных ориентаций, дает возможность квалифицировать их содержательную сторону. В зависимости от того, какие конкретные ценности входят в структуру ценностных ориентаций личности, какова степень предпочтения одних относительно других и т.д., можно определить целевые ценности личности» [Нагоева 2011: 287]. О глубине жизненных целей Ханса свидетельствуют его упорство в получении знаний (когда его товарищи готовы нарушать дисциплину), серьезное отношение к заработку (мальчик знает счет деньгам, четко понимает, сколько именно стоит выполненная им работа), умение ставить нужды близкого человека выше собственных (теплая кофта для Гретель, с точки зрения ее брата, гораздо нужнее, чем коньки для него самого).

Образ Ханса Бринкера, главного героя повести, позволяет проследить процесс становления личности. Читатель знакомится с пятнадцатилетним юношей, который в финале произведения предстает уважаемым доктором средних лет.

Образ сестры Ханса, Гретель – не менее значительный. Представляя противоположные гендерные позиции, образы детей Бринкер воплощают модель должного морального-этического взросления. М. П. Додж художественно воссоздает схему поведения детей в сложных социально-экономических обстоятельствах как испытания, причем Хансу и Гретель удастся не только сохранить, но и приумножить в себе доброту, порядочность, самоуважение в процессе преодоления жизненных трудностей.

Жизненный уклад семьи не богат развлечениями и отдыхом, возможностью времяпрепровождения для души. Главное удовольствие для детей – катание на коньках, пусть даже очень примитивных, деревянных, старательно изготовленных Хансом для сестры и себя.

Автор знакомит читателя с детьми Бринкер в непродолжительный момент отдыха, прогулки на коньках на городском катке. Стоит только матери позвать детей домой, как они тут же оставляют приятное занятие. Юфру Бринкер вынуждена ежеминутно находиться рядом с супругом. «Почти всю работу и на огороде, и в доме выполняли Ханс и

Гретель. Каждый год летом дети изо дня в день ходили копать торф и складывали его кирпичиками, запасая топливо. В другое время, если не было домашней работы, Ханс правил лошаадьми, тннувшими буксир на канале (так он зарабатывал по несколько стейверов в день), а Гретель пасла гусей у соседних фермеров» [Додж 2001: 19].

Ребята трудятся, чтобы помочь матери материально. Во время одной из прогулок на коньках богатая и человечная Хильда ван Глек предлагает Хансу деньги за мастерски выточенную деревянную цепочку, но дети Бринкер, приняв деньги как плату за работу, а не подавание, не позволяют себе даже подумать о праздностях. Ханс говорит сестре: «Барышня нам дала деньги на покупку коньков, но, если я заработаю их, Гретель, они пойдут на шерсть. Тебе нужна теплая кофта» [Додж 2001: 28].

Пятнадцатилетний Ханс, отдающий себе отчет в том, что в условиях болезни отца он должен выполнять роль кормильца, с достоинством отрекается от удовольствий, соответствующих возрасту. Дорогостоящие атрибуты комфортной жизни ничего не стоят в сравнении с благополучием родителей. Мальчик убежден: «Моя мама лучше всех на свете, и я очень рад, что буду иметь коньки, но... Если бы я на свои деньги мог привезти из Амстердама меестера, чтобы он посмотрел отца... может быть, он помог бы...» [Додж 2001: 42].

Катание на коньках – особенное развлечение для голландских детей. Победа в традиционных соревнованиях обещает не только серебряные коньки как приз, но и почетный статус непревзойденного конькобежца.

Мотив соревнования на катке имеет особенную коннотацию в повести. Исходя из правил конкурса, участники разделены на две группы – мужскую и женскую. Гретель Бринкер – одна из самых реальных кандидаток на победу среди девочек. Автор выводит на поле сражение разных по статусу и образу жизни героинь, демонстрируя, тем самым, духовую высоту Гретель на фоне обеспеченных материально, но не внутренне, сверстниц.

Гретель, которая блестяще каталась на коньках, отгачивает свое мастерство, упражняясь на деревянных коньках, но это не мешает ей получать настоящую радость от процесса, не задаваясь мыслями о том, из какого материала изготовлены коньки у катающихся рядом детей, каков социальный статус и доход их семей.

«Катринка и Рихи бесятся при одной мысли, что крестьянка Гретель будет участвовать в состязаниях. Рихи однажды заявила, что это “ужасно, постыдно, просто позор!”, а эти слова как по-английски, как

по-голландски – самые сильные выражения, которые вправе употребить возмущенная девочка. Катринка с милой горячностью заявила: “Позор, что из-за какой-то гусятницы, никудышной девчонки Гретель, состязания будут испорчены”» [Додж 2001: 98].

Обе девочки несчастны, ведь их жизненные устремления обращены не к самим себе, а бичеванию других, якобы недостойных находиться рядом с ними.

«Рихи Корбес была хороша собой, но душа у нее была совсем не такая ясная и солнечная. Тучи гордости, недовольства и зависти уже собирались в ее сердце и день ото дня все темнели и темнели. Для Рихи бедная крестьянская девочка Гретель не была человеком, таким же, как сама Рихи, – она была лишь чем-то напоминающим о бедности, лохмотьях и грязи. Такие, как Гретель, думала Рихи, не имеют права чувствовать и надеяться, а главное, они не должны становиться поперек дороги тем, кто богаче их. Они могут на почтительном расстоянии трудиться и работать на богатых, даже восхищаться ими, но восхищаться смиренно, и только. Если они возмущаются, подавляйте их; если они страдают, не беспокойте меня этим – вот каков был тайный девиз Рихи» [Додж 2001: 95-96].

Катринка ван Глек – красивая девочка, но внутри нее – пустота, иллюзия, не способная породить в ответ настоящие чувства.

«Она была кокеткой в младенчестве, кокеткой в детстве, кокеткой теперь, в свои школьные годы. Она кокетничала с матерью, с любимым ягненком, с маленьким братишкой, со своими золотыми локонами – когда отбрасывала их назад с притворным презрением. Всем она нравилась, но кто мог полюбить ее? Она ни к чему не относилась серьезно. Милое личико, милое сердечко, милые манеры – все это пленяет только на час» [Додж 2001: 96].

Символичность серебряных коньков, актуализированная в названии повести, раскрывается в идее о жизненном счастье и благополучии, которого так заслуживают искренние, честные, духовно богатые дети. Метафоричный путь Гретель и Ханса к серебряному трофею знаменует тернистый путь к обретению смысла жизни тогда, когда ты верен себе, своей цели, а основа подобно продвижения – в доброте и любви к близким людям, потрясающим по силе желания сделать их жизнь лучше. Примечательно, что коньки получает Гретель, а не Ханс, но косвенно победа принадлежит им двоим, ведь без брата девочка не приобрела бы нужные коньки. Автор показывает, насколько в жизни важны люди, умеющие искренне помогать другим, радоваться их достижениям, не ожидая ничего взамен.

Лейтмотив повести – желание Ханса помочь отцу-калеке, концентрично представлен в сюжете произведения.

Сын и мать Бринкеры, неожиданно получив деньги от Хильды (брат должен был выполнить еще один столярный заказ), все-таки решают в рождественскую пору приобрести коньки для Гретель. Мальчик же по-прежнему не прекращает думать об отце.

Герой убеждается в правоте своей позиции, встретив доктора Букмана по дороге за коньками для младшей сестры:

«Вот идет лучший в мире врач. Сам Бог послал его. Ты не имеешь права покупать коньки, если на эти деньги можешь пригласить такого знаменитого доктора, чтобы он помог твоему отцу!» [Додж 2001: 45].

Символ коньков – концептуальный в повести. Дорога за коньками, которые, как уже известно, принесут победу Гретель, есть маршрут встречи Ханса со спасителем отца, гаранта возвращения семьи к благополучной жизни.

Мальчик, вежливо попросив секунду внимания доктора, в общих чертах описывает беду своей семьи. Доктор, изначально принявший Ханса за просящего милостыню, поражен внутренним достоинством собеседника: «Я не нищий, мейнхеер! – гордо возразил Ханс и с важным видом показал доктору свою крошечную кучку серебра» [Додж 2001: 46].

Параллельно маршруту Ханса пролегает маршрут команды подростков из Амстердама, совершающих конькобежную экскурсию по городам родной страны. Все мальчики, кроме лидера Питера ван Хольпа, позволяют себе оскорбительный тон в адрес бедного сверстника. Реплики такого типа: «Смотрите, вон бежит на своих деревяшках оборванец в заплатанных штанах» [Додж 2001: 87-88], произносятся без малейшего стеснения и зазрений совести.

Удивлению команды нет предела, когда они узнают, что Ханс косвенно спас их от голода. Капитан Питер, увлекшись путешествием, теряет кошелек, в котором хранятся общие средства на питание. Деньги случайно находит смывленный Ханс и тут же их возвращает.

Мальчик проясняет ситуацию: «Утром я вышел из дому очень расстроенный. Катил, не глядя себе под ноги, да и налетел на какие-то бревна. Стал растирать себе колено и тут увидел ваш кошелек; он завалился под бревно» [Додж 2001: 90].

Ван Хольп искренне благодарен Хансу. Ребята продолжают вместе идти по льду, и Ханс позволяет себе поговорить о проблеме в собственной семье с человеком, которому доверяет.

Ханс рассказывает о последнем приступе отца:

«... Я был на канале, как вдруг услышал крик матери и побежал к ней. Отец не выпускал ее из рук, и платье на ней уже дымилось. Я попытался затушить огонь, но отец оттолкнул меня одной рукой. Будь в доме вода, мне удалось бы залить пламя... А отец все время смеялся таким страшным смехом, почти беззвучно, только лицо у него кривилось... Тогда – это было ужасно, но не мог же я допустить, чтобы мать моя сгорела, – я ударил его... Ударил табуретом. Он отпихнул меня. Эх, не хотелось мне рассказывать вам все это!» [Додж 2001: 92].

Стыд разговора на закрытую тему разумно уступает необходимости поиска способов оказания помощи больному отцу. Ханс не чувствует себя униженным или ущербным, потому что Питер – толерантный и искренний собеседник, лишенный пошлой самовлюбленности представителей состоятельного общественного класса.

Гретель Брикнер, скромная и честная девочка, готова на все, чтобы помочь матери в каждодневном титаническом уходе за отцом. Не считаясь с собственным возрастом, неумным желанием наслаждаться детством, девочка как взрослая уговаривает мать, круглосуточно просяживающую около отца, который страдает не только физически, но и психически. Девочка просит мать отдохнуть:

«Ты так утомилась! Ты всю ночь не сомкнула глаз с того страшного часа. Видишь, я оправила новую ивовую кровать в углу и положила на нее все, что только нашлось мягкого, чтобы моей маме было удобно спать» [Додж 2001: 99]. «Я буду дежурить при отце, мама, и разбужу тебя, как только он пошевелинется! Ты такая бледная, а глаза у тебя совсем красные... Ну мама, пожалуйста, ляг!» [Додж 2001: 99].

Пока брат отсутствует, сестра берет на себя заботы о матери и помощь отцу. В характере девочки отсутствует свойственная повзрослевшим рано детям серьезность, но она возмущена тем, что родственники все-таки скрывают от нее информацию, способную ранить ее душу. Например, о том, что отцу предстоит серьезная операция:

«Почему Ханс ничего не сказал ей? Как не стыдно! Она не ребенок. Это она отняла у отца острый нож. Она даже отвлекла его от матери в ту ужасную минуту, когда Ханс, хотя он такой большой, не смог ей помочь. Так почему же с ней обращаются так, словно она ничего не умеет?» [Додж 2001: 212].

Еще более повзрослевшим брату и сестре, в преддверии восстановления отца в статусе защитника и опоры семьи, нужно приложить все силы, чтобы ускорить его выздоровление. Средств на соответствующее питание в семье нет, потому Ханс должен найти деньги на такую нужную статью расходов. Мальчик отправился на поиски подработки

в обычной, очень бедной одежде. Понимания, на что похожи его просьбы о работе со стороны, Ханс размышляет: «...Ведь это, мягко говоря, все равно, что просить милостыню. Ни один из Бринкеров никогда не был нищим. Неужели я буду первым? Неужели мой бедный отец, едва вернувшись к жизни, узнает, что его семья просила подавание? Ведь сам он всегда был таким расчетливым и бережливым» [Додж 2001: 226]. Самомотивация дает подростку силы не сдаться.

Ханс, достойно преодолевший сложнейшие жизненные препятствия, не считает возможным для себя соблюдение пассивной жизненной позиции как знак вознаграждения за пережитое ранее. Герой хочет помогать людям в избранной в будущем профессии: «Я думаю, что быть врачом, лечить больных и увечных, спасать человеческую жизнь, уметь делать то, что вы сделали для моего отца – это самое лучшее, что есть на земле» [Додж 2001: 303].

Результат подтвержден в финале повествования: «Ханс провел эти годы деятельно и с пользой, преодолевая препятствия, по мере того, как они возникали и добываясь своей цели со всей энергией, свойственной его натуре» [Додж 2001: 306].

Исполненная гуманизма, высоких нравственных идеалов модель поведения персонажа в повести М. П. Додж «Серебряные коньки» – важный и нужный материал для самосовершенствования юных читателей.

## ЛИТЕРАТУРА

*Додж М. М.* Серебряные коньки: Повесть. – М.: Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2001. – 320 с.

*Нагоева Л. Х.* Ценностные ориентации: понятие и феномен // Новые технологии. – 2011. – № 4. – С. 286-289.

*Родионов О. А.* Моральные ценности: история, сущность и специфика // Научные ведомости. – 2009. – № 8. – С. 42-49.

*Суетина Н. М.* Ценность и ценностные ориентации: концептуализация различных подходов // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2008. – № 8. – С. 165-169.

*Этика: Энциклопедический словарь* / под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. – М.: Гардарики, 2001. – 671 с.

## ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

---

А.В. ИРКОВА

(Кемеровский государственный университет,  
Кемерово, Россия)

УДК 811.161.1-1(Гумилев Н.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

### ОБРАЗНОСТЬ РОСЫ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ Н. С. ГУМИЛЕВА

**Аннотация.** В статье рассматривается функционирование образа росы в ранней лирике Н. С. Гумилева. Обращение к росе продиктовано пограничным характером данного образа, открывающим закономерности смыслообразования на различных уровнях художественного произведения. Раннее творчество Н. С. Гумилева, будущего «мастера», «синдика» «Цеха поэтов» и теоретика акмеизма, входит в литературный контекст, продолжает традиции символизма и, одновременно, вступает в полемику с ним. Культуроцентризм поэтики акмеистов служит инструментом межпоколенческого диалога поэтов. Отзываясь на сложнейшие проблемы эпохи, акмеисты вырабатывали свое понимание природы художественного образа, связанного с предметным миром, внимание к которому позже декларировалось в акмеистических манифестах. Цель статьи – проследить различные возможности смыслового обогащения образа росы в художественном мире Н. С. Гумилева. Символика росы появляется в раннем творчестве поэта и обусловлена его ученичеством у символистов. В стихотворениях поэта «*Оссан*» (1905 г.), «*Неслышный, мелкий падал дождь...*» (1907 г.), «*Колдунья*» (1908 г.) и др. роса предстает как явление природного мира, отражающее различные элементы художественной реальности. Посредством образа росы вводится комплекс мотивов и тем любви, колдовства, творчества, воображения, грёз. Поэтика росы связывает мотивно-тематический уровень с переживаниями лирического субъекта, способного в момент творческого вдохновения искусственно моделировать «свою» реальность. В ней оказывается возможным включение лирического субъекта в творческий поток сознаний. Границы миров

размываются, взаимопроникают друг в друга. Роса как проводник между мирами присоединяет мотив преломления и отражения в ней солнечных лучей. Такой пучок преломлений света в росе предстает как игра различными смысловыми и культурными кодами произведений мировой литературы на смысловом поле каждого отдельного стихотворения Н. Гумилева. Читательская позиция проявляется в разгадывании явных и скрытых отсылок к литературным текстам разных эпох. Поэтическое своеобразие росы продиктовано особенностями авторского присутствия в произведениях Н. Гумилева.

**Ключевые слова:** художественные образы, роса, поэтика акмеизма, поэтическое творчество, лирическая поэзия, русская поэзия, русские поэты.

Тематика статьи непосредственно связана с рассмотрением становления поэтики росы и ее развития в раннем творчестве одного из будущих «синдиков» «Цеха поэтов» и теоретика акмеизма Н. С. Гумилева. Обращение к росе обусловлено переходным характером этого образа, возникающим на смысловых границах различных уровней художественного произведения. Само событие появления росы является уникальным. Роса как явление природного мира представляет собой следствие перехода одного состояния вещества в другое, что А. Ханзен-Лёве назвал «самой возвышенной (sublimste) формой слияния небесной воды и земли» [Ханзен-Лёве 2003: 672]. Природные и физические свойства росы находят свое применение в рамках литературного произведения. Прозрачность росы, возможность преломления, отражения в ней света, различных предметов оказывается знаком существования виртуальной реальности. Обратимся к анализу лирики, в которой функционирует данный образ.

Образ росы впервые встречается в стихотворении Н. С. Гумилева «Оссиан», датированном 1905 годом, опубликованном в книге стихов «Романтические цветы». Данное произведение представляет собой переработанный вариант стихотворения «Грёза ночная и темная...», относящегося к сборнику стихов «Путь конквистадоров». Обратимся к сопоставительному анализу разных редакций стихотворений. Первый вариант заглавия стихотворения «Грёза ночная и темная...» задает тематику полусна, фантазии, мечты. Раскрытие мотивов воображения и грёз связано с особым временем суток – ночью. Событийный план стихотворения представляет собой пограничную ситуацию, переходное время, связанное с мистикой, с обострением всех чувств лирического героя, с размыванием границ между грёзой и действительностью.

стью. Двойной акцент на «темной» стороне ночной грёзы открывает семантику неясности и тайны. Образный ряд первых двух строф стихотворения открывает тяжесть природного мира. Даже самые легкие воздушные явления – тучи – наделяются эпитетами «тяжелые», «грозные». В третьей строфе открывается предмет переживания лирического героя – столкновение и битва двух огромных героев кельтского эпоса: «Друг друга сжимая в объятьях, сверкая доспехом / Они начинают безумную, дикую пляску / И ветер приветствует битву рыдающим смехом, / И море грохочет свою вековечную сказку». Четвертая строфа передает переживания лирического героя, который обладает способностями видеть грёзы наяву.

Некоторое время спустя, Н. С. Гумилев редактирует стихотворение. Существенно новым и отличным в нем становится заглавие «Оссиан» и появление образа росы в третьей строфе произведения. Так, уже на уровне звуковой организации стихотворения звуки [с] и [о] начинают приобретать смысловую перекличку, связанную с мотивом эстетизации предметов, окружающих лирического субъекта. Оссиан, с одной стороны, является персонажем кельтского эпоса, повествующего о различных событиях прошлых времен, с другой стороны, он – литературная мистификация Дж. Макферсона. Отсюда появление тем и мотивов маски, игры с читателем как соучастником и сотворцом мира грёз. Далее в рамках произведения разворачивается переживание субъекта ролевой лирики, являющегося литературной мистификацией. «Оссиан» Дж. Макферсона становится тем, по отношению к которому лирический субъект самоопределяется как поэт, преображающий весь мир произведения. Установленный комплекс мотивов будет связан с образом росы, мистериальная природа которого указывает на связь раннего творчества Н. С. Гумилева с поэтикой символистов. Так, появление росы, покрывающей утесы в 3 строфе стихотворения, символизирует единение земного и небесного начал в контексте природного мира. На его фоне разворачивается событие столкновения 2-х героев кельтского эпоса Сварана и Фингала. Сюжет и общий колорит стихотворения Н. Гумилева навеяны первой из поэм Оссиана «Фингал». Однако в сюжетном плане присутствуют изменения: по «Оссиану» не Сваран убивает Кухулина, а Кухулин и Фингал одерживают победу над воинством Сварана, причем Фингал побеждает и связывает Сварана. [Гумилев 2000: 485]. Следовательно, такое изменение в сюжете стихотворения Н. Гумилева говорит о том, что его меняет сознание лирического субъекта, находящегося в состоянии творческого вдохновения. Пересекающийся звуковой ряд образа росы и Оссиана позволя-

ет увидеть их смысловую взаимосвязь. Те же утесы, что были и в стихотворении «Грёза ночная и темная...», опозитизированы творческим сознанием. Предметом лирического переживания и изображения является внутренний портрет субъекта сознания, который посредством отречения от действительности может видеть то, что видел и описывал Оссиан Дж. Макферсона. Лирический герой надевает на себя маску Оссиана Дж. Макферсона, вступая в диалог с его творчеством. Такая восприимчивость к окружающей действительности и возможность видеть сны наяву оказывается доступна лишь активному творческому сознанию. Как пишет Майкл Баскер, именно творческое сознание способно установить связь времен благодаря «сновидческому» состоянию, нашептанному прапамятью во сне [Баскер 2000: 32].

Образ росы встречается в одном из неизданных стихотворений «Неслышный, мелкий падал дождь...». Произведение было написано Н. Гумилевым в середине октября 1907 года и прикреплено к письму своему наставнику на тот момент – В. Я. Брюсову. Образность росы также оказывается связана с миром природы. В контексте фразы «как блещут искры на росе» открывается красота и гармония этого природного явления. Образ росы, отражая в себе различные детали художественного универсума, связан с пограничным состоянием лирического субъекта, с открытием двоимирия. Смысловой акцент на возможности преломления в росе солнечного света, передающего его расщепление на мельчайшие искорки, позволяет сконцентрировать читательское внимание на внутреннем мире лирического субъекта и его душевных переживаниях. Мотив преломлений-отражений в росе света, различных элементов мира произведения восходит к поэтической системе И. Анненского, которого Н. Гумилев считал своим учителем. Возникновение и развитие поэтического диалога акмеистов с И. Анненским, интерес Н. С. Гумилева к творческому наследию поэта подробно рассматривается в работе Н. В. Налегач [Налегач 2013: 179-276].

Тема творчества, связанная с образом росы, раскрывается и в стихотворении «Маркиз де Карабас» (1910 г.). Оно посвящено другу Н. Гумилева – прозаику, племяннику поэта М. А. Кузмина, композитору, литературному критику – Сергею Абрамовичу Ауслендеру. Данное посвящение работает на указанный комплекс тем и мотивов, связанный с творческим началом. Кроме того, символика заглавия указывает на претекст стихотворения – сказка Шарля Перро «Кот в сапогах». Отметим, что изменение названия влечет за собой смену акцентов: центральным героем, которому принадлежит высказывание, становится субъект ролевой лирики – Маркиз де Карабас. В сказке Шарля Пер-

ро именно кот выдумывает имя своему хозяину, изобретает различные хитрости, чтобы помочь герою пройти испытания. В стихотворении Н. Гумилева образ Маркиза существенно изменен. Так, лирический субъект произведения находится в идиллическом хронотопе: он наслаждается пребыванием на лоне природы, видит красоту и замечает первозданность всего мира: «Весенний лес певуч и светел, / Черны и радостны поля. / Сегодня я впервые встретил / За старой ригой журавля». Являясь носителем идиллического сознания, Маркиз чувствует себя частью гармоничного природного мира. Лирический герой, созданный чужим воображением, так же, как и в предыдущем стихотворении, является ролевым субъектом, подключающим в художественный мир систему отражений. Он носит своё родовое имя, отмечен особо высоким происхождением и несметно богат: «И дичь в лесу, и сосны гор, / Богатых золотом и медью, / И нив желтеющих простор, / И рыба в глубине озёр / Принадлежат вам по наследью». Его связь с предками дополнительно подчеркивается образом мирового дерева «На утро снова я под ивой / (В ее корнях такой уют)», которое символизирует полноту мира, соединяющую бинарные смысловые противопоставления. Лирический герой, обладая сакральными знаниями, способен создавать «свой» воображаемый мир. Отсюда задается оппозиция сфер реальной действительности и творческого, воображаемого мира. Роса открывает природный план художественной реальности. Весна как особое переходное время знаменует собой пробуждение сил природы, оказывается взаимосвязана с образностью тумана, роняющего капли росы: «Когда же роща тьму прикличет, / Туман уронит капли рос / И задремлю я, он мурлычет, Уткнув мне в руку влажный нос...». Пограничный образ росы естественно входит в один смысловой ряд с символикой сна Маркиза, когда начинает стираться грань между реальностью и полусном. В пространстве сна лирическому субъекту оказывается доступно понимание того, что мурлычет его кот. Вместо мудрого и хитрого кота из сказки Шарля Перро приходит образ приземленного кота, который имеет свою точку зрения на мир и на происходящие события. Прямая речь кота свидетельствует о его желании вернуть хозяина из мира грёз в мир повседневности. Такая система ценностей кота в паре с хозяином-творцом отсылает к произведению Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» [Гофман 1987]. Роса в этом контексте предстает не только как реалия природного мира, но и как элемент, связанный с возможностью перехода в другие реальности. При появлении росы происходят мистические события. В ней словно искорки солнечного света начинают мелькать многооб-

разные смыслы, отсылающие к другим произведениям различных авторов. Открытие диалогических связей позволяет полнее охарактеризовать мир поэта. Стихотворения Н. Гумилева, где присутствует образ росы в той или иной степени перекликаются с творчеством других авторов. Роса служит знаком не только водной стихии, природного мира, но и знаком наличия других миров. Роса является проводником между этими мирами, где все границы перестают быть отчетливыми. Возникает пространство диалога различных сознаний.

Особняком стоит стихотворение «Колдунья», связанное не столько с темой творческого состояния лирического героя, сколько с мотивом очарованности и околдованности посредством росы. Данное произведение было опубликовано в первом издании книги стихов Н. Гумилева «Жемчуга» (1910 г.) в разделе «Жемчуг серый». Историко-литературный контекст создания книги стихов открывает диалог поэта с творчеством А. Ахматовой. Вся книга стихов была посвящена В. Брюсову и стала подарком поэта невесте во время венчания. В связи с чем оказываются актуальными смысловые переклички не только с традициями символизма, но и с поэзией А. Ахматовой, с созданием ее образа в поэтической системе Н. Гумилева. Диалог двух поэтов реализуется при помощи различных кодов художественного произведения. Обратимся к историко-литературному коду. Как пишет сама А. Ахматова в прозаических заметках о Н. Гумилеве: «В стихах Николая Степановича везде, где луна («И я отдал кольцо этой деве Луны...») – это я. («Все пошло с «Русалки», «Из города...», «Нет тебя...» 1910, «Семирамида». Жемчуга тоже мой атрибут)» [Ахматова 2001: 89]. Следовательно, к активным смыслам стихотворения «Колдунья» подключается водная, лунная, колдовская семантика, открывающая значение любви как очарования, зачаровывания возлюбленного. Следующий смысловой код связан с характеристикой лирической героини А. Ахматовой. В одном из ранних стихотворений, посвященных Н. Гумилеву – «Пришли и сказали: “Умер твой брат”...» (1909г.) – присутствует мотив очарованности и колдовства как одного из свойств лирической героини: «Я прошлое в доме моем берегу, / Над прошлым тайно колдую». Возвращаясь к стихотворению Н. Гумилева «Колдунья», отметим, что первоначальное его заглавие «Мечь» задавало определенный семантический спектр умышленных действий, направленных на обидчика с желанием отплатить ему за какую-либо причиненную боль. Но окончательный вариант заглавия «Колдунья» с посвящением его А. Ахматовой ставит смысловой акцент на субъекте, который совершает эти действия. Традиционно, мифологический об-

раз колдунья является многозначным, он связан с практикой магии и чародейства. Образ колдуньи является пограничным, соединяющим реальную действительность и возможность приобщения ведьмы к инобытию. Колдунье, являющейся земной женщиной, ведомы знания, недоступные обычным людям – она умеет колдовать. Ее обрядовая деятельность не обходится без умения обращаться с особым – ритуальным – словом, которое в определенной ситуации наделяется мистическими свойствами. Стихотворение «Колдунья» открывается образом колдовских чар возлюбленной лирического героя, опутывающих его душу и рассудок. Грань между снами и действительностью, между реальной жизнью и воображаемыми событиями стирается. Лирический субъект погружается в дрему полубытия. Возлюбленная входит в круг его переживаний, именно в его сознании она предстает колдуньей. В одном из стихотворений любовной лирики поэта, также посвященном А. Ахматовой, лирический герой прямо называет свою возлюбленную колдуньей: «Из логова змиева, / Из города Киева, / Я взял не жену, а колдунью. / А думал забавницу, / Гадал – своенравницу, / Веселую птицу-певунью» («Из логова змиева...» 1911 г.). Лирический герой стихотворений Н. Гумилева замечает мельчайшие детали облика возлюбленной, подчеркивая в ней неразгаданную тайну: «У той жены всегда печальной / Глаза являют полутьму... / Хотя и кроют отблеск дальний?» («Осенняя песня» 1905 г.). Отсюда, возлюбленная лирического героя предстает киевской колдуньей с Лысой горы. Роса как знак водной стихии включается в один смысловой ряд, связанный с героиней-колдуньей. Представление о росе как элементе колдовской стихии формируется также благодаря использованию этого образа в поэтике зачина русских заговоров, в которых роса наделяется мистериальными, целебными свойствами, способными повлиять на судьбу человека [Сахаров 1885]. В связи с чем появление этого образа в хронотопе ночного, погруженного в сон города, мотивировано распаханностью границ между мирами. Роса падает «серо и сонно», покрывая «мертвую площадь». В контексте «мертвого» ночного города роса лишается своей способности отражать солнечный свет. Ночное время суток, в которое колдунья совершает свои «чудеса», предстает как время пробуждения различных нечистых, темных, inferнальных сил. Многооточие пунктуационно выделяет и ограничивает от остального текста пространство города. Взаимодействие графического и интонационного уровней художественного произведения позволяет акцентировать внимание на том, кто находится за окном – именно он видит все происходящее со стороны. Лирический герой в момент творческого вдох-

новения создает жутковатый образ бессвязной мольбы героини, сверкающего меча и крика. Так, символика образа росы оказывается связана с пространством холодного, ночного, сонного города. Сама роса становится одноцветной, в ней исчезает игра света. Она начинает сливаться с пространством, теряющим свою форму и содержание. Роса как проводник между мирами лишается своих мистериальных свойств. Но образ заалевшего окна свидетельствует о наступлении утра и появлении солнца: «Вот солнце выйдет из пучины / И позолотит купола».

Таким образом, поэтическое функционирование образа росы в ранней лирике Н. С. Гумилева приобретает многоплановое смысловое наполнение, которое начинает формироваться во время ученичества поэта у символистов, оказываясь важным ключом к пониманию дальнейшего творческого наследия поэта. Образ росы раскрывается в мотивно-тематических комплексах творчества, любви, воображения, грёз, очарования, околдованности. Роса появляется на границе реального мира и идеального мира грёз. Воображаемый мир создается лирическим субъектом, самоопределяющимся как поэт. Как в росе отражаются все реалии художественного универсума, так и в самом произведении появляются «искры» уже созданных смыслов. Они возрождаются поэтом посредством поэтического диалога с другими мирами, посредником между ними оказывается роса. Она является одним из образов творящей воли Автора. Важно, что образ росы отсылает не к биографическому автору, а служит знаком присутствия в тексте подлинного Автора-творца. Это не прямое уподобление росы творческому началу в человеке связывает образ росы с представлением о Божественной творческой энергии, которая способна преображать окружающую действительность. Отсюда роса выступает как благодать, высшая сила, нисходящая на поэта в виде вдохновения, создания произведения искусства. Как роса – капля, наполненная водой, так и поэт исполнен различными смыслами в момент творческого вдохновения. Роса как явление природы входит в мир произведения своими физическими и природными характеристиками. Сам процесс появления росы сопровождается переходом одного состояния вещества в другое, соединением противоположных начал: тепла и холода. Несмотря на научность этого образа, роса в художественном мире служит знаком творческой активности лирического «Я». Роса является символом гармонии и совершенства поэтического искусства, рожденного в результате преодоления поэтом противоречий, несовершенства действительности. Такое внимание к предметному и природному миру, выход к

истинному предназначению предметов и явлений окажется важным в рамках акмеистической поэтики.

## ЛИТЕРАТУРА

*Ахматова А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1 / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой]. – М., 1998.

*Ахматова А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. / А. А. Ахматова; [сост., подгот. текста, коммент., ст. С. А. Коваленко]. – М., 2001.

*Баскер М.* Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. – СПб., 2000.

*Гумилев Н.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1905-1916 / Н. Гумилев; [сост. и коммент. И. А. Панкеев]. – М., 2000.

*Гумилев Н. С.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2: Стихотворения. Поэмы. 1917-1921 / Н. Гумилев; [сост. и коммент. И. А. Панкеев]. – М., 2000.

*Налегач Н. В. И. Анненский и русская поэзия XX века: дис. ... д-ра. филол. наук. – Кемерово, 2013. – 467 с.*

*Сахаров И. П.* Сказания русского народа Т. 1-2. – СПб.: Издание А. С. Суворина, 1885.

*Гофман Э. Т. А.* Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М., 1987.

Науч. руководитель: Налегач Н. В., д.ф.н., проф..

Е.Я. ДЖАББАРОВА

*(Уральский Федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Россия)*

УДК 811.161.1-95(Цветаева М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)53-8,444

## **ПОЭТ VS ПРОЗАИК (СТАТЬЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ «МОЙ ОТВЕТ ОСИПУ МАНДЕЛЬШТАМУ»)**

**Аннотация.** Скрытая самоапология рассматривается путем анализа местоименной и именной парадигм в статье М. Цветаевой «Мой ответ Осипу Манделъштаму». Анализируется функциональность таких местоимений как «мы» и «я», где местоимение «мы» выступает как способ объединить поэтов и тем самым ответить на вопрос, кто такой поэт. Рассматривается значимость имени собственного, а также его трансформации, как способы дистанцирования от адресата и выражения своего неприятия его позиции. Местоимения «ты» и «твой» позволяют Цветаевой отдельно выразить свое отношение к читателю, который в данном случае выше Манделъштама-прозаика. Обосновывается необходимость поэта в диалоге с Манделъштамом, так, с одной стороны, Цветаева постулирует необходимость защищать поэта, с другой – говорит о Манделъштаме-прозаике, отношение к которому можно назвать почти снисходительным. Защищая Манделъштама-поэта Цветаева вновь защищает и саму себя как поэта, благодаря чему мы можем говорить о явлении «самоапологии».

**Ключевые слова:** самоапология, проза поэта, местоимения, русские поэты, литературное творчество.

Во время поездки в Лондон 1926 года Цветаева работает над статьей «Мой ответ Осипу Манделъштаму», которая стала реакцией Цветаевой на книгу Манделъштама «Шум времени». Восстановим, опираясь на работы цветаеведов, обстоятельства создания статьи. Как пишет И. Шевеленко: «Книга Манделъштама возмутила Цветаеву. Она ответила своему литературному сверстнику яростной отповедью – статьей «Мой ответ Осипу Манделъштаму». «Подтасовка чувств», переписывание собственной биографии ради вождя восточного воссоединения с историей, т.е. с победителем, – вот что более всего оттолкнуло Цветаеву в «Шуме времени». Оскорбление побежденных в лице Добровольческой армии, оскорбление всего «старого мира», попавшего в мясо-

рубку истории, и утрата собственного достоинства в лицемерном самоотождествлении с силами истории – это увидела Цветаева в мандельштамовской книге и на это отвечала своей статьей» [Шевеленко 2002: 326].

А. Саакянц, поясняя причины цветаевского негодования, отмечает: «Написанная с публицистической иронией и отстраненностью скептического наблюдателя, эта книга не имела ничего общего с духом цветаевской романтизации прошлого (“память моя не любовна, а враждебна”, – писал Мандельштам). ... «Сижу и рву в клоки подлую книгу М<андельштама> ”Шум времени”», – негодовала она в письме к Шаховскому. А в только что цитированном письме к Сувчинскому писала: «Мандельштам ”Шум времени”. Книга баснословной подлости. Пишу – вот уже второй день – яростную отповедь»» [Саакянц 1997: 439]. Излишняя категоричность Цветаевой, по А. Саакянц, объяснима следующим: «Цветаева (не умышленно, разумеется!) поступила с Мандельштамом так же, как он с нею в 1922 году, когда недостаточно корректно отозвался о ее ”Верстах”, назвав их ”богородичным рукоделием”. Как вспоминал В. Сосинский, Сергей Яковлевич отговаривал Марину Ивановну отдавать в печать статью. Против, несомненно, был и Святополк-Мирский, обожавший Мандельштама. Повидимому, и Сувчинский, которому, по всей вероятности, не понравилась статья Цветаевой, уклонился от печатания ее в ”Верстах”» [Саакянц 2002: 440].

Н. Мандельштам вспоминает о своеобразном отношении Цветаевой к Мандельштаму, которое и позволило поэту «судить» Мандельштама: «Я прочла в письмах, изданных в Самиздате: Цветаева считала, что сама может писать, как Мандельштам, как бы владеет его секретом. Тайной для нее вскоре после нашей встречи стал Пастернак» [Мандельштам 1999: 466]. Позиция поэтического равенства и равноправия дает Цветаевой возможность не только высказаться, но и осудить.

Для полноценного понимания цветаевского отношения к книге «Шум времени» необходимо помнить, как Цветаева воспринимает «прозу поэта» в целом: «Проза поэта. Поэт, наконец, заговорил на нашем языке, на котором говорим или можем говорить мы все. Поэт в прозе – царь, наконец снявший пурпур, соблаговоливший (или вынужденный) предстать среди нас – человеком. Чем же была твоя царственность? Тот лоскут пурпура, вольно и невольно оброненный тобою? Или есть у тебя – где-нибудь на плече или на сердце – царственный тайный знак?» [Цветаева 1997: 305]. В данном случае под общим

«нашим» языком Цветаева понимает язык человеческий (если поэзия – язык Бога, проза – язык человека, прежде всего) и сознательно объединяет себя с читателем: «От Державина до Маяковского (а не плохое соседство!) – поэзия – язык богов. Боги не говорят, за них говорят поэты» [Цветаева 1997: 305].

Большой поэт, по мнению Цветаевой, тот, кто и в прозе остается поэтом, прозой проверяется, поэтому под местоимением «мы» следует понимать тех больших поэтов, к которым Цветаева относит и себя: «Поэзия язык богов! Этого никто не повторил, это *мы* (выделено мною – *Е. Д.*) все сказали, каждый заново» [Цветаева 1997: 305]. Такое начало статьи контрастирует с продолжением, в котором Цветаева подчеркивает неравенство Мандельштама-прозаика ей-поэту посредством личных местоимений: «Итак, Осип Мандельштам, сбросив пурпур, предстал перед нами как человек: от него отказавшись, поэт – человек, как я. Победы меня одним собою, Осип Мандельштам» [Цветаева 1997: 305]. Становится очевидно, что особую роль играют местоимения «мы» и «я», если местоимение «я» является своеобразным маркером Цветаевой, то «мы» скорее выступает как способ объединить поэтов и тем самым конструирует ответ на вопрос, кто такой поэт. Читателя статьи Цветаева фактически ставит выше, чем Мандельштама-прозаика, что становится явным благодаря особой роли местоимения «ты» / «твой»: «Это *мои* выводы и *твои*, (здесь и далее выделено мною – *Е. Д.*) читатель. Вывод же Мандельштама: зачем нужны такие люди в какой бы то ни было армии» [Цветаева 1997: 306]. Цветаева объединяет не только «больших» поэтов, но и автора с его читателями. Подобное объединение необычно для Цветаевой, вспомним хотя бы эссе «Мой Пушкин»: «С тех пор, да, с тех пор, как Пушкина на *моих* глазах на картине Наумова – убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё *мое* младенчество, детство, юность, – я поделила мир на поэта – и всех и выбрала – поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать – поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались» [Цветаева 1997: 58]. С одной стороны, Цветаева постулирует необходимость защищать поэта перед лицом всего остального и выделяет его, с другой – говорит о Мандельштаме-прозаике, скорее снисходительно, что можно проследить и сквозь личные местоимения и имена собственные. Вероятно, поэт делит между собой поэта и прозаика, тем самым защищая Мандельштама-поэта, и осуждая Мандельштама-прозаика. Выбор в пользу поэта свидетельствует и о том, что Цветаева вновь защищает и саму себя как поэта.

Рассмотрим основные местоименные парадигмы и проанализируем местоимение «Вы» и его функции: «У Вас (здесь и далее выделено мною – Е. Д.), Осип Мандельштам, ничего, кроме собственного неутолимого аппетита, заставляющего Вас пожирать последние крохи Цыгальского, и очередного стихотворения – в 8 строк, которое вы пишете три месяца» [Цветаева 1997: 307]; «Есть ли у Вас, Осип Мандельштам, строки более неловкие...» [Цветаева 1997: 307].; «Неловкость же двустихия Цыгальского *Вами* не доказана, а мной (тоже поэтом) посему не признана» [Цветаева 1997: 308]; «Будь *Вы* живой, Мандельштам, Вы бы живому полковнику Цыгальскому по крайней мере изменили фамилию, не нападали бы на беззащитного» [Цветаева 1997: 311]. Главной местоименной парадигмой текста становится парадигма «я – Вы», где «Вы» выражает максимально отрицательное отношение Цветаевой к книге «Шум времени», Цветаева поясняет: «Мандельштам-поэт предает Мандельштама-прозаика. Весь этот сложный, сплошной, прекрасный, законно-незаконный мятеж: поэта (князя Духа) против деспота (царя тел), иудея – (загнанного) против царизма (гонителя), школьника (сердце) против казака (нагайки!) сына, наконец, (завтра) против отца (бывшего) – весь этот сложный, сплошной, прекрасный, законно-незаконный мятеж ВЕЛИЧИЯ против ВЛАСТИ – вымысел» [Цветаева 1997: 313].

Необходимо отметить, что Цветаева намеренно использует полную форму имени «Осип Мандельштам» или, в крайнем случае, лишь фамилию «Мандельштам», чтобы отделить Мандельштама от себя и дистанцироваться от него. Такую же роль в тексте играют вставки как способ авторской саморефлексии и анализа, Цветаева позволяет себе вторгаться в чужой текст, тем самым наглядно иллюстрируя свое отношение к нему: «Есть и мне, что рассказать о Ваших примусах и сестрах! – Брезгую!» [Цветаева 1997: 311]; «"Поездами" тогда назывались уличные путешествия царя и его семьи. Я хорошо навострился распознавать эти штуки. (Пошлость)» [Цветаева 1997: 311]; «Для революции характерна эта боязнь, этот страх получить что-нибудь из чужих рук, она смеет, она боится подойти к источникам бытия. (73 стр. Мандельштам говорит во славу, а не в осуждение)» [Цветаева 1997: 312]. Подобные вставки и цитаты из чужих текстов часто становятся для Цветаевой прямым способом осуждения и порицания.

Мандельштам для Цветаевой лишь предлог к разговору о поэзии и поэте в целом, поэтому основной задачей становится реализация авторских стратегий, что объясняет появление личного местоимения «мой» в самом заголовке статьи: «Мой ответ Осипу Мандельштаму –

мой вопрос всем и каждому: как может большой поэт быть маленьким человеком? Ответа не знаю» [Цветаева 1997: 316]; «Мой ответ Осипу Мандельштаму – сей вопрос ему» [Там же].

Подводя итоги, отметим особую роль местоимений «мы» и «ты», создающих общность писателя и читателя, поэта и поэта, личное местоимение «Вы» и использование полной формы имени собственного как способа дистанцирования. Цветаева отдаляет другого, а не себя и, несмотря на существующие в тексте приметы жанра апологии, такие как: авторские ремарки, вставки, прямое цитирование другого текста, обилие личного местоимения «я» и поэтическое (не прозаическое) равенство с Мандельштамом указывают на «скрытую самоапологию», апологию самой себя. Ключевой интенцией М. Цветаевой становится защита поэта, но структура и устройство текста скорее являют цветаевский портрет, нежели портрет Мандельштама.

## ЛИТЕРАТУРА

- Мандельштам Н.* Вторая книга. – М.: Согласие, 1999. – 364 с.
- Саакянц А.* Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – М.: Центрполиграф, 2002. – 826 с.
- Цветаева М. И.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1997. – 336 с.
- Шевеленко И.* Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Науч. руководитель: Снигирева Т. А., д.ф.н., проф.

М.А. АРАЗОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург, Россия)*

УДК 811.161.1-14(Елагин И.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6–8,445

## ТЕМА ЛЮБВИ В ПОЭЗИИ ИВАНА ЕЛАГИНА

**Аннотация.** В статье представлен анализ любовной лирики Ивана Елагина, – эмигранта второй волны. Нами рассмотрены две ипостаси любви, четко выделяющиеся в поэзии Ивана Елагина, – духовная и телесная. Достаточно внимания уделено и образам реальных женщин, которые оставили свой след в жизни и поэзии Ивана Елагина, которым посвящены многие стихотворения поэта. Но прежде всего автора статьи интересует соотношение образа лирического героя с биографией поэта, а также раскрытие глубоко личной темы с помощью поэтических образов, заимствованных из военной и насильственной лексики, что является следствием влияния катастрофичности XX века на мироощущение поэта. Именно в этом мы усматриваем своеобразие поэзии Ивана Елагина.

**Ключевые слова:** любовная лирика, лирическая поэзия, поэтическое творчество, русская поэзия, русские поэты, тема любви.

Иван Елагин (1918-1987) – один из самых ярких поэтов второй волны эмиграции. Он уехал из СССР в годы Второй мировой войны, когда его жизнь и жизнь его семьи попала под угрозу. В биографии поэта было много трагических моментов, и его личные трагедии, и трагедия всего XX века отразились в поэзии Ивана Елагина. Все его стихотворения, какой бы теме они ни были посвящены, так или иначе несут на себе отпечатки катастрофичности того времени, той эпохи, в которой жил Иван Елагин.

Существенную роль в поэзии Ивана Елагина сыграла экзистенциальная и онтологическая проблематика. Для поэта особенно важны категории жизни, смерти, свободы выбора, страха, являющиеся основными проблемными парадигмами экзистенциализма. В этот же ряд встраивается тема любви, весьма значимая для ранних поэтических сборников Елагина, но по разным причинам оставшаяся нераскрытой в работах исследователей елагинской поэзии. Обычно любовная лирика максимально далека от бытовой проблематики, сатиры, и это дает воз-

возможность рассмотреть самые тонкие душевные сферы лирического героя. Но в поэзии Ивана Елагина, впитавшей в себя изломанность своего времени, даже на самое чистое чувство накладывается трагизм. Цель нашей работы – на примере любовной лирики Ивана Елагина показать пересечение личной и всеобщей трагедии – своеобразие всей елагинской поэзии.

Любовная тема раскрывается в лирике Ивана Елагина в двух ипостасях: духовной и телесной. Преимущественно это именно духовная любовь, сопрягаемая с одним из трех чувств: нежностью, тоской или тревогой.

Ранние любовные стихотворения поэта посвящены его первой жене, поэтессе Ольге Анстей (настоящее имя – Ольга Штейнберг). Иван Елагин женился на Ольге Анстей в 1937 году, вместе с ней они покинули родину и уехали жить в Америку, хотя вскоре брак распался. Впрочем, отношения с Ольгой оставались дружескими до конца. Ранние любовные стихотворения пропитаны нежностью к любимой женщине. Женщина всегда легкая, воздушная, словно не от мира сего. «Ты вся – эскиз карандашом» [Елагин т. 1: 85], – пишет Елагин. Лирический герой робеет перед возлюбленной, он старается ее защитить от насилий этого мира. Ведь «еще ей небо снится» [Елагин т. 1: 148], ей еще рано обрубать мечты топором. Герой одухотворяет свою вторую половину. Глаза, волосы, руки, взгляд любимой – все это представлено как милость, данная свыше:

И прядь волос – твоих волос –  
*Мне ветер даровал как милость...*

Как время не остановилось?

Как сердце не оборвалось? [Елагин т. 1: 44]

Замирание сердца, обожествление одного лишь мига, в котором поэт, несомненно, счастлив, – характерно для ранней лирики Ивана Елагина. Любовь для раннего лирического героя – это благо, в ней можно укрепить свои силы, любовь противостоит всем бедам этого мира. Любовь – маленький кусочек счастья среди бесконечных бед и горестей. Именно в любви герой находит свое спасение, ведь в ней все можно разделить поровну, все можно рассказать, зная, что тебя поймут и не предадут. Что-то светлое, теплое сквозит в этих елагинских стихотворениях, ведь в любви герои почти дотягиваются до рая. Не случайно рядом с образом любимой женщины поэт видит ангелов:

У окна стоят с тобою рядом  
Ангелы босые на снегу [Елагин т. 1: 198]

Все стихотворение – чудесная рождественская сказка. Такая светлая и спокойная, что невольно перестаешь верить, что это стихотворение написано много выстрадавшим в жизни поэтом. Важно, что в этих стихотворениях всегда присутствует нежность, а не страсть. Ей даже посвящено отдельное стихотворение:

Нежность, видно, родилась заикой –  
Ей слова даются тяжело.  
Ей бы медвежонком в чаще дикой  
На заре обнюхивать дупло [Елагин т. 1: 185].

Далее в стихотворении нежность сравнивается с кошачьей лаской, а кот признан «ветераном в любви». Но под конец стихотворения Елагин вдруг приходит к тому, что его нежность никому не нужна. И внезапно его любовь начинает сопрягаться с чувством грусти из-за того, что невозможно надолго удержать свое счастье в руках. Здесь Елагин обращается к излюбленной метафоре горения – рано или поздно любовь выгорает. А для того, чтобы вновь зажечь погасшего человека требуется немалое количество усилий:

Спичка – девочке с косичками,  
Спичка – женщине шальной.  
*Сердце – коробок со спичками –*  
*Разошелся по одной.*  
Израсходовался дочиста,  
Разлетелся задарма.  
Так что, если очень хочется,  
Разжигай меня сама. [Елагин т. 1: 153]

Лирический герой, как мы видим из этого стихотворения, всего себя истратил на любимых женщин. И теперь он пустой внутри, погасший. Интересно, что любовь в сознании поэта сопрягается именно со стихией огня, тогда как речь идет больше о нежности, чем о страсти.

Главной причиной тоски в елагинских стихотворениях является разлука. «Дорога разлук неминуема» [Елагин т. 1: 147], – пишет поэт. Стихотворения о разлуке всегда смиренны. Лирический герой ничего не пытается исправить, потому что знает, что разлука – обязательный этап в любви. Рано или поздно с любимым человеком приходится прощаться. Герой не ищет виноватых, потому что их нет. Просто так получилось, и это следует принять как данность. Но с уходом любви в жизнь вступает страшное одиночество, от которого нельзя укрыться. Оно настигает героя и днем, и особенно ночью, мучая его бессонницей. Иногда лирический герой все-таки признает вину обоих в этом

одиночестве. «Мы правы, друг от друга отстранясь, Упившись каждый собственной мукой» [Елагин т. 1: 147], – пишет поэт. Но сколько же в этой правоте горькой иронии! Даже признаваясь сам себе в собственной неправоте, лирический герой отказывается что-либо исправлять. Ему куда проще отпустить человека, чем работать над разрушившимися отношениями. В очень красивом и одновременно очень грустном стихотворении «Отпускаю в дорогу, с Богом!» герой прощается с любимой женщиной, обрекая себя на бесконечные страдания. В конце стихотворения он остается один, подавленный и беззащитный:

Отдаю тебя всем соблазнам,  
Встречам легким, веселым, праздным,  
И печальным горячим встречам  
В час, когда защититься нечем [Елагин т. 1: 179]

Здесь, несомненно, лирический герой наделен автобиографическими чертами: в ранней любовной лирике Ивана Елагина отразилось и восхищение О. Анстей, и разрыв с ней в 1950 году, после приезда в США, тяжело переживавшийся поэтом. Елагин в то время остался в чужой стране и в чужом городе, не зная английского языка, совершенно один. Последующие несколько лет поэту было очень тяжело и одиноко. Он тратил время на выпивки, играл в карты, заводил кратковременные романы. Тем не менее, он нашел в себе силы жить дальше, работать, писать стихотворения. Так и лирический герой ищет что-то положительное – он оправдывает разлуку, понимая высшую мудрость всего происходящего. Разлука представляется, как еще один способ сохранить любовь, ведь в разлуке люди все друг другу прощают:

Я счастлив. И нет мне дела,  
Что меж нами преграды одни.  
*Как бы ты мне надоела,*  
*Если бы не они!* [Елагин т. 2: 274]

Но говорить полностью о том, что в любви лирический герой забывает все горести и беды, не приходится. Ведь чувство тревоги, собственное всей лирике Елагина, вне зависимости от темы и времени написания, пронизывает и любовную лирику. В стихотворении «Встали за ночь сугробы в сажень» герой испытывает непонятный страх. Ему мерещится то волк, завывающий у ворот, то птица, бьющаяся в окно. Он просит милую успокоить его, пожалеть, но в страхе даже не может произнести ее имени. Так, душа поэта, раненая войной и смертью близких людей, даже в любви чувствует какую-то опасность. Не случайно образ любимой женщины Елагин передает через военную терминологию:

Как мятежники *держат ружье,*

Так вы *держите гнев наготове.*

Оттого и на сердце мое

*Замахнулись тяжелые брови* [Елагин т. 1: 234].

Так катастрофичность XX столетия становится источником поэтической образности у Ивана Елагина. Не отдельными темами, но яркими образами, насильственной лексикой попадает война и трагедия даже в любовную лирику поэта. Лирического героя пугает все вокруг. Гнев ему представляется как смертельное оружие, а взмах бровей – как движение перед ударом. В другом стихотворении поэт подбирает глазам любимой женщины множество страшных определений:

У вас в глазах то робость,

То озорство, то страсть.

У вас глаза, как *пропасть*,

Где так легко пропасть.

Они у вас туманны,

И чуть блестят они.

У вас глаза – *капканы*,

*Ловушки, западни.*

Там вспыхивает шатко,

Там прячется, скользя, –

Решимость и оглядка,

И можно, и нельзя,

Открытость и рисовка,

Отчаянье и блажь –

Глаза, как *маскировка*,

Глаза, как *камуфляж*,

Как лунных два осколка,

Как дымных два цветка,

И *целятся недолго*,

*И бьют наверняка.*

Они у вас бездонней

Всех омутов и рек,

У вас в глазах – *погоня*,

У вас в глазах – *побег*.

И собственному сердцу

Я говорил не раз,

Что мне не отвертеться

От ваших *дымных* глаз.

В них темный *ветер риска*,

В них сам себе я снюсь.

Когда-нибудь я низко

Над ними наклонюсь.

[Елагин т. 1: 237-238]

Женщина и мужчина словно вступают друг с другом в войну, в которой женщина одерживает победу только при помощи своих прекрасных и одновременно ужасных глаз. В стихотворении «Их было много – золотистых ливней» [Елагин т. 1: 89] поэт даже просит самого Господа умиловать ее глаза, ведь он тянется к ним, как тянутся «к автомобильным фарам, / Несущим ослепительную смерть». Так, бесконечные страхи и тревоги даже в любви мешают поэту обрести спокойствие.

В какой-то момент дисгармония в любви перерастает ее цельную силу и появляется другая ипостась любви в поэзии Ивана Елагина – ее телесная форма воплощения. Она представлена в очень небольшом количестве поздних стихотворений. В них женщина может быть представлена как эротический объект. Лирический герой восхищается ее телом, желает ее. Самое показательное стихотворение – «Женщина в блеске свечей» [Елагин т. 1: 438]. В нем поэт описывает женщину со всеми ее формами, с ее пластичностью и признается, что он «дурет» при одном только виде ее.

Томит миражем

В пустыне,

Пока не ляжем.

И не остынем.

В ее трясине,

В ее болоте,

В низинах

Ее плоти.

Это стихотворение очень чувственное, но уже здесь просматривается основное отношение Елагина к плотской любви. Такой род любви Елагин в дальнейшем назовет «грехопадением». В своей поздней лирике он любит обнаженным женским телом, с желанием смотрит на молодых и прекрасных студенток. Женщина, возжигающая телесные желания, тоже поэтизируется поэтом, но ей он отдает гораздо меньше своих душевных сил и эмоций. Такая любовь представляется лирическим героем лишь как разрядка, но она не способна дать что-то большее, поэтому Елагин в своей поэзии отдает предпочтение чистой душевной любви, пусть и сопровождаемой тревогой и разлукой.

Поздние стихотворения о любви Ивана Елагина посвящены Ирине Даннгейзер, его второй жене, русской по матери:

Я не думал о вас. Ваше русское имя

На туманном стекле написалось само.

Я и осень моя со стихами моими

С этих пор адресованы вам, как письмо [Елагин т. 1: 184].

С приходом Ирины Даннгейзер (Ёлы или Ёлки, как ее называли в быту) в жизни Ивана Елагина наступил душевный покой.

Лирический герой поэзии Ивана Елагина несомненно несет в себе автобиографические черты. Об этом говорят и посвящения реальным женщинам, сыгравшим значительные роли в жизни поэта, и существенные переклички с биографией Елагина. Но в большинстве стихотворений лирический герой вовсе не равен автору. Елагин наделяет его чертами самого обычного человека XX столетия, который страдает от бесконечных войн, разрушений, страхов и предательств. Для Елагина здесь важно то, что трагедии времени накладывают отпечаток на его героев, чем бы они ни занимались, о чем бы они ни думали. Погружение в любовную лирику Ивана Елагина помогает глубже понять своеобразие его поэзии, впитавшей в себя всю онтологическую и социальную дисгармонию XX века.

## ЛИТЕРАТУРА

*Елагин И.* Собрание сочинений: в 2 т. / И. Елагин; вступ. ст. Е. Витковского. – М.: Согласие, 1998.

*Синкевич В.* Последние дни Ивана Елагина // Новый мир. – 1990. – № 3. – С. 187-193.

*Фесенко Т.* Ольга Николаевна Анстей // Новый журнал. – 1985. – № 161.

Науч. руководитель: Матвеева Ю. В., д.ф.н., проф.

В.И. ИВАНОВА

*(Кемеровский государственный университет,  
Кемерово, Россия)*

УДК 811.161.1-14(Кушнер А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

## **МОТИВ МАТЕРИАЛИЗАЦИИ ДУШИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию мотива материализации души в ранней лирике Александра Кушнера. Анализ трех стихотворений показывает нетрадиционное представление поэта о душе, изображенной вне человеческого тела. Вместителями души становятся предметы, символизирующие науку. Так в первом стихотворении душа предстает перед нами в виде колбочки с реактивами, что делает её доступной к восприятию и осмыслению. Во втором стихотворении магнитофон становится вместителем души, он наделяет душу бессмертием. И уже в третьем стихотворении граммофонная пластинка заключает в себе душу, выраженную через голос. Благодаря этому предмету оживает фрагмент мира в воображении лирического героя. Все три стихотворения, представленные в работе, позволяют проследить мотив материализации души вне религиозного контекста, что говорит об интересе поэта к научным открытиям на раннем этапе творчества, характерном для поэтов шестидесятников.

**Ключевые слова:** материализация, душа, предметный мир, бессмертие, русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество.

Предметный мир Александра Кушнера уже неоднократно привлекал внимание литературоведов, а предметность в лирике поэта интерпретировалась в различных аспектах. Так, в работе С. Ю. Сухановой и П. А. Цыпиловой [Суханова, Цыпилова 2011: 126-141] мотив опредмечивания эмоциональных состояний возводится к античной литературе, в частности работа отсылает к учению Гераклита. В монографии Д. Б. Пэна [Пэн 1992: 1-63] выделяется такая особенность лирики А. Кушнера как обытовление внешней среды. Об ощущении полноты жизни, достигаемой лирическим героем через вечность бытия говорит в своей статье Т. В. Алешка [Алешка 2002: 3-9]. Используя накопленную базу, рассмотрим в пределах поэтической реальности А. Кушнера функционирование мотива материализации души.

В критике уже сложилась традиция выделять первые два сборника «Первое впечатление» (1962) и «Ночной дозор» (1966) как ранний период творчества поэта. Такое деление творчества Кушнера имеет признание не у всех литературоведов и критиков. Но мы считаем правомерным рассмотреть стихотворения 1962-1966 годов как самостоятельный период творчества, согласившись с мнением А. Урбана [Урбан 1986: 152] и Д. Пэна, Г. Красухина [Красухин 1970: 254], М. Пьяных [Пьяных 1985: 194]. В данных работах основным критерием деления на этапы творчества становится связь вещного мира и человеческой души.

Само понятие «душа» как метафизическое явление появляется далеко не сразу. А. Ф. Лосев [Лосев 1957: 24- 41] в книге «Античная мифология и ее историческое развитие» показывает изменение во взглядах греков на феномен души какместилища жизненных сил. Наиболее древним было отождествление души с птицами, которые мечутся в страхе по воздуху, как души над телом. Позднее сформировался взгляд на душу, как на порхающие тени и бессильные сновидения, но душа здесь мыслится бестелесной. А. Ф. Лосев также описывает представления древних о переселении человеческих **душ в животных**. Одним из излюбленных символов души многих народов была бабочка. В античности именно она вылетает из погребального костра, то летает над покойником, то отправляется в Аид. Греческое слово – *psyche* – обозначает и «бабочку» и «душу». Несомненно, и сам человек некогда представлялся вполне фетишистски. Душевная жизнь человека осмысливалась функциями тела и всем человеческим организмом. Органы человека в виде сердца, почек, глаз, волос, крови и слюны первоначально представлялись самой душой, а уже позднее стали мыслиться как ее носители (диафрагма стала седалищем души). И не случайно, само значение слова «душа» во многих языках (латинский, греческий и т. д.) имеет значение «дыхания». В мировой литературе еще со времен античности сложилась традиция изображения души, ее жизни и движения посредством ощущений, перцепций, подчеркивающих неразрывность в живом человеке телесного восприятия и души.

В стихотворении А. Кушнера «Душа – таинственный предмет», которое входит в сборник «Первое впечатление», с первой строки мы видим, как лирический субъект отходит от традиционного мифологического представления души. Здесь душа – это не та самая бабочка (*psyche*), о которой говорилось выше: «Она не с крылышками, нет!» [Кушнер 1963: 94]. Душа мыслится в совершенно новом облики, она – таинственный предмет и изображается вне человеческого тела, полу-

чает собственное феноменологическое бытие, но при этом она материально воплощена. Для выражения мысли о феноменологии души как таковой, вне зависимости от телесных перцепций, душа помещается в колбочку с реактивами.

Выбор предмета необычен, ведь в привычном понимании, колбочка является символом науки и интеллекта, что само по себе противоречит понятию «душа». Но, употребление уменьшительно-ласкательной формы слов «крылышки» и «колбочка», свидетельствуют об особом отношении лирического «Я» к предмету. Ведь именно она – колбочка становится образом одного из управляющих центров человеческого организма.

С помощью олицетворений и парного соединения однородных членов «Сжимаясь ночью от обид, / Она весь день в огне проводит. / В ней вечно что-нибудь кипит, / И булькает, и происходит: / Взрывается и гаснет вновь, / Откладывается на стенки» [Кушнер 1963: 94] мы видим процессы, происходящие в колбочке, которые отражают реакции, происходящие в душе. А результат химических реакций – «...получается любовь, / И боль, и радость, и оттенки». Усиленное восприятие внепредметного явления в материальном теле создается благодаря использованию в стихотворении синтаксических выразительных средств. Синтаксический параллелизм в третьей и четвертой строке: «Она не с крылышками, нет! / Она на колбочку похожа» [Кушнер 1963: 94], показывает противоречивую связь души и предмета. Восклицание в третьей строке утверждает мысль субъекта о том, что есть душа. В восьмой и девятой строке параллелизм усиливает нарастание интонации, что создает ощущение интенсивности реакций в предмете. Этому способствует и анафора в последних двух строках, и многосоюзие в последней строке. Ощущение противоречия создается сочетанием ритмического и синтаксического уровня. Ритмический рисунок показывает присущий кушнеровскому стилю спокойный тон, выраженный использованием четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой с чередованием женской (в четных строках) и мужской (в нечетных) рифмы, которая по совпадению звучания всегда точная. Оставаясь спокойным, лирический герой Кушнера через реалии понимает феноменологию переживания человеческого я. Определив духовное, нематериальное, психоэмоциональное, соотнеся колбочку с эссенцией, он показал жизнь души с помощью предмета, ведь отсутствие перцепций позволяют сконцентрироваться на феноменологии души как таковой. Поместив ее в трехмерное измерение – вещный

мир, поэт делает душу возможной для восприятия, переживания и осмысления.

Феномен материализации души **раскрывается** у Кушнера и в стихотворении «Магнитофон», входящем в сборник «Первое впечатление» 1962 года. Здесь душа, заключенная в магнитофонную ленту, становится бессмертной, и потому лирический герой видит «Будущее – за магнитофоном» [Кушнер 1997: 14], несмотря на то, что слова могут быть зафиксированы на бумаге, именно голос вызывает ассоциацию с поэтическим произведением.

Смерть поэта неминуема как смерть его физического тела, но душа поэта в виде голоса, отделившегося от тела, с помощью магнитофона может ожить «хотя б на полчаса» [Кушнер 1997: 14]. И сам магнитофон, с помощью олицетворения «под глазком его зеленым», как бы помещая в себя душу в виде голоса, оживает.

В восьмой строке лирический герой с помощью обращения просит не жалеть ленты, потому что только с ней в предстоящем веке могут зазвучать голоса, как в жизни. Усиливается эмоциональное восприятие строки с помощью восклицания. А перифраз «Точно нам не опускали веки» [Кушнер 1997: 14] образно характеризует дух того, кто уйдет из земной жизни. Используя снова перифраз «ближних» в девятой строке, субъект высказывания обращается к будущему поколению с просьбой оставить их опредмеченные души в материальном мире и не стирать их «ради джаза». В десятой строке лирический субъект поторапливает катушку магнитофона, для того, чтобы она скорее записала голос, душу на пленку и сделала ее бессмертной. Оживление души показано в стихотворении с помощью олицетворений «проныра» и «пролаза». Олицетворения «Техника спасает наши души / И берет к себе на небеса» [Кушнер 1997: 14] снова говорят о том, что магнитофон запечатлевает голос, который с помощью предмета обретает специфическую телесность. Так, магнитофон становится вместилищем души, как пушкинский нерукотворный памятник. Кушнеровский герой, как и пушкинский, говорит: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит». И рукотворная магнитофонная лента здесь – артефакт, который сохраняет нерукотворный голос.

Композиция стихотворения, не предполагающая строфическую организацию, создает ощущение крутящейся катушки магнитофона посредством отсутствия деления на строфы, как событийных завершений. Так, подобно катушке, которая крутится и торопится, лирический субъект торопится оставить голос на катушке, успеть свою душу наде-

лить бессмертием. Но субъект высказывания все-таки делает паузы, с помощью перенесения окончания предложения из 11-й стихотворной строки в другую, следующую за ней. Такой перенос создает в стихе ритмическую паузу, тем самым выделяя основные лирические центры стихотворения – «Голос мой, / проныра и пролаза» [Кушнер 1997: 14]. Такой же перенос наблюдается и в 16-й строке. Субъект намеренно делает паузу, потому что для него важно, что не нужно ругать науку, не нужно разум противопоставлять душе, ведь научный тип мировосприятия не означает отсутствие душевности и способности видеть мир одухотворенным, поэтому лучше просто послушать «Как звучат на ленте голоса». Так, метафизическое в стихотворении «Магнитофон» становится физически опредмеченным и позволяет говорить о возможности душе оставаться в земном мире после смерти телесной оболочки.

Тот же мотив материализации души прослеживается и в стихотворении «Пластинка», вошедшем в сборник «Ночной дозор». Здесь, как и в «Магнитофоне», благодаря предмету – пластинке, душа обретает бессмертие. Лирический герой становится проводником от физического к метафизическому состоянию души, от пластинки к звуковому и визуальному образу: «Я слушаю тихое пенье, / Приставив ладони к лицу» [Кушнер 1997: 32]. Эпитет следующей строки «старой» содержит напоминание о **смерти певца как физического организма и бессмертии его души, которая переместилась в старый предмет**. Именно грампластинка создает отношения прошлого с настоящим, певца с субъектом высказывания. И эта встреча сопровождается шипением пластинки, которое **«на руку» и певцу и его слушателю, ведь именно оно позволяет расширить образ, наполнить его компонентами**. Эпитеты «далекий», «тихий», «глух», ощущение удаления образуют из звукового сравнения образно-визуальное: «Как будто в нелегкой дороге / Ворсинки пристали к нему» [Кушнер 1997: 32]. Шорохи пластинки, качество звука и голоса создают в воображении лирического субъекта образ дождя, который с помощью олицетворения «вкрадчивый» обретает новый уровень восприятия. В третьей строфе появляется и сам образ «осторожного» певца: «Пел в свите-ре, горло щадя» [Кушнер 1997: 32]. Использование синтаксического параллелизма «Как будто» в строфе, подчеркивает то, что перед нами не реальный человек, а его образ, его душа. И когда певец переводит дыхание, образуется пауза, она снова заполняется шуршанием, которое отсылает лирического героя в прошлое «Когда грампластинка запись / Так несовершенна была» [Кушнер 1997: 32]. Олицетворения «прибли-

жаясь», «пятясь» показывают, как в стихотворении постепенно оживает все: голос певца, сам певец, природа, тот день, когда была сделана запись и вся комната, а благодаря анафоре в этой строфе, усиливается ощущение интенсивности появления образа предметов: «И вижу я столик дубовый / На крашенных ножках резных, / И записи оттиск готовый, / И несколько проб запасных» [Кушнер 1997: 32]. Воссоздание картинки завершается образом самого артиста: «И свитер суровый его / Он шутит: немножко нечисто, / Но страшного нет ничего» [Кушнер 1997: 32]. Между лирическим героем и объектом изображения появляется связь. Они оба понимают, что эта шероховатость и пение среди помех и есть высшая радость, потому что сама жизнь, в отличие от ее фильтрации в тексте, всегда несет в себе моменты шероховатости. И шорох на старой пластинке более убедителен и правдоподобен, чем чистейшая студийная запись, которая создает ощущение вакуума и безжизненности. Именно старая граммофонная пластинка заключает в себя голос – душу, встроенную в жизнь. И именно благодаря голосу певца и оживает фрагмент мира.

Ровный, спокойный тон стихотворения и использование четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой и чередованием женской (в нечетных строках) и мужской (в четных) рифмы, которая по совпадению звучания практически всегда точная, подчеркивает образ лирического героя, который тихо, прижав ладони к лицу воссоздает картинку с помощью песни на граммофонной пластинке. Он погружается в звук и его спокойный тон, позволяет ему все ближе и ближе увидеть картину жизни певца и самого певца.

Проанализированные стихотворения позволяют сделать вывод о том, что в ранней лирике Александра Кушнера прослеживается мотив материализации души. Метафизика души все всякого религиозного и мистического контекста у поэта не случайна. Во всех трех стихотворениях душа обретает бессмертие благодаря использованию тех возможностей и средств, которые появились в нашей жизни с помощью науки. Именно она становится формой опредмечивания мысли. Такая интерпретация научных открытий специфическим метафизическим образом у Кушнера говорит об интересе поэта к научным открытиям на раннем этапе творчества, характерном для поэтов шестидесятников. А восприятие предметной реальности позволяет представить духовную реальность как синтез эмоционально-волевого и мыслительного начал.

## ЛИТЕРАТУРА

*Алешка Т. В.* Вещный мир поэзии А. Кушнера // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. – 2002. – № 1. – С. 3-9.

*Краснухин Г.* И разговор у нас совсем иной пошел // Новый мир. – 1970. – № 3. – С. 252-254

*Кушнер А.* Избранное. Стихотворения. – СПб.: Художественная литература, 1997. – 496 с.

*Кушнер А.* Первое впечатление. – М.; Л.: Сов. писатель, 1962. – 96 с.

*Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – 598 с.

*Пьяных М. Ф.* «Покой нам только снится...» // Русская советская поэзия 1965-1985 годов. – Л., 1985. – С. 192-203.

*Пэн Д. Б.* Мир в поэзии А. Кушнера: монография. – Ростов-на-Дону: РГУ, 1992. – 63 с.

*Суханова С. Ю., Цытлева П. А.* Функции античного претекста в лирике А. Кушнера // Вестник ТГУ: Филология. – 2011. – Вып. 2 (28). – С. 126-141.

*Урбан А. А.* Пятая стихия // Нева. – 1986. – № 9. – С. 151-160.

Науч. руководитель: Налегач Н. В., д.ф.н., проф.

А.О. ПЕЧЕНЮК

(Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,  
Одесса, Украина)

УДК 811.161.1-1(Моргунов А.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-8,445

## ДИАЛОГ ПОЭТИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ АРТЕМА МОРГУНОВА С ЭСТЕТИКОЙ АВАНГАРДА

**Аннотация.** В данной статье рассматриваются поэтические поиски, эксперименты одного из современных авторов – Артема Моргунова. Выявляются и анализируются авангардные стратегии в лирике данного автора. Выбор для анализа стихотворения «Овал» обусловлен тем, что в нем наиболее проявлена преемственность поэта авангардной поэтике. В ходе анализа были выявлены поэтические стратегии и художественное своеобразие образной системы А. Моргунова с учетом доминантных показателей авангардной эстетики. Прослежены некоторые интертекстуальные переключки. Делается вывод о приоритетах поэтического мира А. Моргунова на основании проведенного анализа. На материале вышеуказанного стихотворения предпринимается попытка выявить общую тенденцию в новейшей поэзии – ее преемственность традициям предшествующих поэтических направлений, которые обусловили специфику литературного процесса XX века, в том числе и эстетической парадигмы «исторического авангарда».

**Ключевые слова:** авангард, авангардная поэтика, исторический авангард, мифы, инспирация, поэтическое творчество, русская поэзия, русские поэты.

Современные авторы в своих поэтических поисках нередко обращаются к наработкам предшественников. Это проявляется в том числе и в наследовании эстетических стратегий так называемого исторического авангарда в лирике современных поэтов.

Для рассмотрения диалога поэтических экспериментов нашего современника Артема Моргунова с эстетикой авангарда наиболее показательным его стихотворением «Овал»:

Так устал произносить слова.  
Жизнь не круг, не спираль, но овал.  
Гнусными выдумками подлецов  
Гнутое колесо.  
Рваная прорисовка.  
Битые пиксели.  
Выставка! Выставка!  
Как бы отсюда выплясать,  
Не обидев бездарного портрети-  
ста?  
Я выдохнул или выдохся?  
Высох ли? Вымахал?  
Искусство маскировать корысть  
В паутине салных банальностей.  
Искал постоянства,  
Но уже закрепился статус  
Нежелательного постояльца.  
Устал непрерывно скатываться,  
Срывать, дичать под градусом.  
Быть хаосом, сердце выпростав.  
Я вывалюсь или выстою?

Прошедшее уж не выбелить.  
Обманчива вечность выбора.  
"Родиться рабом погибнуть", -  
Решай же, где быть запятой.  
Неважно сколько калибров,  
Ведь каждый патрон – холостой.  
Свобода хитра и скаредна.  
Ощущай же, давай! Ощущай!  
Дешевизну момента.  
Всё это двухмерное великолепие.  
По нему точно напишут реквием.  
Самый трогательный и скорбный,  
Ещё скормят его за дорого!"А ма-  
ленькие часики смеются.."  
И я сброшен в их ржавый гогот.  
Метро двигатель революции,  
Но, спустившись, я задохнулся.  
Слова горло вспороли комом.  
Меня месит ногами толпа.  
Мне не встать, ведь я так устал.  
Мне не встать, ведь я так устал,  
Мне не встать, мне не встать...!

Слово воспринимается героем как материал, фундамент для строительства мира. Герой «устал произносить слова», следовательно, отсутствует и процесс творения жизни, так А. Моргунов в подтексте деформирует миф об Адаме, которому Господь дал возможность давать имена всему живому, быть творцом.

Жизнь моргуновского лирического героя в текущий момент времени не представляет собой нечто законченное и идеальное – круг, не представляет собой также спираль – символ генетического родства, что утверждает отсутствие связи с прошлым. В текущий момент времени картина мира хаотична: некогда она представляла собой идеальное (круг, колесо), теперь же это идеальное деформировано, погнуто, связи между отдельными его частями разорваны, целостная картина разбита, а сам он, в конечном счете, представляет из себя выставку, с одной стороны – «циркизированное» пространство, с другой – симулякр.

Выставка как модель мира близка цирковым коннотациям как основам универсума в историческом авангарде. В историческом авангарде осознается моделью мира цирк: происходит так называемая «цирки-

зация театра», то есть, согласно Ю. Н. Гирину, «эстетика театра деса-крализуется, приближается к балаганно-зрелищной эстетике цирка, и сам цирк приобретает онтологическую функцию коллективного действия» [Гирин 2013: 12]. «Циркизация» бытия А. Моргуновым становится моделью презентацию взгляда на мир современным поэтом.

Крупнейший польский русист Е. Фарино обращает внимание на то, что обязательно «унаследованный мир со всеми накопленными культурой его концептуализациями объявляется авангардом ошибочным и принципиально неприемлемым. В манифестах и декларациях они [авангардисты] призывали разрушить его до самых оснований» [Фарино]. Эта же особенность проявляется в моргуновском тексте: унаследованный мир – «двухмерное великолепие», он неполноценен: он – лишь выставка «бездарного портретиста», герой призывает ощутить эту неполноценность, «дешевизну момента».

Тема пляски в «Овале» – аллюзия строк из стихотворения М. Цветаевой «Да, вздохов обо мне – край непочатый...». Сопоставим отрывки из данных текстов:

*Долг плясуна – не дрогнуть вдоль  
каната.*

*Долг плясуна – забыть, что знал  
когда-то*

*Иное вещество,*

*Чем воздух – под ногой своей кры-  
латой!*

*Оставь его. Он – как и ты – гла-  
шатай*

*Господа своего.*

**(М. Цветаева)**

*Выставка! Выставка!*

*Как бы отсюда выплясать,*

*Не обидев бездарного портрети-  
ста?*

*Я выдохнул или выдохся?*

*Высох ли? Вымахал?*

**(А. Моргунов)**

Переключки в стихотворных текстах сосредоточены вокруг образа плясуна одухотворенного и одержимого одновременно. Тема пляски в ее решении А. Моргуновым при ироничной окраске не утрачивает архетипичности и закономерно маркируется как одно из проявлений демонической одержимости. По замечанию А. Махова, «сам демон может оказаться одержимым танцем» [Махов 2006: 208]. Но в интерпретации современного поэта демоническая одержимость не только вступает в оппозицию с божественным, но и становится олицетворением свободы.

Творец – Бог переосмысливается, осознается как «бездарный портретист», в этом богоборческом вызове просматривается преемствен-

ность аксиологии «исторического авангарда», где «место трансцендентного объективного (ТО) занимает не Бог (как это было в символизме) и не Искусство, Великая культура (как это было в акмеизме), а – энергия самой материи, проявляющаяся, с одной стороны, в динамических моментах внешнего мира (изменения, разрушения, движение, etc.), с другой стороны – формой этой хаотической материи является язык, рассматриваемый авангардистами также как источник “чудесного и неведомого”» [Тырышкина]. Для А. Моргунова источником чудесного становится стремление к внутренней свободе, которой лишен всякий человек и даже поэт, живущий в обществе потребления.

Поскольку в авангардном творчестве источник «трансцендентально объективного» – сам творящий субъект, создающий с помощью материи новый мир, констатация его бездарности может быть воспринята, как ирония над установкой на эгоцентризм авангардного автора.

А. Моргунов формирует новые смыслы с помощью игры с языком, что также актуализирует авангардистский характер его текста. В то же время, неоавангардистскому тексту не присуща столь сильная увлеченность формотворчеством, какая была показательна для «классического авангарда». По замечанию Н. Сироткина, диалог поэтической речи с авангардом «создаёт значения, опираясь на уже существующий язык – язык, конечно, при этом расширяется, возникают новые сферы или новые уровни, новые смыслы» [Сироткин]. А. Моргунов как неоавангардист не ставит цели кардинально обновить или же трансформировать язык, но в определенной степени тяготеет к некоторым формам речетворчества, активизирующим потенциал его поэтического слова. В анализируемом стихотворении можно выделить активное использование паронимии, элементы словотворчества («*вылясал*»), моделирование суггестивного воздействия поэтической речи. Высказывание А. Моргунова в одном из интервью в определенной степени проясняет его позицию в данном вопросе: «Для меня поэзия – это образный ответ на вопросы, которые я себе задаю. <...> Если я найду нормальных музыкантов, то мы будем делать что-нибудь движущее. Тогда я буду создавать песни, и надеюсь, у меня будет альбом, а не сборник стихотворений» [Поэт без усов]. В данном контексте вспоминается утверждение Е. Фарыно, что русскому авангардному поэту «свойственно именно петь/говорить/заговариваться. Это в первую очередь означает увлеченность не предметом речи, а речью как таковой, самим языком и актом речепроизводства» [Фарыно]. Желание А. Моргунова трансформировать свои поэтические тексты в песни, не противоречит тенденциям «исторического авангарда», а напротив, актуализирует неоавангардистский характер его поэтического творчества.

В моргуновском стихотворении современный мир обесценивается героем, воспринимается, как продажный и банальный, ошибочный, таким же он предстает и в авангардных текстах. Героя, как и авангардных авторов, интересует «мир как постоянно становящееся, но не ставшее» [Тырышкина]. Ведь моргуновский лирический двойник «искал постоянства», но не находил. Сам же поиск героя актуализирует мифологема блудного сына: «Устал непрерывно скатываться, / Срываться, дичать под градусом». Однако дикость, безумие необходимы для творчества, как элементы инспирации. Это проявляется в классическом авангардном тексте во множестве «взаимосоотносимых форм и концептов: чудесности, утопизма, дикости, безумия/зауми, архаики, примитивизма, остран(н)ения, очуждения и т. д.» [Гири 2013: 48]. У А. Моргунова же инспирация соотносится именно с дикостью, как одним из авангардных концептов. В данном плане, характерно, что автор в авангарде сближается с ипостасью шамана, ведь и «крайнее переживание шамана заканчивается экстазом, “трансом”» [Элиаде 1996: 106]. Такой медитативный, шаманический способ получения инспирации и приводит моргуновского героя к усталости.

Встреча с неправильным миром осознается героем как борьба и поиск утраченной целостности «я». Лишенный сил герой не уверен в том, что выстоит («Я вывалюсь или выстою?»). Но любая форма изменчивости для эстетики авангарда предстает ценностной доминантой. По мысли С. Фокиной, «метаморфоза <...> позволяет отразить измененное состояние сознания <...> Идея метаморфозы способствует самоидентификации с рядом образов, входящих в авторскую персональную сферу <...> Трансформации сознания лирического «я» акцентируют его многоликость...» [Фокина]. В моргуновском тексте унаследованный неправильный мир, как осознает автор, уже не исправить, не выбелить, не выстроить заново, что было установкой авангардистов. Эта установка переосмысливается, творческая деятельность осознается героем уже как сизифов труд.

В строке «Родиться рабом погибнуть» танатологические коды соседствуют с тематикой рождения, как и в сознании авангардистов «детский код отражается в коде танатологическом, и наоборот» [Гири 2013: 54]. Акцентируется детскость сознания моргуновского лирического героя, она становится не только манифестацией ощущения его особого взгляда на враждебный мир, но и связано с коннотацией его жертвенно-магического потенциала, характерного для авангардных авторов.

Такое сочетание мотивов также свидетельствует об укорененности А. Моргунова в мифологии исторического авангарда. Свобода и возможность выбора отрицаются, воспринимаются как приманка, ис-

пытание. Автор призывает к концентрации на своих ощущениях, дабы прочувствовать симулятивность и малозначимость момента, «закат общества», прогнившего в корысти. Искусство, сделанное на продажу, считается им обесцененным.

Автор цитирует текст песни «Часики» певицы Валерии («*А маленькие часики смеются...*»), иронизируя над современностью и массовой культурой, трансформируя иронию исторического авангарда над наследием XIX века. Наследуя авангардные традиции, современный поэт высвобождает эсхатологические смыслы использованных метафор. Так «ржавый гогот» – характерный образ, как для цирковой эстетики, так и является явно эсхатологическим кодом, актуализированным А. Моргуновым. В стихотворении современного поэта течение времени осознается как дьявольская игра, разворачивающаяся в цирковом пространстве, с характерными категориями карнавализации, сдвига, гротеска, эксцентрики и т. д.

Характерен и возникающий в стихотворении образ метро. Не случайно метро представлено А. Моргуновым как «двигатель революции», ведь и с семиотической точки зрения метро – это место, по замечанию Ю. Лотмана, где находятся те, «кто находятся ниже черты социальной ценности, располагаются на границе предместья, <...> на его пограничной черте. В смысле вертикальной ориентации это будут чердаки и подвалы, в современном городе – метро» [Лотман 2004: 266]. Образ метро возникает в стихотворении А. Моргунова как эквивалент пограничья, акцентируя трансгрессивный статус лирического героя. Ведь деятельность творца, в конечном счете, – сизифов труд, сам поэт, несущий революционную идею обновления, не выдерживает битву с внешним миром – его «месит ногами толпа». Стихотворение заканчивается повторами, последние строки рифмуются с названием, образуя кольцевую композицию.

В ходе анализа стихотворения были выявлены переключки моргуновской эстетики с эстетикой авангардного текста на различных уровнях:

- Для исторического авангарда эстетика разрушения неизменно была доминантой аксиологии. Эта же тенденция четко проявлена в тексте современного поэта А. Моргунова.

- Историческому авангарду присуще звуко- и словотворчество, внимание к словестной архаике и эстетизация «сдвига» – сознательно-го разрушения нормы, культивирование пограничности, как языковой, так и пограничности сознания. Внимание к пограничности языка и сознания прослеживается и в поэтике текста А. Моргунова.

- Исторический авангард акцентирует творческий потенциал хаоса, создает оптику циркизации мира: творческий потенциал соотно-

сится с образами цирка. Явная абсурдизация мира в лирике А. Моргунова, как и обыгрывание семантики, связанной с цирком, свидетельствует об авангардных чертах моргуновской поэтики.

- Эсхатологический коды, которые были актуальны для исторического авангарда, находят свое преломление в произведениях А. Моргунова.

Для исторического авангарда характерно внимание к фактору различных метаморфоз, зачастую обнажающие скрытую сущность мира, человека, вещей. Для поэтического мира А. Моргунова интересны резкие изменения, зачастую болезненные, носящие характер метаморфоз, связанные как с образом лирического героя, так и с образом мира.

## ЛИТЕРАТУРА

*Гирин Ю. Н.* Авангард как пограничная форма культуры // Диалог со временем. – 2013. – № 24. – С. 46-67.

*Гирин Ю. Н.* Литература в системе культуры авангарда: автореферат дис. ... доктора филол. наук: 10.01.03 / Гирин Юрий Николаевич. – М., 2013. – 40 с.

*Лотман Ю. М.* Культура и взрыв // Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 12-148.

*Махов А.* HOSTIS ANTIQUUS. Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. – М.: Intrada, 2006. – 406 с.

*Моргунов А.* Поэт без усов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://vk.com/art\\_morgunov](https://vk.com/art_morgunov).

*Поэт без усов – поэт без просвета?:* [интервью с А. Моргуновым] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ufaroom.ru/poet-bez-usov-poet-bez-prosveta-69792/>.

*Сироткин Н. С.* О методологии исследования авангардизма, или Эстетические отношения авангардизма к действительности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns\\_metod.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_metod.htm).

*Тырышкина Е. В.* Источник инспирации в русском литературном авангарде [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et\\_quelle.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_quelle.htm).

*Фарыно Е.* Два слова о Цветаевой и авангарде [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.m-m.sotcom.ru/6-7/faryno.htm>.

*Фокина С. А.* Фактор метаморфоз в контексте эстетики русского авангарда в цикле М. Цветаевой «Сивилла» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/55980/33-Fokina.pdf?sequence=1>.

*Цветаева М. «Н. Н. В.»* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi-xix-xx-vekov.ru/cvetaeva468.html>.

*Элиаде М.* Мифы. Сновидения. Мистерии / перев. с англ. А. П. Хомик. – М.: REFL-book, Ваклер, 1996. – 288 с.

Науч. руководитель: Фокина С. А., к. ф. н., доц.

Я.О. ШУМКОВ

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России  
Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия)*

УДК 811.161.1-32(Платонов А.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,44

## **РАССКАЗ А. ПЛАТОНОВА «РЕКА ПОТУДАНЬ» И ПРОЗА «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»**

**Аннотация.** В статье раскрывается типологическое сходство образа Никиты Фирсова и героев «потерянного поколения» зарубежной литературы. Прослеживается осмысление Платоновым феномена «потерянного поколения» и рассматриваются причины, по которым его интересовало это социокультурное явление. Дается краткий обзор зарубежной прозы «потерянного поколения». Автор выдвигает предположение о том, что топос войны и город на реке Потудани поляризуются как «мужской» и «женский», «непредсказуемый» и «стабильный». Показывается, что неизбежность инициатического испытания героя заложена уже в самой ситуации пересечения границы двух миров. Отмечается, что трудности Никиты в общении с близкими людьми типичны для героев «потерянного поколения», вернувшихся домой. Намечаются возможности более глубокого рассмотрения диалектики социального и экзистенциального измерения в рассказах А. Платонова.

**Ключевые слова:** типологические сходства, русская литература, русские писатели, литературное творчество, рассказы, литературные герои, литературные образы.

Событие, открывающее рассказ «Река Потудань», – возвращение красноармейца Никиты с войны. Данная ситуация заставляет вспомнить более поздний платоновский рассказ «Возвращение» (1946). При этом, если его главный герой, капитан Иванов, уже зрелый человек, в Никите подчеркивается молодость, ему около двадцати пяти лет. Пережитый опыт войны и достаточно юный возраст могут служить поводом отнести героя «Реки Потудани» к так называемому «потерянному поколению».

Платонов был хорошо знаком с этим культурным феноменом. В своих литературно-критических статьях он именует его несколько иначе, «погибшим поколением». Эту социальную прослойку он определяет как «юных интеллигентов, прошедших через мировую войну» [Платонов 2011а: 236]. Писатель и сам, будучи свидетелем мировой и гражданской войн (хотя полноценного военного опыта он в них не по-

лучил), мог отнести себя к таким людям. Неслучайным в этом контексте видится тот факт, что один из признанных певцов «потерянного поколения», Э. Хемингуэй родился в один год с Платоновым (1899).

В западной литературе «потерянное поколение» – лейтмотивное понятие для творчества многих писателей, осмыслявших опыт Первой мировой войны. Его авторство приписывают писательнице Гертруде Стайн. Оно стало известным благодаря появлению в эпиграфе к роману Э. Хемингуэя «Фиеста» (1926). Слова писательницы «Все вы – потерянное поколение», как пишет В. Толмачев, обращены к «молодым людям, побывавшим на фронтах первой мировой войны, потрясенным ее жестокостью и не сумевшим в послевоенное время на прежних основаниях войти в колею “мирной жизни”» [Толмачев 2004: 342].

К произведениям, выражающим мирозерцание «потерянного поколения», традиционно относят «Три солдата» (1921) Дж. Дос Пассоса, «Громадная камера» (1922) Э. Э. Каммингса, «Великий Гэтсби» (1925) Ф. С. Фицджеральда, «Солдатская награда» (1926) У. Фолкнера, «И восходит солнце» (1926), «Прощай, оружие!» (1929) Э. Хемингуэя. К ним следует отнести и романы, изданные в Европе, но имевшие большой успех в США: «На западном фронте без перемен» (1929) Э. М. Ремарка, «Смерть героя» (1929) Р. Олдингтона. Не все названные писатели приняли участие в войне (в частности, Фицджеральд, Фолкнер), но и для них «потерянность» – факт более чем весомый: показатель заброшенности человека в историю, лишившуюся привычных контуров. Представляется уместным включить в данный список еще один роман Э. М. Ремарка «Возвращение» (1931). В нем изображаются по большей части не военные будни, а трудности бывших солдат, связанные с приспособлением к гражданской жизни. Платонов мог читать это произведение, переведенное на русский язык в тот же год, в который оно вышло и в Германии. В пользу этого предположения говорит то, что история послевоенной жизни крестьянина Адольфа Бетке, который, вернувшись, чувствует себя чужим в своем доме, а затем, узнав об измене жены, покидает родной кров, но возвращается вновь, очень напоминает судьбу капитана Иванова. Платонов мог воспользоваться этой фабулой для того, чтобы показать, насколько сложно людям восстанавливать семейное счастье, прерванное войной.

В «Реке Потудани» ничего не рассказывается о службе Никиты в армии. Мы не знаем, хорошо ли он служил, был ли на передовой, бил ли врага. Трудности, испытываемые им, напрямую не связываются с тем, что ему, прошедшему войну, сложно адаптироваться к гражданской жизни. Тем не менее, такая мотивировка, как представляется, в произведении присутствует. Она проявляется в полноте характери-

стик «малоизвестного уездного города», в который вернулся Никита, и традиционных представлений о войне.

Мысль о наличии в рассказе разных пространств – мира «войны и страданий и мира родного, который, сохраняя черты родственности и узнаваемости, оказывается измененным и также содержит черты страдания и трагизма» [Вахитова 2003: 86], границей которых является река Потудань, высказывалась в исследовательской литературе. Разо-  
вьем эту мысль, подробнее очертя разницу между двумя мирами.

Война – мужское занятие. Ценности солдата – мужество, стойкость – определяются практически в любом обществе как черты характера, к которым должен стремиться не только воин, но и мужчина вообще. Именно эти ценности должен считать наиболее важными возвращающийся с войны Никита. Тем не менее, первое, что чувствует вернувшийся домой солдат, – запах материнского подола. Запах – ощущение, от которого скрыться гораздо труднее, чем от зрительного или тактильного раздражителя. Благодаря своему обволакивающему всеприсутствию, он становится суггестивным для Никиты и привязывает его к дому<sup>1</sup> (поскольку это единственное место на свете, где запах сохранился). Поэтому принципиально, что Никита прежде всего именно чувствует, обоняет материнский запах, а не видит, скажем, ее фотографию.

Существенно также, что это именно запах подола, а не какого-либо другого предмета одежды матери. Подол вызывает в памяти фразеологизм «держаться (прятаться) за бабью юбку» – быть в подчинении у женщины. Таким образом, это указание на последующий отказ солдата от «мужских» ценностей войны и желание принять «женские» – дом, семью.

Другая пара характеристик, поляризующих войну и жизнь уездного города, – непредсказуемость и стабильность. Солдат на войне никогда не знает, что будет с ним даже через пять минут. Судьбу человека во время военных действий может решить один шаг, одно движение. Очевидно, размышляя об этом, Арсений Тарковский писал в стихотворении «Суббота, 21 июня», представляя, что бы он сказал своим друзьям, если бы вернулся в последний мирный день 1941-го года: «Мне вон тому сказать необходимо: “Иди сюда, и смерть промчится мимо”» [Тарковский 2009: 86]. Более определенно фиксирует непредсказуемость судьбы человека на войне Пауль Боймер в романе «На западном фронте без перемен»: «Меня могут убить – это дело случая. Но то, что я остаюсь в живых, – это опять-таки дело случая. Я могу

---

<sup>1</sup> Никита, конечно, привязывается не к конкретному дому, а к «материнскому», антивоенному укладу, с которым дом метонимически отождествляется.

погибнуть в надежно укрепленном блиндаже, раздавленный его стенами, и могу остаться невредимым, пролежав десять часов в чистом поле под шквальным огнем. Каждый солдат остается в живых лишь благодаря тысяче разных случаев. И каждый солдат верит в случай и полагается на него» [Ремарк 1988: 69]. Если война – топос, где царит непредсказуемость, то мир уездного города на берегу реки Потудани абсолютно постоянен, неизменен. Это его свойство задано уже в топониме «Потудань», которое В. Даль объясняет: «по ту пору», «до того времени», «до тех пор» [Даль 2010: 358]. Потудань, таким образом, – это река вечности, которая будет существовать до тех пор, пока не исчезнет мир. Вполне соответствует семантике, заложенной в топониме, то, что Судьбы Любы и Никиты уже предрешены судьбами их родителей. Никита становится столяром, как и отец. Люба, вслед за матерью-учительницей, выбирает профессию, предполагающую помощь людям. Даже сверчок, живущий в завалинке дома Никиты, продолжает дело своих предков: «Сверчок, уже которое лето, жил себе в завалинке дома и напевал оттуда в вечернее время – не то это был тот же самый сверчок, что и в позапрошлом лето, не то внук его» [Платонов 2011б: 427]. В этом фрагменте обращает на себя внимание пропуск одного звена в перечислении поколений. Кажется, что логичнее было бы использовать здесь «не то сын его», вместо «не то внук его». На наш взгляд, слово «сын» опускается здесь не случайно. В его неупоминании видится подчеркивание предопределенности судьбы младших судьбами старших на несколько поколений вперед. По установившемуся в городе порядку не только сын, но и внук (и правнук и т.д.) сверчка будут петь в завалинке дома.

Одна из существенных проблем для людей, возвращающихся к мирной жизни после участия в военных действиях, – трудности в общении с близкими. Адольф Бетке, герой ремарковского «Возвращения», говорит об этом навестившему его однополчанину Эрнсту так: «Они все время приходят – мои родители и тесть с тещей – и говорят, говорят, но я не понимаю их, а они не понимают меня. Словно нас подменили всех. <...> Когда мы с тобой разговариваем, Эрнст, ты меня понимаешь, я – тебя, а между ними и мною будто стена какая-то...» [Ремарк 1988: 266]. Своеобразная психологическая «стена» встает и между Никитой и его близкими людьми – отцом и Любой. Возможно, это происходит потому, что герой чувствует себя чужим с людьми, не имеющими представления о войне. Он скуп, как бы неохотно, отвечает на вопрос отца о буржуях и кадетах: «Всех их побили, иль еще маленько осталось? – Да нет, почти всех» [Платонов 2011б: 428], поскольку видит в нем проявление гражданского, «профанного» мышления. Испытывая трудности в отношениях с Любой, думая утопиться в

Потудани, он не может обсудить с ней свои проблемы, вымещая свои переживания в творчестве глиняных фигурок, поскольку девушка для него, в определенной мере, непонятное существо, принадлежащее к чуждому ему «материнскому», «домашнему» миру.

Человек не может, по традиционным представлениям, которые отражаются, например, в фольклоре, пересечь границу миров, не изменившись или не пройдя определенного испытания. Поэтому можно говорить о том, что переход Никиты из «мужского» пространства войны в «материнский» мир города на реке Потудани предопределяет необходимость перерождения бывшего красноармейца. Потенциальная небезопасность перехода открывается уже в сцене сна Никиты, когда герой видит, что «его душит своєю горячей шерстью маленькое упитанное животное, вроде полевого зверька» [Платонов 2011б: 426]. В народной культуре считается, что подобный сон – предвестник болезни или несчастья. Семантика инициации эксплицитна в «испытании» Никиты, которое он проходит на базаре. И. Лукин отмечает, что «Базар в Кантемировке “умерщвляет” Никиту, лишает его собственного “я”, но затем Фирсов возвращается к Любе возрожденным человеком» [Лукин 2012: 209]. В контексте прозы «потерянного поколения» данное изменение может интерпретироваться как возвращение бывшего военного к гражданской жизни – реализация того, что не смогли осуществить герои «Возвращения» Ремарка.

Типологическое сближение Никиты с «потерянным поколением» обогащает наше понимание платоновского героя. История Фирсова становится, таким образом, социальной и экзистенциальной драмой о приспособлении человека к непривычным жизненным условиям и обретении им новых ценностных основ своего существования. Помимо этого оно способствует преодолению представления о Платонове, как о «писателе-самородке, слабо связанном с культурой» [Толстая 2002: 289], показывая, что писатель активно осмыслял достижения мировой литературы.

## ЛИТЕРАТУРА

*Вахитова Т.* Пейзаж у реки Потудань // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: Наука, 2003.

*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Избранные статьи. – М.: ОЛМА, 2010.

*Лукин И. В.* Мифопоэтика «отлучки» в рассказе А.П. Платонова «Река Потудань // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2012. – № 4.

*Платонов А. П.* Книга о человеческом достоинстве // Платонов А. П. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8: Фабрика литературы. – М.: Время, 2011а.

*Платонов А. П.* Река Потудань // Платонов А. П. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4: Счастливая Москва. – М.: Время, 2011б.

*Ремарк Э. М.* На западном фронте без перемен. Возвращение. – М.: Худ. лит., 1988.

*Тарковский А. А.* «Вот и лето прошло...». – М.: Эскмо, 2009.

*Толмачев В. М.* Потерянное поколение и творчество Э. Хемингуэя // Зарубежная литература XX века / под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004.

*Толстая Е. Д.* Идеологические контексты Платонова // Толстая Е. Д. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002.

Науч. руководитель: Снигирева Т. А., д.ф.н., проф.

С.Р. ДАВЛЕТШИНА

(Магнитогорский государственный технический университет им. Носова,  
Магнитогорск, Россия)

УДК 811.161.1-3(Довлатов С.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

## ФУНКЦИЯ ИРОНИИ В ПРОЗЕ С. Д. ДОВЛАТОВА

**Аннотация.** Данная статья посвящена функции иронии в прозе С. Д. Довлатова. Автор исследует особенности иронии в произведениях Довлатова: специфику литературного приема в аспекте проявления авторской эмоциональности. Материалом послужила малая ироническая проза писателя: «Компромисс», «Зона (Записки надзирателя)», «Заповедник», «Демарш энтузиастов», «Иностранка», «Чемодан», «Соло на ундервуде», «Наши» и другие произведения. В статье автор рассматривает афоризмы юмористического характера, особенности использования писателем фразеологических, лексико-стилистических, грамматических и образных средств. В результате проведенного анализа автор приходит к выводу, что С. Довлатов владел значительным арсеналом средств создания иронии, в том числе, использовал особую дружескую интонацию повествования, располагая к себе читателя, достигая с ним взаимопонимания.

**Ключевые слова:** ирония, юмор, фразеологизмы, языковые средства, русская литература, русские писатели, литературное творчество.

Исследование характера иронии в прозе С. Д. Довлатова – один из важных аспектов изучения функции иронии. Исследованиями иронии занимались А. А. Щербинина, О. П. Ермакова, Е. А. Земская, В. Н. Винокуров и другие. Яркие выражения в прозе Довлатова давно стали афоризмами, привлекающими не столько поучениями и мотивационным компонентом, сколько юмором. Возможно, ирония над устройством мира, умение смеяться над собой помогла писателю пережить трудные моменты в жизни: преследование КГБ, угрозы в адрес его семьи, невозможность публиковать свои произведения на родине, разлука с любимым городом Ленинградом. В интервью с Владимиром Познером Иван Ургант признался, что ему близка позиция, которую занимает герой Довлатова: «У меня ощущение, что он пишет про меня. Я разделяю многие его мысли, его отношение к жизни то, которое читаю на страницах его книг» [Познер 2017]. Сам шоумен демонстрирует интеллигентный питерский юмор. Существует определенная традиция в юмористических передачах и литературных произведениях: Юрий

Никулин, Аркадий Райкин, и конечно, Сергей Довлатов. В данной работе мы рассмотрим афоризмы юмористического характера Довлатова с точки зрения использования фразеологических, лексико-стилистических, образных и грамматических средств. Языковым материалом для нашего исследования послужили такие произведения С. Д. Довлатова как «Компромисс» (1981), «Зона (Записки надзирателя)» (1982), «Заповедник» (1983), «Соло на ундервуде» (1983), «Наши» (1983), «Демарш энтузиастов» (1985), «Иностранка» (1986), «Чемодан» (1986) и др.

С. Д. Довлатов – один из советских эмигрантов, которые в 80-е годы были вынуждены по политическим причинам уехать жить и работать за границей. Сам писатель о причине переезда из Ленинграда в Нью-Йорк говорил следующее: «Я не был диссидентом, я всего лишь писал рассказы, которые никто не хотел печатать» [Тимофеев 2016]. За двенадцать лет пребывания в США русский американец написал двенадцать книг, которые стали популярны по всему миру. Тоска по родине и желание когда-нибудь вернуться были выражены в его произведениях: «Это моя родина, чтобы здесь ни происходило». Интересно, что С. Д. Довлатов был красноречив и искрометен как в устных высказываниях, так и в письменных. Его шутки, остроумные ответы до сих пор цитируют.

Ирония рассматривается нами как прием: «Вид комического: осмеяние, содержащее отрицательную, осуждающую оценку того, что критикуется; тонкая, скрытая насмешка. Комический эффект достигается посредством того, что говорится прямо противоположное подразумеваемому» [Белокурова 2005]. Ироническая экспрессия всегда характеризуется наличием определенной оценочной структуры, в пределах которой происходит перемена оценочного компонента с положительного на отрицательный. Общеизвестно, что всякая ирония заключает в себе какой-то элемент иносказания, хитрости или обмана. Ирония, в отличие от обмана, не просто скрывает истину, но и выражает ее, только особым, иносказательным образом [Ермакова 190: 105]. Ирония, используемая Довлатовым в произведениях, приписывает явлению то, чего ему недостает, как бы возвышает его, но лишь для того, чтобы сильнее подчеркнуть отсутствие приписанных явлению свойств. На страницах своих произведений Довлатов, как по-настоящему хороший писатель, преобразовал события своей жизни в прекрасную прозу, которая, однако, мало общего имела с действительностью. Как говорит А. А. Щербинина, «необходимый элемент иронии – стремление скрыть истинный смысл сказанного, но скрыть так, чтобы об этом можно было догадаться» [Щербинина 1996: 25]. Так по выражению героя в повести «Заповедник» «...кот Ефим, глубоко уважаемый мною

за чуткость. Не в пример моим лучшим друзьям и знакомым, он стремился быть человеком...» читатель может догадаться, что речь идет о недостатке этики во взаимоотношении людей [Довлатов 1983: 110]. Смысл иронии представляет собой сочетание двух модально-оценочных значений: комической недостоверности и косвенной оценки объекта комического. Недостоверным всегда оказывается прямой смысл высказывания, тогда как скрытый смысл представляет собственно оценочное суждение. Например, в повести «Заповедник» Таня шутит над мужем, как бы соглашаясь со сказанным:

– Пушкин волочил за женщинами... Достоевский предавался азартным играм... Есенин кутил и дрался в ресторанах... Пороки были свойственны гениальным людям в такой же мере, как и добродетели...

– Значит, ты наполовину гений, – соглашалась моя жена, – ибо пороков у тебя достаточно» [Довлатов 1983: 110].

Недостоверность прямого смысла вынуждает адресата комического текста искать подразумеваемый смысл, что приводит к обнаружению целеустановки автора в достижении комического эффекта [Тунг 2012: 24]. На самом деле, читатель понимает, что аргументы мужа – слабое оправдание его бедности и безвестности как литератора.

В прозе Довлатова ироничные слова и выражения главных героев и второстепенных персонажей можно разделить на две группы: общеязыковые и индивидуально-авторские. Значения общеязыковых иронических слов содержат постоянный компонент – ироническую оценку, причем в таких словах оценка является компонентом денотации, а не коннотации [Стернин 1979: 70]. Общеязыковую группу иронических слов составляют слова книжного или архаичного характера: лизецзреть, соизволить, сподобиться и т. д. Ироническими могут быть и отдельные значения многозначных слов, например: артист, богадельня, вельможа. Характеризуя экскурсовода Володю Митрофанова, рассказчик в повести «Заповедник» иронично называет его «гений чистого познания». По мнению Е. А. Земской и В. Н. Вакурова, ироническое употребление слов «высоких», архаичных – традиционный прием русской классической литературы. Распространен он и в фельетонах XX века. Наиболее ярким приемом создания иронии является использование слов и словосочетаний в значении, противоположном тому, какое они имеют при обычном употреблении, то есть контекстуально выраженное ироническое значение. В качестве примера мы приведем диалог жены и мужа в рассказе «Наши»:

– Твои враги – это дешёвый портвейн и крашенные блондинки!

– Значит, – говорю, – я истинный христианин. Ибо Христос учил нас любить врагов своих... [Довлатов 2013: 160]

Анализ произведений С. Д. Довлатова показал, что нередко ирония создается за счет фразеологических средств языка: автор употребляет фразеологизм в узуальной форме и с узуальным значением, но это значение вступает в противоречие с содержанием контекста, то есть фразеологическая единица выступает средством иносказания. Так, например, Довлатов в рассказе «Заповедник» формирует иронию на уровне всего контекста, но «кульминацией» иронии является употребление единицы языка «читать» вместо устойчивого выражения «бросить курить»: «Я столько читал о вреде алкоголя! Решил навсегда бросить... читать» [Довлатов 2013: 110]. Помогает выразить грани иронии следующий отрывок: «В жизни газетчика есть все, чем прекрасна жизнь любого достойного мужчины. Искренность? Газетчик искренне говорит не то, что думает. Творчество? Газетчик без конца творит, выдавая желаемое за действительное. Любовь? Газетчик нежно любит то, что не стоит любви» [Довлатов 2103: 160]. Последний пример иллюстрирует то, как рассказчик «надевает» маску восторженного глупца.

Специфика иронического у Довлатова воплощается разнообразием масок, «надеваемых» иронистом. Таким образом, может использоваться маска человека, не просто доверчиво принимающего то, что ему преподносят, но не понимающего, размышляющего и предлагающего свои идиотические объяснения. Вышеприведенная характеристика газетчика и ложное восхищение его деятельностью и «честностью» один из ярких примеров данной маски. Также ирония в прозе Сергея Довлатова преподносится и в маске доверчивого глупца. Это, как показывают наблюдения, вообще наиболее распространенная маска в иронических текстах. Хотя непосредственно юмор в иронических высказываниях не зависит от типа используемой иронистом маски, все же можно отметить, что некоторая связь тут есть. Так, маска подлого человека обычно исключает юмор, а наиболее «смешные» маски – маски глупца и восторженного идиота.

Все виды языковых механизмов текстовой иронии проявляются в разговорной речи. В прозе Довлатова часто наблюдаются те виды иронических высказываний, которые свойственны диалогу, например издевательский вопрос:

– Посторонним сюда нельзя!

– А потусторонним можно? [Довлатов 2013: 160]

Разумеется, многое зависит от того, кем являются участники диалога и от их отношения друг к другу:

– Вы филолог? – спросила Агапова.

– Точнее – лингвист. Я занимаюсь проблемой фонематичности русского «Щ»...

– Есть такая проблема?

– Одна из наиболее животрепещущих... [Довлатов 2013: 160]

Главный герой подсмеивается над наивностью и серьезностью, с которой журналистка Лидия Агапова берется за работу.

Для текстов Довлатова типичны и такие механизмы иронии, как ироническое согласие, ироническое поощрение, ироническая солидарность с переадресовкой иронии и другие. Пример ироничного согласия иллюстрирует диалог двух приятелей из сборника «Соло на ундервуде»:

– Напечатали рассказ?

– Напечатали.

– Деньги получил?

– Получил.

– Хорошие?

– Хорошие. Но мало. [Довлатов 2013: 256]

Довольно часто в прозе Довлатова встречается ироническое сожаление, сочувствие к объектам иронии: «И вообще, чем провинились тараканы? Может, таракан вас когда-нибудь укусил? Или оскорбил ваше национальное достоинство? Ведь нет же... Таракан безобиден и по-своему элегантен. В нем есть стремительная пластика маленького гоночного автомобиля. Таракан не в пример комару – молчалив. Кто слышал, чтобы таракан повысил голос? Таракан знает свое место и редко покидает кухню. Таракан не пахнет. Наоборот, борцы с тараканами оскверняют жилище гнусным запахом химикатов. Мне кажется, всего этого достаточно, чтобы примириться с тараканами. Полюбить – это слишком. Но примириться, я думаю, можно. Я, например, мирюсь. И надеюсь, что это – взаимно...» [Довлатов 200: 75].

Нередко в произведениях Довлатова наблюдается прием иронического возмещения, иронической компенсации: «Плату с негодованием отвергал. Зато я каждое утро давал ему рубль на вино» [Довлатов 2013: 110].

В то же время в текстах Довлатова встречается прием – ироническое покаяние и «честное» обещание не делать этого впредь. Так в сборнике «Соло на ундервуде» читаем:

– Костя, ты ведь решил больше не пить?

– Да, я решил больше не пить.

– Обещаешь?

– Обещаю.

– Значит, больше – никогда?

– Больше – никогда!

Костя помолчал и добавил:

– И меньше – никогда!

Все-таки самые большие возможности для реализации всех приемов имеет диалог и, следовательно, разговорная речь:

– Что у тебя болит?

– Живот и голова.

Фельдшер вынул таблетку, разломил ее на две части и строго произнес:

– Это – от головы. А это – от живота. Да смотри, не перепутай...

[Довлатов 2013: 160]

В диалоге и вопрос, и просто первая реплика диалога может содержать иронию, но также ее может содержать ответ и реплика-реакция на иронический стимул.

В целом, способы выражения иронической оценки многочисленны: ирония может создаваться необычным сочетанием слов, значения которых противоречат друг другу. Например: «Я предпочитаю быть один, но рядом с кем-то» [Довлатов 2013: 160]. Данное выражение показывает как могут ужиться и создавать комический эффект противоречащие друг другу значения слов. Или как вам такое остроумное высказывание из сборника рассказов «Соло на ундервуде»: «Я болел три дня и это прекрасно отразилось на моем здоровье». Также при помощи эмоционально-экспрессивных слов, имеющих уменьшительно-ласкательные суффиксы художник слова достигает своей цели: «Тамара, я только что свалился с брусьев и ударился задиком об землю...» [Довлатов 2000]. Данное сообщение выражает желание человека пожалеть его и утешить, как малое дитя, хотя на самом деле письмо женщине пишет взрослый мужчина. Как можно наблюдать, в случаях иронии должна быть присуща смысловая двуплановость, представляющая те или иные типы семантически сталкиваемых противопоставлений.

Итак, советский и американский писатель и журналист С. Д. Довлатов в целях создания комического эффективно использует фразеологические, лексико-стилистические, образные и грамматические средства. Все перечисленные языковые средства участвуют в образовании приемов создания комического на основе нарочитого, целенаправленного разрушения семантико-стилистических, словообразовательных, морфологических и синтаксических норм современного русского литературного языка, что приводит к возникновению эффекта неожиданности и действию неоправданного ожидания. В ряду языковых средств комического особое место занимают фразеологизмы, которые используются как действенное средство достижения комического эффекта, во-первых, в силу своей коннотативно-образной природы, во-вторых, в результате их творческого использования автором комических текстов. Фразеологизмы и другие устойчивые воспроизводи-

мые сочетания выделяются как средство комического еще и потому, что сами они нередко содержат ироническую оценку либо строятся как алогичное высказывание. По нашему мнению, проза Довлатова способна развить чувство юмора и служить образцом нравственных и «вкусных» шуток для нового поколения авторов и исполнителей юмористических произведений. Юмор, по мнению эстрадного артиста разговорного жанра Павла Воли, как социальный клей: «В позитивной атмосфере вы сможете донести свои мысли до собеседника намного быстрее» [Воля 2016]. Полагаем, что С. Д. Довлатов с данным мнением согласился бы, так как он сам считал, что «Юмор – украшение нации... Пока мы способны шутить, мы остаемся великим народом!».

## ЛИТЕРАТУРА

*Белокурова С. П.* Словарь литературоведческих терминов // Gramma.ru. – Режим доступа: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%C8%D0%CE%CD%C8%DF&bukv=%E8html> (дата обращения: 19.05.2017).

*Воля П.* Курс бодрости ума // Сила Воли. – Режим доступа: <https://silavoli24.ru/humor> (дата обращения: 18.05.2017).

*Довлатов С. Д.* Девять писем Томаре Уржумовой // Звезда. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/8/dovl.html> (дата обращения: 19.05.2017).

*Довлатов С. Д.* Заповедник. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 110 с.

*Довлатов С. Д.* Компромисс. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 160 с.

*Довлатов С. Д.* Наши. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 160 с.

*Довлатов С. Д.* Невидимая газета. – СПб.: Азбука, 2000. – 232 с.

*Довлатов С. Д.* Ремесло. – СПб.: Азбука, 2000. – 160 с.

*Довлатов С. Д.* Соло на ундервуде. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 256 с.

*Довлатов С. Д.* Чемодан. – СПб.: Азбука, 2013. – 160 с.

*Ермакова О. П.* Ирония и ее роль в жизни языка. – М.: ФЛИНТА, 2012. – 190 с.

*Познер // On YouTube.* – Режим доступа: [https://www.youtube.com/watch?v=LT\\_CFXopnnE](https://www.youtube.com/watch?v=LT_CFXopnnE) (дата обращения: 14.05.2017).

*Стернин И. А.* Проблемы анализа структура значения слова. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1979. – 122 с.

*Тимофеев А.* Александр Тимофеев о том, как в России отметили 25-летнюю годовщину со дня смерти русского писателя... // Русская

народная линия. – Режим доступа: [http://ruskline.ru/news\\_rl/2016/01/06/otkryvaia\\_dovlatova?p=2](http://ruskline.ru/news_rl/2016/01/06/otkryvaia_dovlatova?p=2) (дата обращения: 24.05.2017).

*Тунг Ч. Х.* Лирические средства выражения комизма в русских юмористических текстах. – М.: Вестник РУДН, 2012. – 454 с.

*Щербинина А. А.* О двуплановости и противопоставлении смысла и иронии. – М.: АЛМАВЕСТ, 1976. – 124 с.

*Stella-66.* Сергей Донатович Довлатов // Сплетник. – Режим доступа: [http://www.spletnik.ru/blogs/pro\\_zvezd/37200\\_sergej\\_donatovich\\_dovlatov](http://www.spletnik.ru/blogs/pro_zvezd/37200_sergej_donatovich_dovlatov) (дата обращения: 27.05.2017).

Науч. руководитель: Колесникова О. Ю., к.ф.н., доц.

А.С. КЛИМИНА

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России  
Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия)*

УДК 811.161.1-92(470.55)

ББК Ш383(235.55)63

## **АЛЬМАНАХ «УРАЛЬСКИЕ ОГОНЬКИ»**

**Аннотация.** Данная статья содержит в себе описание одного из периодических изданий для детей и подростков послевоенного Челябинска «Уральские огоньки». После Великой Отечественной войны Советскому Союзу было необходимо не только восстановить индустрию, но также изменить мировоззрение населения. Одним из основных инструментов для этого была печать. Она действовала путем прямого вербального и визуального посыла.

Период с 1948 по 1959 годы стал временем подготовки новой книжной реформы, характеристики которой во многом показывают, как постепенно шло преобразование издательского положения в городе. Деятельность ЮУКИ (Южно-Уральского книжного издательства) начинает регулярно подвергаться жесткой регламентации со стороны Госкомиздата РСФСР и местной партийной номенклатуры. Идеологический контроль и административная система управления ограничивали творческие возможности и экономический потенциал издательства. Доля заказных изданий достигала 40%.

Детский альманах «Уральские огоньки», как печатный источник информации, играл роль инструмента изменения мировоззрения аудитории, задавал ему необходимое власти направление. Все освещенные в нем темы складывались в следующие образы реальности. Жизнь после войны – это новое ее открытие, основная заслуга в этом принадлежит вождю и армии. Нужно трудиться со всеми, на своем поприще, чтобы сохранить ее счастливой и свободной. Подростку и ребенку предлагали роль усердного помощника взрослым, активного участника в жизни школы, пионерии, своего родного края.

**Ключевые слова:** альманахи, детство, детская литература, уральская литература, литературное творчество, периодические издания.

Челябинский альманах для детей и подростков «Уральские огоньки» выходил с 1948 по 1959 годы. Время его выпуска пришлось на период организации издательской реформы, когда на южном Урале выпускали преимущественно брошюры для промышленных заводов, нежели художественную литературу. Сборник был вынужден суще-

ствовать в ситуации жесткого контроля и подготовки к преобразованиям. Он имел следующий тираж: 1948 г. – 10 т. экз., 1949-1951 гг. – 15 т. экз., 1953-1958 гг. – 30 т. экз., 1959 г. – 15 т. экз.

Кроме постоянного раздела «Для малышей» в рубрикате, а также указания «для детей», в обозначении жанра на обложке и на развороте первого номера, возрастных обозначений аудитории альманаха не было. В то же время в данном сборнике также размещались произведения для подростков. Есть элементы, которые говорят о предполагаемой аудитории косвенно: дети и подростки являлись главными героями большинства произведений, размещенных в альманахе, также они были изображены на всех красочных обложках издания. Важно, что здесь публиковали произведения детей от 10 до 17 лет. Естественно, что размещая данный материал, редколлегия рассчитывала на читателей этого возраста.

«Уральские огоньки» сменили пять редакторов. Для первого выпуска им являлась Е. Б. Свет, для второго – В. П. Матвеева, для третьего – Н. П. Бова, для номеров с четвертого по десятый – Р. М. Ушеренко, для одиннадцатого – М. С. Гроссман. Из всех перечисленных личностей только о последней можно найти достаточно биографических сведений.

Для «Уральских огоньков» было характерно, если составитель одного сборника мог стать редактором следующего номера, а в новом выпуске вернуться к своим первоначальным обязанностям. Вне зависимости от них любой член редколлегии мог публиковать свои произведения в этом сборнике. Точное функциональное разделение членов редколлегии было обозначено только в последнем номере альманаха.

Для «Уральских огоньков» важными являлись и другие члены редколлегии, например, местный поэт В. Н. Кузнецов и писатель Л. А. Преображенская. Их произведения были размещены в большинстве номеров сборника. Развитие альманаха зависело от них не меньше, чем от ответственного редактора.

В. Н. Кузнецов родился в 1893 году в крестьянской семье. В 1933 году приехал на строительство ЧТЗ (Челябинского танкового завода). Начал писать стихи, занимался в литературном кружке. Во время войны работал на ЧТЗ в литейном цехе и писал стихи. После войны посвятил себя работе с детьми, вел детский литературный кружок во Дворце культуры ЧТЗ. Издал несколько собственных книг стихов. Сборник «В добрый час» (1948) отмечен на республиканском конкурсе как лучшая книга для детей [Гусев: 1954; Каменный пояс: 1982; Челябинский Рабочий: 1983. 13 февр.].

Самым ярким его сборником на момент работы в «Уральских огоньках» был «Дед Мороз» 1944 года издания. К этому времени поэту

исполнилось 55 лет, он был заслуженным деятелем культуры, имел опыт работы на заводе. Его крестьянское происхождение, ранняя привычка к труду и служба на фронте тоже сыграли свою роль в признании его государством, как поэта и редактора.

Также одним из самых важных деятелей редколлегии «Уральских огоньков» была Л. А. Преображенская. В 1937 году она приехала в Челябинск. Работала в детской газете «Ленинские искры», на областном радио, в детской библиотеке, в Доме художественного воспитания детей. За плодотворную работу с детьми она награждена орденом «Знак Почета». Является автором более 20 книг, вышедших в свет в Москве и на Урале. Ранее имела опыт работы в таких изданиях как «Пионер и «Семья и школа» [Урал. 1969. № 5; Орлята учатся летать: 1969; Баруздин: 1982; Гальцева: 1991; Календарь знаменательных и памятных дат: 1998].

С 1950 по 1958 годы ведущим редактором издания была Р. М. Ушеренко, на счету которой к тому времени было уже несколько составленных и отредактированных детских сборников стихотворений и прозы. В это время издание значительно расширилось: его тираж вырос вдвое.

Главным редактором последнего одиннадцатого номера 1959 года стал советский поэт М. С. Гроссман. Он переехал в Челябинск в 1938 году, работал корреспондентом газет. Во время войны и до 1953 года работал в Московских изданиях. С 1953 года и до конца жизни работал в Челябинске, был членом редколлегии журнала «Уральский следопыт», редактором альманахов «Южный Урал», «Уральские огоньки», «Каменный пояс».

В 1959 году тираж издания понизился в два раза, и позже последовало его закрытие. Возможно, оно было естественным последствием жесткой реформы в Южно-Уральском книжном издательстве.

Жанровое обозначение «Альманах для детей» было напечатано на лицевой стороне обложки и на первом развороте первого номера сборника. Большая советская энциклопедия дает следующее определение литературному альманаху: сборник литературных произведений, которые объединены по определенному признаку. Причем, этот признак может иметь тематический, жанровый, идейно-художественный и иной характер [БСЭ: 1969-1978].

Данное издание подходит именно под формулировку: сборник литературных произведений, объединенных по тематическому признаку. Также «Уральские огоньки» подходят под определение альманаха Е. А. Макаровой, как литературно-художественный коллективный сборник, который является региональным и, исследуя который можно наиболее точно представить динамику отношений текста и читателя в

данный исторический период [Макарова: 2015, 21]. Выпуски выходили не регулярно: 1948 год – №1, 1949 год – №2, 1950 год – №3-4, 1951 год – №5-6, 1952 год – ни одного, 1953 год – №7, 1954 год – №8, 1955 год – №9, 1956 год – ни одного, 1957 год – ни одного, 1958 – №10, 1959 год – №11. Все произведения были предназначены для детей и подростков и принадлежали разным авторам, чаще всего – местным.

С 1949 по 1953 годы альманах издавался без жанрового обозначения. С 1954 по 1959 годы над выходными данными печаталось слово «сборник», после которого писали номер выпуска. Мы можем предположить, что это уточнение было добавлено для детской аудитории, так как термин «альманах» не для каждого ребенка мог быть понятным. Последнее обозначение больше в издании не регулировало. Редколлегия показалось важным обозначить жанр лишь для первого номера, как определяющий для всех последующих.

В сборнике размещались произведения разных жанров. Самым распространенным из них был – стихотворение, на втором месте – рассказ, на третьем – очерк. Реже это могли быть отрывки или главы из повестей, сказки, поэмы и сценки. Популярность указанных жанров объясняется простотой и краткостью изложения, характерной для них. Сценки публиковались для практики постановки на школьных мероприятиях; главы и отрывки из повестей и поэм – с расчетом, что читатели захотят найти и изучить произведение в полном варианте.

Композиционное строение содержания было разным для каждого выпуска. В двух выпусках [Уральские огоньки. 1951. № 5; Уральские огоньки. 1959. № 11], пятом и одиннадцатом разделение содержания отсутствует как таковое. Данный сборник не обладал стабильной композиционной структурой, однако, имел следующие постоянные рубрики: «Для маленьких», «Детское творчество», «В родном краю», «В часы досуга».

В разделе для дошколят и учеников начальных классов обычно публиковались сказки, героями которых были животные, или рассказы о малышах. Здесь были и небольшие стихотворения, некоторые из них могли быть, например, считалочками.

Второе место по стабильности пребывания в содержании сборника занимал раздел «Детское творчество», только в одном случае переименованный как «Творчество юных» [Уральские огоньки. 1950. № 4. С. 95-106]. В этой рубрике печатались произведения учеников с 6 по 10 классы, которые состояли в литературно-творческом кружке Челябинского Дворца Пионеров. Во втором выпуске были помещены короткие рассказы воспитанников детского дома, это были ребята из 4 и 5 классов [Уральские огоньки. 1949. № 2. С. 78-84]. Иногда в данном разделе читателям предлагалось самостоятельно написать продолже-

ние к рассказу, уже опубликованному в данном выпуске ранее. Указанный раздел присутствует в шести из одиннадцати выпусков. Чаще всего он состоит из стихотворений, время от времени здесь встречаются небольшие рассказы.

В то время «Уральские огоньки» были единственным местным периодическим изданием, которое настолько систематично освещало творчество школьников. Обычно юные авторы получали шанс разместить свои произведения в газетах и журналах государственного уровня только в единичных случаях. Даже во всесоюзных изданиях – «Пионерская Правда» и «Пионер» – такие специальные рубрики были редки, литературному творчеству октябрят и пионеров не уделялось столько внимания.

Третье место по постоянству в содержании альманаха разделили главы «В родном краю» и «В часы досуга», последняя позже была переименована в «Отдел развлечений». И та, и другая рубрики появляются в трех из одиннадцати выпусках альманаха.

В рубрике «В часы досуга» публиковались шарады, ребусы, кроссворды и загадки. Если в выпуске не было «Отдела развлечений», то там могла быть просто глава «Загадки». Подобные вещи должны были служить для упражнения мышления, при этом без его перенапряжения. Ответы на них публиковались в следующих выпусках. Также можно было прислать их в редакцию, и, если они были верными, то их могли опубликовать в следующем номере с подписью имени и фамилии отгадавшего.

Соотношение авторов местного значения и общесоюзного ни в одном из выпусков данного альманаха не было идентичным. В «Уральских огоньках» были опубликованы два писателя столичного уровня известности: С. Я. Маршак [Уральские огоньки. 1950. № 3. С. 3] и П. П. Бажов [Уральские огоньки. 1951. № 5. С. 14-19, 20-27]. И если для второго, как для местной знаменитости были характерны публикации произведений знакомых всем, то у первого напечатано лишь одно малоизвестное стихотворение.

В среднем, на протяжении всех десяти лет, в одном выпуске публиковались от одного до восьми авторов общесоюзного уровня и от восьми до восемнадцати – местного. Это могли быть не только писатели (поэты и прозаики), а также краеведы (С. Л. Ушков [Уральские огоньки. 1949. № 2. С. 68-70], В. П. Бирюков [Уральские огоньки. 1959. № 11. С. 3-5]), сценаристы (Е. Ховив [Уральские огоньки. 1959. № 11. С. 34]), журналисты (С. Ф. Бердников [Уральские огоньки. 1959. № 11. С. 15-16], Т. М. Чай [Уральские огоньки. 1956. № 9. С. 58-60; Уральские огоньки. 1959. № 11. С. 20-22]), экскурсоводы (Н. И. Шувалов), рабочие завода (В. Ф. Саунин [Уральские огоньки. 1959. № 11.

С. 32-33]) и т.п. Здесь публиковались и те авторы общесоюзного уровня известности, которые были эвакуированы на Урал во время Великой Отечественной войны: Е. Трутнева, Е. Хоринская, А. Д. Салынский, Б. С. Рябинин. Из состава общесоюзных авторов можно назвать: Л. К. Татьяничеву, Б. М. Раевского, С. А. Самсонова, Л. И. Куликова, В. И. Щербакова, Н. Г. Кондратковскую, М. С. Гроссмана, Н. В. Цуприк, Б. А. Дижур, А. А. Шмакова, В. Р. Гравишкиса, Г. Ф. Бойко, М. П. Аношкина и др. Почти каждый раз добавлялся новый автор общероссийского уровня, чего нельзя было сказать о местных писателях и поэтах. Их состав был более постоянным и включал в себя несколько лиц, чье появление было неизменным почти для каждого номера: Л. А. Преображенская, В. Н. Кузнецов, А. Гольдберг, А. Севостьянов, Ю. Шляхетко.

Данный альманах выпускался уже в послевоенные годы. Государству была необходима помощь в восстановлении каждой сферы. Дети могли оказать ее доступными для них способами, даже просто разделив с матерью домашние обязанности. Вследствие этого печать, как инструмент, должна была предоставлять читателям следующий послы: мир, свобода и счастье – главная заслуга вождя и армии, это нужно ценить; несмотря на серьезные потери, новая счастливая жизнь после войны возможна; для того чтобы она осуществилась необходимо помогать семье, трудиться для государства, быть честным, терпеливым и сильным духом. Самым большим пороком должна была представляться лень. Также юное поколение должно было помнить героев революции, нелегкое время ее зарождения и то, каким избавлением и благом она стала для крестьян и рабочих. По государственному заказу могли быть опубликованы произведения и на следующие важные темы: счастливое детство в СССР как безоговорочная заслуга вождя, армии и коммунизма; Да здравствует мир, за светлое будущее без войны.

Детей нужно было учить чему-то новому, для этого можно было, например, публиковать руководства к рисованию, плаванию, монтажу моделей морских кораблей и т.п. Они должны были гордиться своим краем, изучать его, относиться к нему бережно и с любовью.

Раскрытие всех вышеперечисленных тем стало важной задачей для данного альманаха. Героями большинства произведений должны были быть ровесники предполагаемой аудитории читателей.

В качестве примера произведения, посвященного теме труда, можно представить рассказ Н. Заржевского «Уралочка» [Уральские огоньки. 1948. № 1. С. 5-15], который повествует о непростой судьбе юной пионерки, трудящейся у станка. Главная героиня мужественно достигает нормы трудодня, а затем выполняет ее за две смены без сна

и даже перевыполняет. Она служит примером для своих товарищей по труду.

Важно отметить, что прославляя труд, чаще всего обращали внимание на работу на заводе. Это было актуально именно для Урала как для одного из основных индустриальных центров страны. Со временем возникло предубеждение, что работа в других сферах не так уж важна для государства. Было необходимо внушить пионерам обратное, что любой труд во благо Союза почетен, что даже если на заводе не хватает рук, они нужны в семье и пионерском отряде. В одной из сенок Л. А. Преображенской, под названием «Петина мама», мальчик стыдится работы своей мамы нянечкой в больнице и пишет в школьном сочинении, что куда почетнее работа на заводе. Он понимает свою ошибку, когда о маме пишут в газете и, в итоге, получает пятерку за новое сочинение, где восхищается ей [Уральские огоньки. 1949. № 2. С. 44-47].

Вербальную формулировку главного посыла можно дословно найти на страницах одного из выпусков альманаха: «И пусть те из вас, ребята, которые мечтают о подвигах, о славе, о героизме, помнят, что в любом деле можно проявить героизм! Надо только очень любить свою работу и очень хотеть быть полезным народу [Уральские огоньки. 1954. № 8. С. 77]».

На страницах альманаха отражался также мотив свободы. Ее жаждали пленные подростки в фашистских лагерях (герои повести С. А. Самсонова «По ту сторону» [Уральские огоньки. 1949. № 2. С. 6-27]), она должна была быть главным объектом воспевания, как для современных поэтов, так и для классиков лирики прошлого века. Например, на 150-летнюю годовщину рождения А. С. Пушкина, великий поэт был описан на страницах детского альманаха именно как певец свободы: «И страстную жажду свободы / В творенья свои перенес» [Уральские огоньки. 1949. № 2. С. 3].

Юной читательской аудитории были необходимы рассказы о приключениях, спорте, школьных буднях и о том, как можно провести лето. В целом их содержание можно охарактеризовать с помощью следующей цитаты: «Про вождя, / Про Артек, / И про сад, / И про свой пионерский отряд» [Уральские огоньки. 1949. № 2. С. 28]. В процитированном стихотворении [Уральские огоньки. 1949. № 2. С. 26-31] ребята собираются вокруг костра, где каждый рассказывает свою историю, характеризующую мировоззрения, мысли, убеждения и жизненные ценности пионерии в целом. Например, когда один мальчик говорит о прочитанной книге про маленького чернокожего Тома, он описывает, как главный герой читает книгу, где о СССР говорится как о невиданной волшебной стране, в которой все дети счастливы и все живут свободно.

Школьники должны были добиваться успехов исключительно честным трудом. Эта тема рассматривалась, например, в рассказе Л. Шнейдера «Чемпион» [Уральские огоньки. 1948. № 1. С. 24-27]. Когда местный чемпион-лыжник решает обмануть болельщиков и срезать путь, чтобы обогнать приехавшего спортсмена, толпа встречает его как бесчестного и проигравшего. Следовательно, происходит отвержение своего родного чемпиона ради чужого, но честного спортсмена. Все покрывает честный поступок.

Итак, сборник «Уральские огоньки» выходил во время подготовки издательской реформы. Альманах публиковал авторов, как регионального уровня известности, так и общесоюзного. Он был в руках опытных редакторов. Читателям представлялось следующее отношение к окружающему миру: мы живем в счастливом и свободном государстве, этим мы, в первую очередь, обязаны вождю и армии, необходимо помнить об их подвиге и своими силами и доступными нам способами поддерживать этот порядок. Данное издание предлагало своим читателям разные по функциям, но одинаковые по сути роли. Ребята могли выбирать сферу своих интересов, читать про приключения, про свой край, про плавание или рисование, но все они должны были быть помощниками для семьи, товарищей, а через них и для государства. Причем этим помощникам давались определенные качества, такие как честность, трудолюбие, упорство и сила духа. При этом простые детские слабости, вроде мелкого озорства или любопытства признавались естественными и вполне допустимыми. В то же время ребятам предлагали новую интересную информацию, новые знания, умения, полезные книги. Главная особенность этого сборника заключалась именно в том, что кроме развлечения и нужных государству мыслей, он давал своим читателям еще и реальное пространство для творчества. Часть альманаха школьники писали сами и это было действительно практически неповторимо для Урала того времени.

## ЛИТЕРАТУРА

*Баруздин С.* О Лидии Преображенской // Баруздин С. Люди и книги: Лит. заметки. – М., 1982.

*Большаков В. В., Журавлева Е. П., Золотов А. А., Штолер А. В., Кинд Б.* Началось с “Базара”: [История создания ЮУКИ] // Вч. – 1969. – 25 сент.

Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1969-1978.

*Гальцева Л. П.* Мечты бессменный капитан // Гальцева Л. П. В Урале Русь отражена. – Ч., 1991.

*Григорьев Е.* Премия имени выдающегося физика – детской писательнице // Урал. – 1969. – № 5.

*Гроссман Марк Соломонович* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%BC%D0%B0%D0%BD,%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA\\_%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%BC%D0%B0%D0%BD,%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA_%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата обращения: 07.08.2017).

*Гусев В. В. Н. Кузнецов* // Юж. Урал. – 1954. – № 11.

*Доброхотов Л.* В стране первых стихов // Орлята учатся летать. – Ч., 1969.

*Золотов А. А.* Ретроспективный анализ разделов темпланов: (Из опыта работы ЮУКИ) / А. А. Золотов, Е. И. Коган // Издательское дело: Науч.-техн. реф. сб. – М., 1979. – Вып. 2.

*Комаров Л.* О любимом писателе и учителе // ЧР. – 1983. – 13 февр.

*Кузнецов Василий Николаевич* // Край наш южноуральский, 1978: Рек. библиогр. указ. – Ч., 1977.

*Макарова Е. А.* Формирование литературно-художественного сборника в литературно-издательской ситуации Сибири конца XVIII – начала XIX века. / Е. А. Макарова // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск: Изд-во ННИГУ, 2015. – С. 21.

*Преображенская Л. А.* Он был веселым, жизнерадостным человеком // Каменный пояс. – Ч., 1982.

*Рожков В. П.* Преображенская Лидия Александровна // Календарь знаменательных и памятных дат, 1998. Челябинская область. – Ч., 1998.

Уральские огоньки. – Челябинск: ОГИЗ, ЧелябГИЗ, 1948-1959. – № 1-11.

Южно-Уральское книжное издательство // Книговедение: Энцикл. слов. – М., 1982.

Южно-Уральское книжное издательство в девятой и десятой пятилетках. – Ч., 1981.

Южно-Уральское книжное издательство в одиннадцатой пятилетке. – Ч., 1986.

Науч. руководитель: Литовская М. А., д.ф.н., проф.

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ДИАЛОГЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

---

Е.О. ШАЛАМАТОВА  
(Кемеровский государственный университет,  
Кемерово, Россия)

УДК 811.161.1-14(Пастернак Б.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

## ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ В ЛИРИКЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА

**Аннотация.** В статье исследуются причины обращения Б. Пастернака к английской литературе, а также пути влияния иноязычных текстов на жизнь и творчество поэта. Также уделяется внимание творческим установкам Пастернака-переводчика, которые объясняют проявление диалогических отношений с английской литературой в оригинальных текстах Пастернака. В связи с тем, что к произведениям У. Шекспира Пастернак обращался на протяжении всей жизни (об этом говорит хронологическая последовательность обращений к текстам английского драматурга), статья представляет собой попытку выявления проблемы шекспировского текста в лирике Б. Л. Пастернака и выделения трёх вариантов обращения поэта к творчеству английского драматурга: включение персонажей шекспировских произведений, включение У. Шекспира как персонажа и его текстов как знаков культуры, номинация цикла стихотворений по названию произведения У. Шекспира. Выделенные типы обращений укореняют творчество Б. Л. Пастернака в контекст мировой поэзии. Эксплицитно выраженные "знаки" шекспировского текста образуют единую канву произведений от начала и до конца творческого пути, что позволяет говорить о взаимодействии двух поэтических систем и диалоге двух авторов в поле культуры.

**Ключевые слова:** лирическая поэзия, поэтическое творчество, русская поэзия, русские поэты.

Борис Пастернак любил английскую литературу, читал её в оригинале. В период становления поэтического голоса чтение классиков повлекло за собой обращение молодого поэта к переводческой дея-

тельности, что было чрезвычайно важно для выживания и становления его творческой личности. С помощью переводов автор мог отточить писательскую технику, «писать на новом уровне приобретённых возможностей» [Пастернак 1997: 655]. Помимо этого, скромный заработок переводчика спасал жизнь художника, чьё личное творчество оказывалось под запретом и невозможностью публикации.

Самым важным, на наш взгляд, является то, что переводные тексты стали возможностью для Бориса Пастернака явить собственный поэтический голос изнутри чужого текста. Этот вывод следует из убеждений самого Б. Пастернака, который утверждает, что связь оригинала и перевода должна быть более тесной, чем просто словесное соответствие. [Пастернак 1991: 394]. Достичь величия оригинала, по Пастернаку, возможно только истинному художнику, равному по творческой силе: «Переводы мыслимы: потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью. Переводы мыслимы потому, что до нас веками переводили друг друга целые литературы, и переводы – не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов» [Пастернак 1991: 394]. Таким образом, Пастернак рассматривает переводное произведение как диалогическую форму и один из доступных путей реализации собственного творчества в эпоху тотального контроля.

За ранними увлечениями английскими писателями (Д. Китс, П. Б. Шелли, Ч. Суинберн, У. Вордсворт) и первыми переводческими опытами следовали глубокие осознанные переводы У. Шекспира, чьё творчество занимало особое место в творческой жизни поэта. К произведениям английского драматурга Б. Пастернак обращался на протяжении всей жизни. Об этом говорит хронологическая последовательность обращений к эксплицитно выраженным образам шекспировских текстов: от начала творческого пути и до конца. Так, например, стихотворение «Шекспир» написано в 1919 году ещё молодым Пастернаком, а стихотворение «Гамлет» – в 1946. Показательно и высказывание поэта в письме Ольге Михайловне Фрейденберг от 16 июня 1944 года, которое объясняет позицию поэта-переводчика и отношение к английскому драматургу: «Шекспиром я уже занимаюсь полубессознательно, он мне кажется членом былой семьи, времен Мясницкой и я его страшно упрощаю» [Пастернак 1997: 394].

При таком подходе становится неудивительным тот факт, что об-разная система шекспировских текстов проникла в творчество Пастернака. При этом эксплицитно выраженные варианты обращения к

шекспировскому тексту в творчестве Пастернака можно разделить на разные типы.

Один из видов эксплицитного обращения к шекспировскому тексту – это включение персонажей шекспировских произведений в свои собственные.

Первым опытом такого включения стало стихотворение «Десятилетье Пресни», которое посвящено десятой годовщине Декабрьского вооруженного восстания 1905 года и совмещает в себе впечатления 1915 и воспоминания детства. Как отмечает А. С. Акимова, стихия революции, сметающая все на своем пути, разрушающая не только привычный уклад жизни, но и нравственные ценности, вызывает у лирического героя опасения за будущее страны, в связи с чем и возникает образ макбетовых ведьм [Акимова 2009: 9]. По мысли А. С. Акимовой, макбетовы ведьмы у Шекспира и Пастернака становятся предвестниками грядущей катастрофы [Акимова 2009: 10]. Однако мы обращаем внимание на ещё один знак шекспировского текста – вопрос-реакцию на ужас происходящих событий. Лирический герой, противостоящий стихии и бедствию, задаётся вечным гамлетовским вопросом: «Тому грядущему, быть ему / Или не быть ему?». Безмолвным ответом является образ «макбетовых ведьм в дыму». Так, в стихотворении предугадывается трагический исход событий через литературный контекст. Подлинные события эпохи становятся слитны с литературным кодом.

Шекспировские герои присутствуют и в стихотворении «Уроки английского». В стихотворении проведены параллели двух женских судеб с одинаковым финалом – гибелью от любви. Дездемона убита своим возлюбленным, Офелия погибает дважды: сходит с ума после слов любимого, затем, тонет. Несмотря на тему страдания и смерти, в конце стихотворения возникает гармоничный финал, в котором героини не сопротивляются силе чувства, а отдаются ему, тем самым освобождают себя от брэнной страсти, которая сравнивается с грубой нищенской одеждой: «Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу, / Входили, с сердца замираньем, / В бассейн вселенной, стан свой любящий / Обдать и оглушить мирами» [Пастернак 1989: 133]. Героини отдаются воле судьбы, чувства, жизни, тем самым устанавливая принцип непротивления бытию, который был близок и самому Пастернаку. Рефлексия женских образов шекспировского текста задана через призму личного творчества и объясняет принципы, на которые опирается творческая логика Б. Пастернака.

Более сложную закономерность эксплицитного включения возможно проследить в стихотворении «Елене». Образ героини, к которой обращён текст, многослоен. С историко-биографической точки зрения,

Елена – имя героини книги «Сестра – моя жизнь» – Елены Виноград, и в то же время имя Царицы Спарты – Елены Спартанской, и героини «Фауста» Гёте [Пастернак 1989: 666]. В попытке определиться по отношению к своей возлюбленной лирический герой прибегает к шекспировской традиции. Он соотносит себя с Фаустом и Гамлетом, которые становятся для него двойниками, отражениями друг друга, объединяясь и сливаясь в одного персонажа: «Луг дружил с замашкой / Фауста, что ли, Гамлета ли, / Обегал ромашкой, / Стебли по ногам летали» [Пастернак, 1989: 133]. Лирический герой не мыслит себя вне любви, он определяет себя через литературных героев и становится их воплощением. В связи с этим закономерно, что в чувственном переживании он стремится к реализации двух литературных схем: Гамлет-Офелия, Фауст-Гретхен. Лирический герой мыслит возлюбленную преданно любящей: «Или еле-еле, / Как сквозь сон, овеивая / Жемчуг ожерелья / На плече Офелиином» [Пастернак 1989: 133]. Но герой терпит крах, его надежды развенчиваются, так как Елена не может быть ни Офелией, ни Гретхен. Елена задана, с одной стороны, как Елена Спартанская из мифа, которая, по мысли Анненского, олицетворяет «роковую развешанность “вечно-женского” по послушным и молящим, но быстро стынущим вожделениям» [Анненский 2007: 314], с другой стороны, Елена «Фауста» как символ идеальной, гармонической красоты античного мира, который ускользает из рук в реальной действительности. Отсюда и любовное разочарование героя: невозможность обретения счастья с любимой и горькое упование на судьбу: «Плачь, шепнуло. Гложет? / Жжет? Такую ж на щеку ей! / Пусть судьба положит – / Матерью ли, мачехой ли» [Пастернак 1989: 162].

В своей лирике Б. Пастернак обращается не только к женским образам шекспировского текста. Фигура Гамлета появляется в первом стихотворении цикла «Стихи Юрия Живаго», а также в стихотворении «Брюсову». Как отмечает Ю. В. Шатин, общая развертка сюжета двух произведений схожа, хотя и имеет хронологический разрыв, стихотворение «Брюсову» написано на 22 года раньше. В обоих текстах утверждается вневременной характер искусства, с точки зрения которого переживается лицемерие как свидетельство несовершенства реального мира [Шатин 2015: 214]. Факт троекратного обращения пастернаковской лирики к фигуре Гамлета подтверждает особенный интерес Б. Пастернака к этому персонажу. Но если в стихотворении «Брюсову» автору важно запечатлеть силу, ценность и вечность искусства в пошлом мире, то в «Гамлете» эта проблема получает своё развитие и доводится до своего пика. Голос Гамлета множится на разные голоса, а герой последовательно вмещает в себя разные значения: «вымышленного персонажа-автора, Гамлета, актера, исполняющего роль Гамлета,

биографического автора, Христа, любого, кто произносит текст» [Фатеева 2003: 98].

Другой вариант присутствия шекспировского текста в творчестве Пастернака – это обращение к личности Уильяма Шекспира и его текстам как к знакам истинных произведений искусства. Например, в стихотворении «Марбург» пьеса Шекспира является почти именем нарицательным. «Драма Шекспирова» становится классическим образцом пьесы, которую любой провинциальный «трагик» носит с собой, но одновременно она воспринимается как исключительное произведение, требующее интеллектуального труда и усилия понимания. Лирический герой сопоставляет любовное волнение перед встречей с эмоциональным и умственным напряжением работы «трагика» с текстом: «В тот день всю тебя от гребенок до ног, / Как трагик в провинции драму Шекспирову, / Носил я с собою и знал назубок, / Шатался по городу и репетировал» [Пастернак 1989: 106]. Сравнение себя с трагиком, репетирующим пьесу Шекспира, рождается из драматической ситуации отвергнутой любви и одновременно её иронического переосмысления лирическим героем.

В более позднем стихотворении «Шекспир» сонет английского драматурга уже становится одним из персонажей наравне с писателем-творцом. В стихотворении развивается сюжет отношения творения и его автора. Как справедливо заметил Ю. В. Шатин, образ пастернаковского Шекспира вряд ли мог бы совпадать с подлинным, реальным образом английского драматурга [Шатин 2015: 217]. По мнению Е. Б. Пастернака, «в образе Шекспира в стихотворении ёмко и лаконично передана манера поведения Маяковского, подчёркнутая характерными деталями внешнего облика». Таким образом, стихотворение представляет собой обобщённый образ творца, идеальный образ поэта в пространстве угрюмого готического Лондона, с «пасмурным Тауэром» – тюремной крепостью и «простуженным звоном Вестминстера» [Пастернак 1989: 181]. В стихотворении фигура творца не совпадает со «спиритической» атмосферой лондонских улиц, напротив, поэт – "остряк", не уставший после пира «цедить сквозь приросший мундштук чубука / Убийственный вздор» [Пастернак 1989: 181]. Образ творящего поэта Шекспира представлен после ночной работы. Оживший сонет, «написанный ночью с огнем без помарок», упрекает своего создателя в том, что его читают в трактирах и бильярдных. Произведение противится быть прочитанным в трактирном пространстве и делает попытку самостоятельно выбрать своего слушателя: «Мне хочется шири! / Прочтите вот этому...» [Пастернак 1989: 182]. Так, перед читателем возникает таинственная ситуация разговора творца – Шекспира со своим творением – сонетом, восходящая к мифу о Пигмалионе и

Галатее. Сонет с любовью и уважением относится к своему создателю, именуя его «гением», «мастером», «отцом», «милордом» и «сэром», но он же и восстаёт против уготованной судьбы. Отделившись от творца, произведение искусства стремится жить по своим законам и правилам. Оживший текст признаёт своё превосходство над природой человека и утверждает своё божественное предназначение: «Весь в молнию я, то есть выше по касте, / Чем люди...» [Пастернак 1989: 182]. Но несмотря на бунт сонета Шекспир идет наперекор творению и, прогоня видение, нарушает логику мистической атмосферы Лондона: «Считает: полпинты, французский рагу – / И в дверь, запустя в привиденье салфеткой» [Пастернак 1989: 182].

Следующий тип обращения к шекспировскому тексту отражен в цикле из пяти стихотворений «Сон в летнюю ночь», названный по одноименной комедии Шекспира. Цикл является не непосредственной рецепцией Шекспира, а рефлексией его музыкального воплощения. Пастернаковский «Сон в летнюю ночь» является своего рода переводом языка музыки на язык литературы, в связи с этим об этом цикле имеет смысл говорить отдельно.

Таким образом, мы выяснили, что в лирике Б. Пастернака существует три варианта эксплицитного обращения к шекспировскому тексту:

- 1) включение персонажей шекспировских произведений;
- 2) включение Уильяма Шекспира как персонажа и его текстов как знаков культуры;
- 3) номинация цикла стихотворений по названию комедии У. Шекспира.

Подытоживая всё вышесказанное, мы утверждаем, что шекспировский текст органично входит в поэтическую систему Пастернака, являясь неотъемлемой частью его поэтики. Эксплицитно выраженные «знаки» шекспировского текста образуют единую канву произведений от начала и до конца творческого пути. Таким образом, можно говорить о взаимодействии двух поэтических систем и диалоге двух авторов в поле культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

- Акимова А. С.* «Погружение» в Шекспира: В. Шекспир в творческом сознании Б. Л. Пастернака. // Русская словесность. – 2009. – № 2.
- Анненский И. Ф.* Письма 1906-1909. Том 2. – СПб.: Издательский дом "Галина скрипсит", издательство имени Н.И. Новикова, 2009.
- Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. – М.: Художественная литература, 1991.

*Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1989.

*Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак. Биография. – М.: Цитадель, 1997.

*Фатеева Н. А.* Поэт и проза: книга о Пастернаке. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

*Шатин Ю. В.* Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака // Критика и семиотика. – 2005. – № 8.

Науч. руководитель: Налегач Н. В., д.ф.н., проф..

М.С. КУКАРЦЕВА

(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург, Россия)

УДК 821.162-1(Багряна Е.):811.161.1'255.2

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,45+Ш33(4Бол)6-8,445+Ш307

## **Е. БАГРЯНА В ПЕРЕВОДАХ А. АХМАТОВОЙ И М. ЦВЕТАЕВОЙ: СПОСОБ ЛИРИЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ В УСЛОВИЯХ ЦЕНЗУРНЫХ ОГРАНИЧЕНИЙ**

**Аннотация.** Революционные события 1917 г. кардинально изменили литературное поле и конфигурацию сил на нем. Уже в 1920-е гг. последовал ряд партийных постановлений, ограничивающих свободу самовыражения художника. В 1930-х гг. политика партии в области литературы и искусства привела к жесткому идеологическому диктату, выразившемуся в подавлении и даже в уничтожении нежелательных авторов. Анна Ахматова и Марина Цветаева пережили дебют своего творчества еще в поэзии Серебряного века. Однако их зрелые годы пришлось на сталинскую эпоху, когда поэту приходилось либо молчать, либо эмигрировать, либо не выходить за рамки идеологически дозволенного. В докладе будут рассмотрены переводы Ахматовой и Цветаевой двух стихотворений болгарской поэтессы Елисаветы Багряны. В данном случае, переводы рассматриваются не только как вынужденная практика, но и как неявный диалог с самой собой, со своим временем, людьми своего поколения – на материале стихотворений иноязычного автора. Будут освещены типологические схождения, обусловленные некоторыми переключками судеб и творческих индивидуальностей, а также отмечены те отличия, которые вносили переводчицы в текст оригинала, акцентируя свой жизненный и психологический опыт. Таким образом, практика переводов рассматривается как альтернативный способ самовыражения поэта в условиях политической несвободы.

**Ключевые слова:** переводная литература, художественный перевод, переводческая деятельность, русские поэтессы, болгарская поэзия, болгарские поэтессы, поэтическое творчество, творческий диалог.

Революционные события 1917 г. кардинально изменили литературное поле и конфигурацию сил на нем. Уже в 1920-е гг. последовал ряд партийных постановлений, ограничивающих свободу самовыра-

жения художника. В 1930-х гг. политика партии в области литературы и искусства привела к жесткому идеологическому диктату, выразившемуся в подавлении и даже в уничтожении нежелательных авторов. А. Ахматова и М. Цветаева пережили дебют своего творчества еще в поэзии Серебряного века. Однако их зрелые годы пришлось на сталинскую эпоху, когда поэту приходилось либо молчать, либо эмигрировать, либо не выходить за рамки идеологически дозволенного. Чтобы найти средства к существованию, А. Ахматова и М. Цветаева активно занимаются переводческой деятельностью, но авторов для своей работы выбирали совсем не случайно.

Начиная с 1920-х гг. в Болгарии чувствующая неудовлетворенность от окружающей действительности в рамках патриархального общества, творит замечательная поэтесса Е. Багряна. Ее стихи переводят М. Цветаева в 1940-е гг. и А. Ахматова в 1960-е гг. А. Ахматова и М. Цветаева ощущают типологическую близость стихотворений болгарской поэтессы с собственными произведениями и через перевод выражают то, о чем поэт не мог сказать в существующей в Советской стране политической ситуации.

Е. Багряна, подобно А. Ахматовой и М. Цветаевой, писала не только о личных отношениях мужчины и женщины, но и о родственных связях, о свободе и независимости личности. Эти темы не могли не импонировать как А. Ахматовой, так и М. Цветаевой. Переводческая деятельность А. Ахматовой и М. Цветаевой в 1940-е и в 1960-е гг. выстраивается как неявный диалог с самой Е. Багрянной и как переключка двух периодов в истории общества и литературы.

А. Ахматова и М. Цветаева переводят стихотворения из первого сборника Е. Багряны «Вечнота и святата» («Вечная и святая») 1927 г., который стал настоящим явлением в болгарской поэзии и был воспринят болгарскими критиками как книга-провокация с точки зрения поэтической традиции и с точки зрения мотивов и творческих установок [Малинова-Димитрова, Димитров 2013: 6]. Это женская лирика, которая предстает перед читателем как символ свободы, жажды изменений, порыва к вольности, что весьма закономерно. Так, А. Бобров в своей книге отмечает, что Е. Багряна по духу – мореплаватель, открыватель и путешественник, смелая и рискованная [Бобров 2014: 150-152]. По мнению исследователя, личность поэта зачастую определяет содержание стихотворений. В подтверждение своей мысли А. Бобров приводит слова А. Ахматовой: «В стихах все о себе», «Стихи – это рыданье над жизнью» [Бобров 2014: 72].

М. Цветаева переводит Е. Багряну, вернувшись из эмиграции в Россию в 1939 г. Сравним единственный дошедший до нас перевод

стихотворения «Потомка», тесно перекликающегося с собственным стихотворением М. Цветаевой «Бабушке» 1914 г., с оригиналом.

### **Потомка**

Няма прародителски портрети,  
*Нет портретов предков,*  
ни фамилна книга в моя род  
*Ни семейной книги в моем роду*  
и не знам аз техните завети,  
*И я не знаю их заветов,*  
техните лица, души, живот.  
*Их лиц, душ, жизней.*

Но усещам, в мене бие древна,  
*Но я чувствую, во мне бьется древняя*  
скитническа, непокорна кръв.  
*скитальческая, непокорная кровь.*  
Тя от сън ме буди нощем гнѣвно,  
*Она ото сна меня будит ночью гневно,*  
тя ме води към грехá ни прѣв.  
*Она меня ведет к нашему греху первому.*

Може би прабáба тъмноóка,  
*Может быть прабабка черноглазая,*  
в свилени шалвáри и тюрбáн,  
*в шелковых шароварах и тюрбане,*  
е избягала в среднощ дълбока  
*бежала в полночь глубокую*  
с някой чуждестранен, свѣтъл хán.  
*с неким иностранцем, светлым ханом.*

Конски трóпот мóже би кнѣтjал е  
*Конский топот может быть разносился*  
из крайдúнавските равнини  
*через дунайские равнины*  
и спасил е двáма от кинжáла  
*и спас двоих от кинжала*  
вягърът, следите изравнил.  
*ветер следы заметал.*

Затова аз мóже би обичам  
*Поэтому я может быть люблю*  
необхвáтните с окó поля,

*необъятные глазом поля,  
кónски бяг под пляська на бича,  
конский бег под танец бича,  
волен глас по вятъра разлян.  
вольный голос по ветру несущийся.*

Може бѣ съм грѣшна и коварна,  
*Может быть я грешная и коварная,*  
може бѣ сред пѣт ще се сломя –  
*может быть среди дороги сломлюсь –*  
аз съм сáмо щѣрка твоѣ вярна,  
*я только дочка твоѣ верная,*  
мѡѣ крѣвна мѡйчице-земѣя.  
*моя кровная матушка-земля.*  
1925 г.

[Багряна 2007: 34].

Исходя из названия данного произведения, можно подумать, что речь пойдет об истории семейной жизни, о нерушимой связи времен и поколений. На это также указывают слова одной тематической группы: *прародителски портрети* (портреты предков), *фамилна книга* (семейная книга), *щерка* (дочка), *майчице* (матушка), *крѣв* (кровь), *крѣвна* (кровная). Стихотворение называется «*Потомка*» (Потомок в ж.р.), и на русском языке это слово не имеет формы женского рода. Е. Багряна не называет свое стихотворение «Правнучка» или «Внучка», так как ей не важна биографическая конкретика. *Потомка* – это обозначение обобщенного родства со всеми предками, с которыми героиню роднит нечто конкретное и вневременное, а именно, безграничная любовь к свободе и своей земле. Автор, используя в первой строфе стихотворения отрицательные местоимения и частицы *няма* (нет), *ни* (ни), *не знам* (не знаю), ограждает лирическую героиню от сохранения родовой памяти, ведь ей не знакомы ни *портрети* (портреты), ни *фамилна книга* (семейная книга), ни *завети* (заветы), ни *лица, души, живот* (лица, души, жизнь) своих предков. В то же время текст имеет автобиографическую основу, ведь именно в 1925 г., в год написания стихотворения, Е. Багряна уходит от своего мужа и оставляет сына, тем самым навсегда порывая с несвободным прошлым, устремляясь в самостоятельную творческую жизнь. Это произведение, по мнению некоторых исследователей, является программным в творчестве Е. Багряны, и преследует одну цель: мотивировать поэтически вольную стихию греховности.

Первая строфа строится по принципу антитезы ко всему стихотворению. Союз *но* во второй строфе через свою противительную семантику вносит в стихотворение новые смыслы, указывая, что, не-

смотря на то, что героиня не знает своих корней, она чувствует связь со своими предками. Категоричное *не знам* (не знаю) сменяется во второй строфе на *но усещам* (но я чувствую) – таким образом, героиня утверждает, что ощущает свои корни как-то иначе, не через память, которую хранят вещи, предметы, книги, бумага, а на более глубоком чувственном уровне, через общие стремления, порывы и желания, которые остаются вне времени, несмотря на изменяющуюся действительность, едиными у предков и их потомков.

С пробуждением беспокойной крови, которая *от сън ме буди нощем гневно* (ото сна меня будит ночью гневно), в текст вводится мотив бунта, непокорности, неповиновения. Этот порыв – жажда ничем неограниченной свободы, которая освобождает человека от всех запретов и направляет его на путь испытаний, который может привести *към греха ни пръв* (к нашему греху первому).

Так же, как героиня цветаевского стихотворения «Бабушке», лирическая героиня Е. Багряны пытается понять и объяснить себя, свое своеволие через связь с прошлым, делая попытку угадать, чем жила ее прабабушка, как она выглядела, какие чувства испытывала, как она действовала. В стихотворение вводится лексика, которая вносит в него романтические восточные мотивы: *тъмноока* (черноглазая), *в свилени шалвари и тюрбан* (в шелковых шароварах и тюрбане), *чуждестранец* (иностранец), *хан* (хан), *кинжал* (кинжал). Иностранец рисуется нам как *светъл хан* (светлый хан), возможно, это отсылка к далекому болгарскому прошлому, когда на дунайские земли пришли болгары, тюркские племена, кочевой народ, поэтому к существительному *хан* добавляется эпитет *светъл*, который несет на себе положительную окраску. Душа героини такая же кочевая, поэтому и кровь у героиню *скитническа* (скитальческая), но в то же время героиня чувствует свою оседлость, принадлежность к славянскому роду, поэтому она словно разрывается между этими двумя мирами. Тем самым происходит контаминация: слияние в одном образе разных составляющих.

Слова и словосочетания *конски тропот* (конский топот), *конски бяг* (конский бег), *вятърът* (ветер), *крайдунавските равнини* (дунайские равнины), *необхватните с око поля* (необъятные глазом поля), *волен глас по вятъра разлян* (вольный голос, по ветру несущийся) несут в себе семантику легкости, порыва, простора, движения и уносят нас совершенно в другой мир, мир свободы и беззаботности. Мотив свободы усиливается за счет эпитета *необхватните с око поля* (необъятные глазом поля), а также за счет упоминания о равнинах Дуная – *из крайдунавските равнини* (через дунайские равнины) – перед нами картина безграничного простора, символа свободы. В прошлом равнины Дуная являлись одним из самых значимых пространств Бол-

гари. Эта местность считается одной из ключевых в истории страны: в представлении болгарского народа она выступает как символ свободы. Поэтому Е. Багряна выбирает именно это место в качестве описания развития действия, усиливая акцент на непокорности человека и жажде воли и независимости. Также этому помогают глаголы движения несовершенного вида: *усещам* (чувствую), *бие* (бьется), *буди* (будит), *води* (ведет), *избягаля* (бежала), *кънтял е* (разносился), несущие семантику многократности и длительности действия.

Аллитерация на звонкий *p* и звонкие взрывные согласные *б*, *в*, на согласные *с*, *ч* также передает ощущение порыва, движения, быстроты, свиста ветра:

Конски тропот може **би** кънтял **е**  
из крадунавските **равнини**...

Затова аз може **би** обичам <...>  
конски **бяг** под плясъка на **бича**

В повествование вводится мотив любви, преследуемой, греховой. Влюбленные несутся от погони, и природные силы помогают им обрести счастье, спасая беглецов от рук недоброжелателей:

*вятърът, следите изравнил.*  
(ветер следы заметал).

Главная героиня сравнивает себя со своей прабабкой (имея в виду женщину, жившую много поколений назад), восхищаясь ее мужественным поступком, ведь и она сама тоже обладает свободолобивым духом, ее голос, вольный и легкий, словно становится символом человеческого неповиновения:

*Затова аз може би обичам*  
*необхватните с око поля,*  
*конски бяг под плясъка на бича,*  
*волен глас по вятъра разлян.*  
(Поэтому я может быть люблю  
необъятные глазом поля,  
конский бег под танец бича,  
вольный голос по ветру несущийся).

В последней строфе стихотворения лирическая героиня признает, что она *грешна и коварна* (грешная и коварная) и что, возможно, у нее не хватит духа преодолеть весь путь: *може би сред път ще се сломя* (может быть среди дороги сломлюсь), ведь земля гораздо величественнее героини, поэтому она *само* (только) *щерка* (дочка). Величие земли в сравнении с простым человеком усиливает тире, которое делит строфу на две части, противопоставляя земную женщину и матушку-землю:

*Може би съм грешна и коварна,  
може бы сред път ще се сломя –  
аз съм само щерка твоя вярна,  
моя кръвна майчице-земя.*

Весь рассказ лирической героини строится на предположении, она может лишь гадать, кто были ее далекие предки, действительно ли ее прабабка жаждала свободы – на это указывают пятикратный повтор *може би* (может быть). Но об одной прародительнице она знает точно, о той, с кем она ощущает кровное родство, чьей дочерью называет себя – это ее земля, которую она ласково называет *майчице* (матушка):

*аз съм само щерка твоя вярна,  
моя кръвна майчице-земя.*

(я только дочка твоя верная,  
моя кровная матушка-земля).

Героиня так же, как ее далекие предки, кочевники-булгары, не может сидеть на одном месте. Перед ней проносятся родные болгарские пейзажи, но она не остается в рамках этой местности, страстное желание свободы выносит ее за пределы действительности. Для нее родина – *вся* земля. Героиня не привязана к своему дому, она привязана ко всей земле, ко всему бескрайнему миру.

Стихотворение тяготеет к народной поэзии, так как близко к ней и по теме, и по ритму. Написано оно пятистопным хореем с пиррихиями в каждой строке (см. ритмико-интонационную схему стихотворения в Приложении). М. Л. Гаспаров, опираясь на наблюдения Р. Якобсона о связи пятистопного хорья с мотивом пути, приходит к выводу о том, что тема дороги в таких стихотворениях сочетается со статичной темой скорбного одиночества: «...для 5-ст. хорья характерны динамическая тема дороги в сочетании со статической темой скорбного одиночества и смертного ожидания» [Гаспаров 2012: 332]. Но в стихотворениях Е. Багряны и М. Цветаевой пятистопный хорей выполняет совсем иную функцию. Такая ритмико-интонационная направленность создает ощущение переполоха, порыва, движения. Чередование точных женских и мужских рифм также сбивает песенную мелодику. Нельзя не согласиться с мнением Р. Якобсона по поводу передаваемых размером переживаний: «Резкая асимметрия, беспоконная неровность ритмической поступи, обрывистое нарушение регулярной периодичности – все это настойчиво сближает названный размер с темой тревожного пути» [Якобсон 1979: 465]. Действительно, путь лирической героини тревожный (об этом свидетельствует и сам мотив погони), хотя и устремлен в светлое будущее. В стихотворении не проставлены все знаки препинания, что помогает читать стихотворение без пауз, воспринимая порыв свободы на речевом уровне, и од-

новременно пиррихии удлиняют слог, передавая состояние беспокойства, погони, смятения.

Сравним перевод стихотворения с оригиналом.

### **Правнучка**

Нет ни прародительских портретов,  
Ни фамильных книг в моём роду.  
Я не знаю песен, ими петых,  
И не их дорогами иду.

Но стучит в моих висках – лихая,  
Тёмная, повстанческая кровь.  
То она меня толкает к краю  
Пропасти, которая – любовь.

Юная прабабка жаркой масти,  
В шёлковом тюрбане ниже глаз,  
С чужеземцем, тающим от страсти,  
Не бежала ли в полночный час?

Молнию-коня, чернее врана,  
Помнят придунайские сады!  
И обоих спас от ятагана  
Ветер, заметающий следы...

Потому, быть может, и люблю я  
Над полями лебединый клич,  
Голубую даль береговую,  
Конский бег под хлопающий бич...

Пропаду ли, нет, – сама не знаю!  
Только знаю, что и мёртвой я  
Восхваляю тебя, моя родная,  
Древняя болгарская земля!  
1940 г.

[Эфрон, Саакянц, 1967: 47-48]

Свой перевод М. Цветаева называет «Правнучка», тем самым обозначая, что речь пойдет о конкретном лице. Уже из содержания первой строфы стихотворения мы понимаем, что перед нами забытая история одной семьи, определенного поколения.

Лирическая героиня не помнит своих прародителей, но чувствует связь с ними, ведь ее кровь *лихая, темная, повстанческая*. Через эти эпитеты М. Цветаева вводит в стихотворения мотив бунта, неповино-

вения. Этот своевольный порыв толкает героиню к любви, которая для нее равна пропасти. Еще более усиливают этот мотив enjambement и тире:

*То она меня толкает к краю  
Пропasti, которая – любовь.*

Оксюморон *юная прабабка* сразу отсылает нас к цветаевскому стихотворению «Бабушке» (юная бабушка), воссоздавая конкретный образ женщины-прародительницы *жаркой масти*, одетой в *шелковый тюрбан*. Это сочетание вносит в стихотворение мотив невозможности, загадочности и таинственности.

Женщина эта, в цветаевском переводе, как и в стихотворении Е. Багряны, стремится вырваться на волю. Но в отличие от лирической героини стихотворения «Потомка», героиня «Правнучки» более уверена в том, что описываемое действительно происходило с ее предками – *может быть* повторяется всего один раз. Она не сомневается, что *Молнию-коня, чернее врана, / Помнят придунайские сады!* Не зря М. Цветаева заменяет *Конски тропот може би кънтял е на молнию-коня* и ставит в конце восклицательный знак.

В стихотворении Е. Багряны влюбленных спасает конь, который уносит их от погони *под пляска на бича*, а в переводе М. Цветаевой ... *обоих спас от ятагана / Ветер, заматающий следы*. Вынося слово *ветер* на следующую строку, М. Цветаева, вероятно, хотела подчеркнуть участие природных сил в жизни двух людей, не желающих подчиняться законам мира, который держит их в узких рамках. Герои слиты с природой, они – ее часть, ведь желание быть свободным определяется сущностью всего живого на земле. Поэтому М. Цветаева вводит в стихотворение одушевленные фольклорные природные образы, которые у Е. Багряны не встречаются: *вран, лебединый клич*. Эпитет *лебединый* также характерен для поэтического мира М. Цветаевой, в частности ее «Лебединому стану» (1917-1920 гг.), единственная книга гражданских стихов, посвященная Белой армии и пронизанная идеей жертвенного повстанчества. Лебедь выступает как символ свободы, чистоты, высоты и верности. Природа у М. Цветаевой олицетворена, она зритель и участник всего происходящего: *ветер, заматающий следы; помнят придунайские сады*. Фольклорные мотивы делают лирическую героиню неотделимой от природы, слитой с ней в единое целое.

Первая часть стихотворения, связанная с погоней, окрашена в темные тона: *темная кровь, чернее врана, полночный час*. Но когда героев спасает ветер, появляется *голубая береговая даль* – цвет свободы, надежды, легкости, и в то же время, цвет холода, отчужденности от родных просторов, из которых бежала героиня. Героиню, вместе с

желанием вырваться на волю, охватывает мысль о предстоящей разлуке с родной землей, поэтому в конце стихотворения автор два раза использует паузу-умолчание (многоточие).

В последней строфе перевода звучит мотив преданной любви к своей родине, которую героиня не перестанет любить даже после смерти:

*Пропаду ли, нет, – сама не знаю!  
Только знаю, что и мёртвой я  
Восхваляю тебя, моя родная,  
Древняя болгарская земля!*

Во фразе *Пропаду ли, нет, – сама не знаю!* чувствуется легкость, бесшабашность, героиня, как и ее прабабка, не дорожит своей жизнью и не боится смерти, ведь для нее главное – любовь к своей родине.

Перевод стихотворения, как и оригинал, написан пятистопным хореем с пиррихиями, но «Правнучка», несмотря на свою насыщенность народными песенными образами и мотивами, не воспринимается читателем как песня. М. Цветаева, в отличие от Е. Багряны, использует стиховые переносы, обилие внутрискладных пауз, отсюда – большое количество знаков препинания, дробящих фразы на составные части: запятые, точки, многоточия, тире, восклицательные и вопросительные знаки (ср. у Е. Багряны – 24 знака, у М. Цветаевой – 34).

Героиня в переводе М. Цветаевой, в отличие от героини Е. Багряны, воспевает не всю землю, не весь земной шар, а конкретное место – болгарскую землю, место, где она родилась и выросла, пространство, которое для нее любимо, дорого и важно. Героиня М. Цветаевой, несмотря на свои порывы к свободе, привязана к дому, к конкретному месту.

Таким образом, героиня в стихотворении «Потомка» вырывается из своей страны в надежде обрести личностную независимость, это все тот же протест против унижения женского достоинства, который звучит лейтмотивом во всем сборнике Е. Багряны «Вечнота и святата». В переводе стихотворения образы более конкретны, они соотношены с определенными родственными отношениями. Речь в переводе идет действительно о прабабке, которую связывает с правнучкой прямое кровное родство, а не об обобщенно-собирательном образе далеких свободолюбивых предков, как в стихотворении Е. Багряны. М. Цветаева представляет читателю частный случай, в котором мы можем разглядеть историю поэта, который обладает своеволием и желанием творить в своей стране, но который подвергается гонению со стороны властей. Побег в стихотворении «Правнучка» – метафорический образ, за которым кроется острое желание человека, поэта, быть независимым, не бояться *ятагана*, который может быть уготован за неподчи-

нение, не поддаваться замалчиванию, свободно выражать свои мысли и чувства, но не за пределами своей страны, а находясь на горячо любимой Родине.

В 1939 г. М. Цветаева возвращается в СССР и в этот период практически не пишет стихов, занимаясь только переводами, так как ее стихи не печатают. 1940 год был для поэта предельно сложным, в условиях замалчивания и надвигающейся войны, М. Цветаева практически не имеет ни средств к дальнейшему существованию, ни жизненных сил, ни духа продолжать нести свой крест. Поэтому художественный перевод выступает средством, в котором «благодаря эзопову языку и доведенной до совершенства культуре политических намеков и аллюзий можно было говорить то, что цензура никогда не пропустила бы в оригинальном творчестве» [Багно 2016: 31].

Исследователь также указывает на то, что поэт должен сохранять национальное своеобразие в переводе, но не должен “копировать” стихотворение на другой язык, а должен дать произведению «новую жизнь – в новой социально-исторической, национальной, культурной и языковой среде – уже существующему произведению, прочными нитями связанному со своим историко-культурным окружением» [Там же: 157], что мы и наблюдаем в этом переводе.

А. Ахматова стала переводить Е. Багряну в шестидесятые годы, после того, как 16 декабря 1957 г. болгарская поэтесса прислала А. Ахматовой сборник своих стихов с дарственной надписью. Впервые в России ахматовские переводы с болгарского были опубликованы в 1958 г. в журнале «Иностранная литература».

Обратимся к переводу стихотворения «Requiem». Читая перевод, мы узнаем лирическую героиню стихотворений ранней А. Ахматовой, поскольку есть определенное сходство мотивов и общего настроения данного стихотворения Е. Багряны с некоторыми стихотворениями А. Ахматовой 1920-1930 гг., проникнутыми трагическим ощущением зависимости человека от рока: «Я подымаю трубку – я называю имя...», «Я гибель накликаю милым...», «Новогодняя баллада», поэма «Реквием» и др.

Трагизм, боль и страдание у А. Ахматовой чаще всего связаны с потерей близкого человека, или эти переживания выступают следствием всенародной скорби.

Как указывают многие исследователи, к текстам современников переводчик обращается тогда, когда видит в них нечто по-настоящему важное и характерное для своего времени. В рассматриваемом нами случае как раз налицо сходство переживаний болгарской и русской поэтесс, вызванных не столько совпадением биографических фактов

или характеров, сколько жизненными драмами, обусловленными перипетиями XX столетия.

Уже само обращение к жанру реквиема резко контрастировало с песнями о победе и массовыми песнями советских лет, проникнутыми оптимизмом и энтузиазмом. Но трагедия народа во Второй мировой войне, безусловно, актуализирует тему смерти, памяти, традиции элегии и плача, к которым А. Ахматова обращалась и в ранний период своего творчества.

Сопоставляя оригинал и перевод стихотворений, мы можем сделать вывод, что герой в стихотворении Е. Багряны – это, прежде всего, близкий, любимый человек, утрата которого невосполнима. В стихотворении А. Ахматовой герой – не просто человек, но поэт, от которого останутся стихи: *«Ты не спишь и листаешь страницы»*, творчество которого переступает порог физической смерти. Потому и использован глагол настоящего времени: *«И снова к тебе мои мысли летят, словно птицы...»*. Мы можем только гадать, о ком конкретно говорила А. Ахматова, возможно, что о расстрелянном Н. Гумилеве или погибшем в лагере О. Мандельштаме. Но биографическая конкретика не столь важна: А. Ахматова передает в своем стихотворении диалог двух поэтов, одного уже ушедшего из жизни, другого – хранящего память о нем. Учитывая, что данное стихотворение А. Ахматовой представляет собой перевод стихотворения Е. Багряны, отметим скрытую полемику с беспросветным отчаянием героини болгарской поэтессы. Тема любви у Ахматовой тесно переплетается с темой бессмертия поэзии. В подтексте перевода Ахматовой мы можем проследить намеки на жестокую политическую систему, убивающую поэтов, в то время как у Багряны мы видим универсальность женского опыта вдовства:

... задето дня ми, едва-що наченал, се свърши,  
... из-за того, что день мой, едва начавшия, кончился,  
и никаква празна утеха не носи ми времето.  
и никакого пустого утешения мне время не носит.

В этом же году А. Ахматова перевела стихотворение «Зов», в котором акцентируется желание свободы, предчувствие скорого освобождения, что перекликается с ощущением «оттепели» – либерализации в советском обществе после XX съезда КПСС, разоблачения культа личности Сталина. Начались процессы реабилитации, был освобожден Л. Гумилев. В 1958 г. состоялась публикация сборника «Стихотворения» А. Ахматовой.

Перевод стихотворения «Зов» также разворачивается в неявный диалог двух поэтов. Болгарской поэтессе в начале 1920-х гг. была близка «женская» поэзия ранней А. Ахматовой. А. Ахматова, переводя в 1958 г. стихотворение Е. Багряны, стремилась «затушевать» наибо-

лее явные следы влияния собственного творчества. В стихотворении Багряны ей созвучен «зов» к свободе – уже не в узко-личном плане освобождения от семейной неволи, а более широком, культурно-политическом смысле:

Рзатроши ключалките ръждясали!

*Разрушь ржавые замки!*

Дай ми път през тъмни коридори!

*Дай мне пройти по темным коридорам!*

Не веднъж в огрениите простори

*Не раз по солнечным просторам*

моите крила са ме понасяли.

*мои крылья меня несли.*

Ср.

Так разбей замки – пора настала

Прочь уйти по темным коридорам.

Много раз по солнечным просторам

Я веселой птицей улетала.

Е. Багряна не шла наперекор политическому режиму своей страны. После окончания Второй мировой войны она принимала активное участие в создании новой национальной литературы и культуры. В 1953 г. вышел ее сборник «Пять звезд», посвященный строителям социализма, болгаро-советской дружбе, братству между народами. За заслуги перед своей страной получила медаль Героя Народной Республики Болгария (1983) и орден «Георгий Димитров».

Как и Е. Багряна, А. Ахматова и М. Цветаева не вступали в открытое противостояние политическому режиму, но сумели найти способ лирического самовыражения в таких условиях через художественный перевод.

## ЛИТЕРАТУРА

*Багряна Е.* Поэзия. – София, 2007.

*Багно В.* «дар особенный»: художественный перевод в истории русской культуры. – М., 2016.

*Бобров А.* Берегини славянского мира. – М., 2014.

*Гаспаров М.* Метр и смысл. – М., 2012.

*Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1975.

*Малинова-Димитрова Л., Димитров Л.* Багряна и Словения. – София, 2013.

*Саакянц А.* Марина Цветаева. Жизнь и творчество. – М., 1999.

*Харджиев Н.* О переводах в литературном наследии Анны Ахматовой. – М., 1992.

*Яснов М.* Хранители чужого наследства... Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода // Иностранная литература № 12. – М., 2010.

Науч. руководитель: Барковская Н. В., д.ф.н., проф.

Л. ЧЕНДУЛОВА  
(Университет им. Матей Бела,  
Банска Быстрица, Словакия)

УДК 811.162.4'255.2(437.6):821.161.1  
ББК Ш307(4Сла)+Ш33(2Рос=Рус)

## ЯН ФЕРЕНЧИК И ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ШКОЛА В СЛОВАКИИ

**Аннотация:** Настоящая статья посвящена жизни и творчеству Яна Ференчика, его сильному влиянию на русскую переводную литературу в Словакии и на восприятие русской литературы в Словакии в целом. Благодаря одному из ведущих личностей словацкого перевода Яну Ференчику, который перевел много работ известных русских авторов, внося их в словацкое культурное пространство, словацкое читательское общество познакомилось с такими известными российскими авторами, как А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, М. Горький, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, А.П. Чехов, А.Н. Островский, В.В. Маяковский, М.А. Шолохов, К.М. Симонов. Кроме того он еще занимался теоретическими аспектами перевода. В этой работе также рассматривается значение перевода русской литературы после Второй мировой войны в бывшей Чехословакии (причем внимание сосредотачивается именно на словацком культурном пространстве) и статус переводчиков русского языка. Также представлена словацкая переводческая школа наряду с ее правилами. В статье приведен краткий анализ двух переводов Яна Ференчика (поскольку именно он повлиял на работу следующего поколения молодых переводчиков), который также поможет представить работу и стиль переводчика.

**Ключевые слова:** культурное пространство, русская литература, художественный перевод, переводная литература, Словацкая переводческая школа, переводчики, переводческая деятельность.

Jan Ferencík is still regarded as respected authority in the field of Slovak translation studies. Thanks to his excellent translating abilities, the fund of translated literature in Slovakia could welcome many well known authors such as A.S. Pushkin, L.N. Tolstoy, M. Gorky, F.M. Dostoyevsky, I.S. Turgenev, A. P. Chekhov, A.N. Ostrovsky, V.V. Mayakovsky, M. Sholokhov, K. M. Simonov. During his active translating years, he devoted himself not only to translation but also to the theoretical work about the translation process and took care of the development of the written Slovak language. His translations are still characterized by high quality, which was also one of the

reasons for the popularity of Russian literature in Slovakia. It was erudite translators who made it possible for the Slovak reader to get acquainted with the Russian authors and helped the Russian literature to spread across the Slovak book market.

Before the life and work of the translator Ján Ferenčík will be introduced, it is important to present the period in which he lived and how the cultural and social background of that period influenced his work and general perception of Russian literature in Slovakia. The translated literature has always had a significant place in the cultural space of the receiving literature, besides the undisputable artistic mission, the readers' ability to become acquainted with the foreign culture and the great foreign artists, it has many times also played ideological and political roles. Russian literature has always been a very important element in Slovak cultural space, either in disseminating the idea of Slavonic mutuality, or after the liberation in 1945, when it took a special place in the Slovak translation [Lesňáková 1983].

The ideological and political function was fulfilled mainly in the period after 1945, after the change in the cultural policy of the state and the change of the overall ideological, thematic and artistic orientation. According to Lesňáková [1983], many cultural and literary workers were aware of the importance of Russian literature in Slovakia, highlighting the need for translations of the literature of the countries that adopted the policy of the Soviet Union and rejecting the works that crossed these ideas. Therefore it is not surprising that the number of translations from Russian language had increased considerably compared to other languages, in 1950 there were recorded 144 translations from Russian literature, 23 from French literature, 21 from Polish literature, 16 from English and American literatures, 11 from Hungarian literature and 8 from the German literature [Pašteková 1998].

Along with the growing interest in the translation of Russian and Soviet literature, the status of Russian-language translators also grew and among translators of all languages was the number of Russian-language translators the greatest. Gradually, the Russian language translators began to institutionalize, within the Union of Czechoslovak writers the Circle of Translators from Russian language was created, which became very active. It was this Circle, which first organized a meeting in Budmerice, where issues in terminology, political and editorial plans of publishing houses were discussed and where manuals for translators and editorial staff were being prepared, and a translating community was formed around Russian language translators.

Despite the favourable status of Russian-language translators in the 1950s and 1960s, people working in a book environment lived in constant existential fear. Some workers had remained unverified or punished by the

ruling party's check-up, and were put to the "black list", they were not able to publish, and most of their previous works had been withdrawn from the public reach. Similar fate met Zora Jesenská. In 1969, publishing house Tatran published her translation of Doctor Zhivago, subsequently the party prevented her from further publication, while not only the aforementioned translation was withdrawn, but also all the books she had previously translated. During her active period, Jesenská translated number of valuable works of Russian great artists, the disappearance of these translations created vacant places in Slovak culture for many years, which had a very negative impact on the Slovak literary space [Maliti 1998].

The 1970s and 1980s continued to develop the translation standard of the previous era, but just as in the past, the political and cultural situation had a strong influence on the environment. The direction of the translated literature was largely influenced by the non-literary factors underlying the normalization efforts. In this period, the translation from Russian literature held a dominant position; it followed the direction of the translation since the end of the Second World War. The Soviet literature was there set the pattern of society, replacing a certain absent component of Slovak culture. "The translation should have been normalized but at the same time should normalize" [Maliti 1998: 101]. As the importance of the position of translation from the Russian literature had increased, the status of Russian-language translators significantly improved. In addition to the position, translators of Russian language had the largest representation among all the translated languages. The Literary Translation Commission as of 31.12.1975 recorded 389 translators, of which 125 were from the Russian language, 100 from the German language, 90 from French, 72 from the English language, 23 from the Italian language, 21 from the Spanish language and from the Nordic languages 18 translators. The interest in the translation in general and its significance was rising; greater emphasis was being placed on translation work rather than the original work, thus consolidating its importance in the Slovak cultural space.

One of the reasons why the status of the translation was improved were also the strong translating personalities who actively participated in the development of the translation during this period, which was of very high quality. The ideal environment for the development of the theory of translation was created and the translators began to create institutions, an Association of Slovak Translators was established at the Slovak Literary Fund, which later became the Centre of Slovak Translators. Ján Ferenčík, a leading personality of Slovak translation, organizationally and ideologically, tried to unify all areas of translation studies in Slovak cultural space. A great deal of attention was devoted to the upbringing of a new generation of

translators, theoreticians and literary critics, Ferenčík spoke about *Slovak School of Translation* for the first time [Maliti 1998].

Jan Ferenčík was involved in editorial, journalistic and publishing work, collaborating with various literary magazines<sup>1</sup>, film and theatre, television and radio, actively participated in the translation life in Czechoslovakia. Since 1949 he had worked in the committee of the Circle of Translators, and since the beginning of his translation career, he offered high quality translations of Russian literature to Czechoslovak public. In addition to the translation, he also dealt with theoretical aspects of translation, published his insights and research in various journals. Some of these essays and papers were published in 1982 as a comprehensive work called *Kontexty prekladu (Contexts of Translation)*. Ferenčík, according to Kusá [1997], was a respected person not only because of his high functions and the significant status of Russian literature in Czechoslovakia; he was also a natural authority. He translated a large number of works, not just the normative literature, but also the 20th century Russian literature. *"The translations of J. F. excel in their communicativeness, language and style cultivation, sensitivity in the choice of language and translation solutions, the sovereign knowledge of the cultural background of the original and the receiving environment. ... The importance of translational activity in Russian literature in Slovakia is based on the interaction of theoretical thinking about the translation with active translational activity, consisting of dozens of translations of Russian poetry, prose and drama that have become a permanent part of Slovak cultural awareness"* [Kovačičová, Kusá 2015: 210-211].

In 1982, Ferenčík wrote the *Contexts of Translation*, he was the head of the Center of Slovak Translators at the time. He summed up the methods, which were characteristic of the Slovak School of Translation. These were the practices used by the existing generation of translators, but they should have also determined the further development of Slovak translations and set a certain standard for the younger generation.

The main direction of translation after 1945 determined translations from Russian literature. It was the translation of the novel of Mikhail Aleksandrovich Sholokhov *And Quiet Flows the Don (Tichý Don* in Slovak translation), which caused a heated debate in the translation community. Thanks to this and similar cases, the driving forces started to work towards the formation of the Slovak School of Translation [Ferenčík 1982]. The translation of Zora Jesenská met with a positive reaction from the public and even won the national prize, however, the same could not be said about

---

<sup>1</sup> They were, for example, the magazines *Kultúrny život*, *Nové slovo*, *Romboid*, *Slovenské pohľady*, *Revue svetovej literatúry*, *Slavica Slovaca*, *Pravda*, *Smena*, *Kultúry slova*, etc.

the reception by the translators. The biggest problem of this work was the fact that the translator replaced the dialect of the Don Cossacks by the local Slovak dialect.

The School was governed by unspoken rules that were normative, but these rules were relevant not only to translations of Russian literature, but also to all the translated languages. Ferenčík [1982: 53] claims that: *"This is not a classical art school, which deliberately and collectively develops its collective program and more or less successfully fulfils it. It is an indication of a set of processes which lead into the creative method that becomes the dominant, the most productive and the most characteristic for a certain period of development. In case of the Slovak School of Translation, this method has achieved the character of a standard voluntarily adopted especially in the field of published prose and drama, but to a great extent also in the field of poetry – at least in such a way that its noncompliance or rejection feels like a deviation from the mainstream "*. In written form, the rules appeared in the aforementioned book *Contexts of Translation*, in which they were summarized<sup>2</sup>. This work brought up a new topic for a debate not only for an older, erudite generation of translators, but also introduced a written set of rules to help the younger generation of Czechoslovak translators. Ferenčík's work as one of the first responded to the real demands of the translators of the period, because the previous theoretical works came from the fields of linguistic semiotics and stylistics, and that is why they became frequently criticized by the translation community [Ferenčík 1982]. One of the greatest contributions of this work is Ferenčík's formulation of the principles of the School of Translation, in which he wrote the generally applicable rules of literary translation in the Czechoslovak literary and translational environment.

The principles that Ferenčík formulated on the basis of established rules are:

- *Text integrity principle*
- *Identity of meaning principle*
- *Identity of form principle*
- *Good Slovak principle*
- *Principle of giving preference to the meaning in a case of a conflict between the identity of the meaning and the form*

During the research, two works, translated from Russian into Slovak by Ján Ferenčík, were analyzed. For each work, the elements that could cause problems for the translator were brought into focus. The attention was

---

<sup>2</sup> In addition to the principles, there are also reflections on the history of translation work in Slovakia, translation criticism, the translation of drama in Slovakia, the status of editor and editorial activity in Slovakia [Ferenčík 1982].

concentrated on cultural elements, dialects, and specific lexicon. In the case of the analysis of translation of *One Day in the Life of Ivan Denisovich*, the elements of cultural and social criticism and taboo elements before the period of Khrushchev Thaw were of importance.

The work of A. S. Pushkin is considered to be a historical novel, or a novella, set in the period of rebellion led by Yemelyan Pugachev. The work is very complex, it can be said that multilayered or hybrid, as it is a historical novel that depicts the real historical events related to Pugachev's uprising, but it is also written in the style of fairy tale or legend, capturing folklore motifs emerging across Russian culture and history. It is full of proverbs and historical references.

The analysis has shown that the translator successfully coped with the demanding cultural context and historical references. Pushkin's work is also full of phrasemes, proverbs, and sayings. The translation of proverbs and sayings belongs to one of the most demanding translational problems, since each nation has its own proverbs and only in exceptional examples can an adequate equivalent be found. The translator was able to appropriately translate problematic passages and managed to find a harmony between exotisation and naturalization.

In this work, there are various elements of criticism that show the senseless functioning of the establishment and the regime. All the passages mentioned and many other were also found in the target text, the translator remained faithful to the original, with respect to the identity of meaning principle. This fact is also a proof of the influence of the Khrushchev Thaw in our country, as in the previous period a similar translations would be unthinkable. Furthermore, the source text contains a number of dialect elements and own jargon words that are used throughout the camp. Ferenčík, however, employs the normative language in the translation, he does not replace the social dialect – as it is written in one of the rules – with the corresponding dialect of the Slovak language, neutralizing and replacing the words with standard words, but in some places the signs of folksiness can be seen. In the target text, Slovak narrative words are often found to approach the prison environment.

Many translations of well-known Russian authors have been published thanks to Ján Ferenčík, but the translator himself admits that the relationship with A. S. Pushkin was lifelong and strongest since his first contact with the Russian author in grammar school. As the author admits, "*... the first encounter with Pushkin has influenced my entire personal and professional development and has directed my literary interests for life. Pushkin read in the original and in the existing translations became, from the very beginning, an indisputable authority...*" [Ferenčík 1977: 127]. His relationship with Pushkin was not just in the reader's perception. During his active peri-

od, Ján Ferenčík translated several author's works and it is likely that the translational encounter with this author was the most striking form of Ferenčík's poetics and a view of the translation process. In one of his remarks, the translator recalls that *"To master Pushkin's poetics in any genre – is an extremely difficult and complex task. The complexity of the task rises with impression of greater clarity and smoothness, after reading his work. ... In the text, where nothing can be delivered or taken out without the danger of flattening the optimally expressed idea to the vulgarized banality, you cannot help with "rhetorical padding" ... Pushkin's complexity and translational difficulty lies in the least use of the means which could help to achieve the maximum effect"* [Ferenčík 1977: 128]. The translator had been coming back to Pushkin his whole life, and was always able to find new, previously unrecognized, aspects of author's works.

In several interviews and articles, Jan Ferenčík emphasized the important role of translation for national culture, even though this role is often underestimated. According to his words, translation in smaller countries has a more important purpose than it has in the national literature of large countries, it fills the gaps, helps to shape the direction of national culture, and influences the development of the national language. According to Ferenčík, *"...translation in Slovakia has contributed to the enrichment and development of all areas of the national language, from vocabulary to stylistics. ... in some cases, it is possible to talk about the creation of some terminological domains, which due to geographic and historical facts rarely occurred in the original works."* [Ferenčík 1972: 31] Translators, during their work, frequently encounter problems of linguistic character with which they are confronted and for which they must find immediate solutions. This is one of the reasons why Ferenčík mentions the impact of translators in the development of the Slovak language and their efforts to actively engage in discussions with linguists, whether in the form of dialogues or reflections, studies and seminars.

The translation of literary texts is a complex process and, according to Ján Ferenčík, no school will prepare the future translator for all the problems that could emerge during the translation process. In addition to artistic prerequisites, a thorough knowledge of the source text, the source and target culture and language is necessary, the translator must be stylistically capable and able to become impersonalized from his own artistic expression in order to interpret the original author as faithfully as possible. Ferenčík also claims that *"The translator learns, among other things, from the translation process itself. ...What helps the translator in his work? Above all, the love of literature, the willingness to serve it, endless tenacity and the ability to learn until the very end. And, of course, a favourable social climate, a set of conditions that the society provides to the translator..."* [Ferenčík 1974: 15].

One of the translation problems to be highlighted is, according to the translator, the transcription of foreign names and titles. Translators may choose to use the original name, transliteration or transcription, depending on the translated language. Apart from the translated language, the translator must also take into account the type of translated text. These and similar thoughts, along with his translations and rules of Slovak school of translation have influenced the generations of future translators.

As the study has shown, Ján Ferenčík is up to this date considered to be one of the finest translators of Russian literature in Slovakia. Although the environment of that time was very favourable towards the Russian literature translators, it was not mere this fact which gained Ján Ferenčík his reputation. It was his active work as a theoretician, and his translation mastery that approached wide readership among which the translations were very popular, thus helping to spread works of well known Russian authors among Slovak readers.

## ЛІТЕРАТУРА

*Lesňková S.* Slovenská a ruská próza. – Bratislava: Veda, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1983. – 134 p.

*Maliti-Fraňová E.* Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská. – Bratislava: Veda, 2007. – 208 p.

*Pašteková S.* Ján Ferenčík – prekladateľ ruskej literatúry // Revue svetovej literatúry. – 2000. – № 36. – P. 150-153.

*Kusá M.* Literárny život. Literárne dianie. Literárny proces. Vnútro-literárne, mimoliterárne a medziliterárne súvislosti ruskej literatúry 20. storočia. – Bratislava: Veda, Ústav svetovej literatúry SAV, 1997. – 192 p.

*Kovačičová O., Kusá M.* Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. Storočie. – A-K. Bratislava: Veda: Ústav svetovej literatúry SAV, 2015. – 463 p.

*Ferenčík J.* Kontexty prekladu. – Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982. – 152 p.

*Ferenčík J.* Dotyky a návraty // Slovenské pohľady, – 1977. – 93, č. 4. – P. 126-129.

*Ferenčík J.* Prekladová literatúra a národný jazyk // Romboid. – 1972. – 7, č. 6. – P. 30-31.

*Ferenčík J.* 1974, Za hranatým stolom Romboidu // Romboid. – 1974. – 9, č. 11. – P. 12-19. (Rozhovor s Jánom Ferenčíkom, Dušanom Slobodníkom, Ondrejom Marušiakom, Ľubom Feldekom, Antonom Markušom a Dionýzom Ďurišinom.) Pripravila Iva Kerná.

Науч. руководитель: Марта Ковачова – д.ф.н., доц.

А. ЛОУЖЕЦКА  
(Университет им. Матей Бела,  
Банска Быстрица, Словакия)

УДК 316.654-057.875:82.95  
ББК С562.1

## СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКОЙ И СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

**Аннотация.** Цель статьи – проанализировать отношение студентов по специальности русский язык и литература к русской литературе и литературной критике. В форме вопросника студентам задавали такие вопросы, как: Читаете ли Вы современную русскую литературу? Читаете ли Вы обзоры или критику произведений современных русских авторов? Если это так, влияют ли они на Вас каким-либо образом? Литературная критика влияет на ваш выбор литературы для чтения? В каком порядке вы читаете: сначала литературная критика, а затем само произведение или наоборот? Считаете ли вы, что критика является неотъемлемой частью литературы? Знаете ли вы современных российских или словацких литературных критиков?

Вопросник заполнялся студентами четырех словацких университетов, а также студентами, в основном филологами, из двух российских университетов.

**Ключевые слова:** современная русская литература, литературная критика, студенты, вопросники.

Практическое исследование, проведённое в виде анкеты, было задумано в качестве дополнительного материала к изучаемой нами проблеме о месте литературной критики в современном литературоведении России. Анкета состояла из 11 вопросов, которые должны были дать некоторый обзор восприятия современной русской литературы студентами словацких и российских университетов, а также её отражения в литературной критике.

Мы искали ответы на следующие вопросы:

1. Читаете ли вы современную русскую литературу?
2. Знаете ли вы творчество современных авторов – Владимира Сорокина и Людмилы Улицкой? Если да, то какие из их произведений вы читали?
3. Интересуют ли вас проблемы, которые волнуют современных русских авторов?

4. Объясните, чем они вам интересны? Какие из ими затрагиваемых тем привлекают ваше внимание?

5. Читаете ли вы рецензии или критику произведений современных русских авторов?

6. Если да, влияют ли они на вас? Как?

7. Влияет ли литературная критика на ваш выбор конкретных произведений художественной литературы?

8. В каком порядке вы читаете: сначала критическую статью, а потом сам текст или наоборот?

9. Как вы считаете, является ли критика неотъемлемой частью литературы? В чём видите её значение?

10. Знаете ли вы современных российских или словацких литературных критиков? Если да, то кого?

11. Согласны ли вы с включением текстов современной русской литературы в учебные программы средних школ и университетов? Да? Нет? Почему?

Анкета была предназначена для студентов словацких и российских университетов, в которых изучается русский язык и литература. Все респонденты независимо от пола были в возрасте от 18 до 25 лет. В анкете принимали участие студенты словацких университетов (50 человек), а именно: студенты из Университета имени Матеевца Бела (Банска Быстрица), Прешовского университета (Прешов), Университета имени св. Кирилла и Мефодия (Трнава) и Католического университета (Ружомберок), а также студенты, в основном филологи, из России (109 студентов из Чувашского государственного университета имени И.Н. Ульянова, г. Чебоксары, Чувашская Республика; 31 студент из Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург).

На первый вопрос, читают ли студенты современную русскую литературу, из 50 опрошенных респондентов из словацких университетов ответило: 45% – да, а 55% – не читает и не интересуется ею. Учитывая учебные программы словацких университетов, такой результат нам кажется довольно удивительным и неожиданным.

Российские студенты ответили на этот вопрос по-другому: 74,3% из опрошенных студентов активно читают современную русскую литературу, а только 25,7% студентов ответило отрицательно. На наш взгляд, это всё-таки относительно высокий процент читающей аудитории.

На вопрос о популярности творчества двух одних из популярных современных русских писателей – Владимира Сорокина и Людмилы Улицкой, 25% словацких студентов ответили, что им известно творчество обоих писателей. Относительно произведений Владимира Соро-

кина большинство из них прочитало, например, *«День опричника»*, *«Очередь»*, *«Лёд»*, а также сборник рассказов *«Заплыв»*. Несмотря на то, что имя Людмилы Улицкой знакомо словацким студентам, никто из респондентов не прочитал ни одного её произведения.

75% из опрошенных российских студентов не только знает, но и читает произведения Людмилы Улицкой и Владимира Сорокина. В основном это такие произведения Людмилы Улицкой, как *«Сонечка»*, *«Казус Кукоцкого»*, *«Дочь Бухары»*, *«Зеленый шатер»*, *«Лестница Якова»*, *«Медея и её дети»*, *«Девочки»*, *«Весёлые похороны»*, *«Даниэль Штайн, переводчик»*, *«Перловый суп»*, *«Детство 45-53: А завтра будет счастье»*, *«Люди нашего царя»*, *«Сквозная линия»*, *«Настя»*, или произведения Владимира Сорокина: *«Голубое сало»*, *«Моя трапеза»*, *«День Опричника»*, *«Роман»*, *«Норма»*, *«Метель»*, *«Теллурий»*, *«Очередь»*, *«Лёд»* и *«Сахарный Кремль»*.

Однако мы встретились и с такими ответами, как: *«знаю о творчестве, но произведений не читал/а»*, а также 25% российских студентов ответили, что они не знакомы с творчеством этих писателей. Из этого можно сделать вывод, что Людмила Улицкая и Владимир Сорокин, безусловно, относятся к самым популярным и читаемым писателям не только в России, но и за её пределами.

Следующий вопрос был связан с отношением студентов к задачам, которые ставят перед собой современные русские писатели, а также к темам, которые затрагивают авторы в своих произведениях. В Словакии интерес к содержанию произведения составляет 50%. Кажется, что студенты в основном интересуются вопросами политики, каково её влияние на поведение людей в обществе, а также обращают внимание на перспективы дальнейшего развития общества в целом.

Не менее интересными для студентов становятся авторский подход к решению актуальных проблем, специфика и роль ретроспективного сюжета, размывание временных границ, авторская точка зрения на социализм, на абсурдность режима, в частности осознание истории, которая как бы *«повторяется»*, нахождение схожих моментов в действительности. Популярной среди студентов является также антиутопическая литература, научная фантастика и фантастическая литература вообще. В значительной степени читателей привлекают не только поведение героев в сложных жизненных обстоятельствах, вопросы морали, но и исследование человеческой психики в обострённых (экстренных) ситуациях.

69,3% опрошенных российских студентов интересуются темами, которые описывают в своих произведениях современные русские писатели. 30,7% не разделяют эту точку зрения. Те, кому интересно творчество современных русских писателей, положительно оценивают

в их произведениях вопросы, связанные с «обесцениванием культуры, образованности и интеллекта в целом». Они также реагируют на актуальность тем, на культуру в целом и популярность социальных сетей:

*«Иногда, когда натыкаешься, привлекает добротная игра со словом или прецедентным текстом. Иногда современные авторы поднимают вопросы, актуальные именно для сегодняшнего дня. Иногда у них это даже очень здорово получается. Но есть и такие, кто пытается быть Львом Толстым или Достоевским, и ввиду того, что те уже существовали и писали, современных "мастеров" философской мысли читать не сильно хочется».*

В произведениях современных авторов студенты находят «*вопросы веры, потерянного поколения*», а также им кажется, что авторы помогают современному читателю ориентироваться в мире, так как в их произведениях обосновывается «*современный взгляд на прошлое и актуальные проблемы настоящего*».

В дополнение можно добавить, что студентам действительно интересны: «*Проблема старшего поколения и младшего, противоречивости прогресса, излишнего карьеризма, меркантильности, проблемы политики, современности, проблемы семьи и детства, которые раскрывает Улицкая, потому что они актуальны всегда, проблемы, которые волнуют современных русских авторов – наркомания и алкоголизм. Больше привлекает проблема молодёжи и проблемы человека и природы, тема власти, войны*».

Из ответов респондентов мы обратили внимание на один из них, в котором описано творчество Людмилы Улицкой следующим образом:

*«Особенно интересуют меня проблемы поиска себя, советского мира и ребёнка в нём, неустроенности быта. Я люблю читать романы Улицкой за то, что она максимально точно знакомит нас с характерами своих персонажей, показывает все их стороны, указывает на проблемы этих людей, которые, на самом деле, являются общественными. Книги Людмилы Евгеньевны я люблю за максимальную документальность. Особенно меня привлекают бытовые сцены, какие-то "приветы" из прошлого, которые нам, современным читателям, могут быть интересны с исторической точки зрения».*

Однако мы столкнулись и с негативным (отрицательным) отношением к творчеству современных русских писателей.

Например, «*Проблемы, затрагиваемые большинством современных русских авторов, далеки от широкого круга реальных проблем, сопутствующих читателям, не всегда раскрыты в произведениях должным образом*».

В данном случае чувствуется разница в отношении словацких и российских студентов к проблемам (вопросам), которые затрагивают в своих произведениях современные русские писатели.

Что касается рецензий (критических отзывов) и самой литературной критики, то последняя является менее привлекательной для студентов. На вопрос, читают ли они рецензии или критические отзывы на произведения современных русских писателей, 80% словацких студентов ответили, что нет, а только 20% опрошенных утверждает, что для них важно прочитать и рецензию, и критический отзыв на то или иное произведение.

В русской среде этот процент отличается: мы видим, что 47,1% респондентов считают необходимым уделять внимание рецензиям и литературной критике в целом, но всё-таки для 52,9% литературная критика является бессмысленной и не нужной.

Для словацких читателей важным является интерпретация художественного текста, которая обычно даётся в рецензиях и критических отзывах. Несколько респондентов ответило, что рецензии и критические отзывы читают ради того, чтобы лучше понять данное произведение, а также определить выбор «хороших» книг. В Словакии 30% респондентов находятся под влиянием литературной критики в выборе художественной литературы.

Русским читателям рецензии и критические отзывы *«помогают лучше понять произведение и авторские идеи»*.

А также *«позволяют увидеть те пласты текста, которые по тем или иным причинам не удалось обнаружить/заметить при чтении. Также формируют более объективное мнение и помогают решить, что стоит читать, и что нет»*.

Мы столкнулись и с противоречивым мнением:

*«Во многом моё собственное мнение о произведениях не меняется после прочтения критики. Я составляю своё мнение о прочитанном. Никаким образом не влияют, но мне очень интересно прочитать мнение других людей»*.

Несмотря на это, 41,4% из респондентов подтвердили, что литературная критика в значительной степени влияет на их выбор художественной литературы.

Следующий вопрос, который нас интересует, это порядок, в котором студенты читают художественную литературу и критику: сначала литературно-критический текст, а затем саму художественную литературу или наоборот? 57% словацких студентов считает, что более эффективно прочитать сначала произведение, а затем литературно-критический текст, потому что *«в противном случае студенты могут*

*быть склонны к предрассудкам». У 43% студентов противоположное мнение.*

В России 66% студентов предпочитает прочитать сначала произведение, а затем литературно-критический текст. 18% убеждено, что более эффективно делать это наоборот. 16% относится к этому вопросу *«по-разному»*, в противном случае литературную критику вообще не читают.

Мы также попытались найти ответ на вопрос, каково мнение студентов о литературной критике в целом? Является ли она неотъемлемой частью литературы? Имеет ли она какое-нибудь значение? Если да, то какое? 75% словацких студентов убеждены в необходимости писать литературно-критические тексты. В качестве примера, мы приводим одно из мнений наших респондентов:

*«Она имеет большое значение, но, к сожалению, в Словакии нет ни определённого пространства, ни финансов на её поддержку, критикой занимается не большое количество людей, она мало оплачиваемая, что в итоге ведёт к ухудшению её качества по сравнению с зарубежьем, где критике уделяется больше внимания, но в виде дополнительного заработка или ради интереса».*

Некоторые студенты утверждают, что, если бы не было литературной критики как таковой, читатели бы так и не узнали, стоит ли читать ту или иную книгу.

*«Литературная критика является частью литературы, она имеет своё значение и смысл. С моей точки зрения, могу сказать, что я бы скорее всего упустила много реалий, многое я бы вообще не поняла не быть литературно-критических отзывов, благодаря которым я обратила на это внимание. Благодаря рецензии я могу ближе ознакомиться с личностью самого автора, что тоже положительно влияет на прочтение произведения. Во многих случаях критика служит объективной и конструктивной обратной связью для самых авторов, и тем самым даёт им возможность их дальнейшего усовершенствования».*

Однако мы встретились и с противоположным мнением. 25% студентов считают, что *«люди часто используют Интернет, однако не всё, что там помещено, является достоверным. Мне кажется, что люди иногда не умеют высказать своё мнение, у них нет своей точки зрения, поэтому они придерживаются мнений других людей».*

Они также думают, что: *«Критика (литературная, театральная, в кино...) подсовывает обобщающую точку зрения тем, у кого нет собственного мнения. В результате всё же зависит от конкретного человека (читателя, зрителя), понравится ли ему художественное произведение или нет, не смотря на мнение критики. Поэтому, для*

*меня лично литературная критика не имеет значения. Это субъективная точка зрения критика, а не объективный подход к произведению».*

77% российских студентов также считают, что литературная критика является неотъемлемой частью русской литературы. Подводя итоги, можно сказать, что аргументы студентов из России совпадают с аргументами словацких студентов. *«Литературная критика – это наука, изучающая и комментирующая литературные произведения. Её связь с литературой очевидна, а основной задачей является анализ художественных текстов и их изучение»* и *«Критика – неотъемлемая часть всей творческой деятельности. Рост качества произведения или прекращение какой-либо творческой деятельности».* Тем не менее, 14% не согласны с тем, что *«критика – это предмет науки, литература – искусства. Критика не обязательно должна изучаться при чтении литературы»*, а 9% студентов не интересуется этим вопросом.

Так как предметом нашего исследования является, прежде всего, литературная критика, важным для нас стало выявить каково отношение студентов к этой части литературы. Знают ли они каких-нибудь литературных критиков? Читают ли они критические отзывы?

Самым известным среди словацких студентов является имя литературного критика Марии Кусы, но они также упомянули имена Тараненкова, Барякова и Заяц. Почти 90% студентов не знают других ни словацких, ни российских литературных критиков.

Российским студентам известно больше имён литературных критиков. Они, привели, например, даже имя словацкого литературного критика, что было для нас удивительным и неожиданным открытием. Они знакомы с критическими работами Яна Штевчека (Ján Števček).

К самым известным русским литературным критикам, по мнению студентов, относятся Дмитрий Быков, Андрей Немзер, Марк Липовецкий, Татьяна Толстая, Валерия Пустовая, Виссарион Белинский, Лев Данилкин, Лев Оборин, Юрий Сапрыкин, Лев Гудков, Юлия Владимировна Асташова, Игорь Гулин, Ирина Богатырёва, Алексей Саломатин, Дмитрий Бак, Николай Добролюбов, Николай Чернышевский, В. Иткин, Я. Зеничев, Е. Дубянская и др.

В заключение анкеты мы задали студентам вопрос: следует ли включить современную русскую литературу в учебную программу средних и высших учебных заведений? 70% словацких студентов уверены, что современная русская литература должна быть в школьной или университетской программе.

Один из респондентов ответил: *«Да, но я думаю, что не только современная русская литература, но и русская литература в целом мало представлена в школьной программе (для средних школ), но она*

*является составной частью русской культуры, поэтому в университетской программе она обязательно должна присутствовать».*

Студенты рекомендуют выбрать только самые интересные и «ценные» произведения современной русской литературы, которые вошли бы в школьную программу не только российских, но и словацких средних и высших учебных заведений. Студенты также пришли к заключению, что они, как студенты-русисты почти не знают творчество современных русских писателей. Они настаивают на возможности ознакомиться с современной русской литературой.

30% опрошенных студентов возражают против выше сказанного. Это связано, прежде всего, с тем, что современная русская литература им кажется слишком радикальной, и не соответствующей моральным стандартам.

Они считают, что современная русская литература *«в средних школах, конечно, она не должна изучаться, потому что в средней школе, студент только ищет самого себя, узнаёт, что ему нравится и в каком направлении он хочет двигаться, а если это движение будет в сторону литературы, то он сам найдёт нужную ему информацию, придерживаясь своей точки зрения. Русская литература довольно созерцательная сама по себе и предназначена для более требовательного читателя».*

76% российских студентов с полной убежденностью заявили, что современная русская литература должна быть включена в школьную программу средних и высших учебных заведений, потому что *«современная литература является одним из важных аспектов изучения, позитивно влияет на обучение и люди должны знать не только классиков (Пушкина, Гоголя и др.), но и знать сегодняшних авторов».* *«Согласна, но только в старших классах. При знакомстве с понятием "постмодернизм", например, эта литература помогает лучше видеть современность и какие процессы в ней происходят».*

24% респондентов, наоборот, против: *«Не согласна, так как в них поднимаются проблемы, которые, на мой взгляд, школьникам будет сложно увидеть и осмыслить».* *«Я считаю, что современные писатели не привносят в свои произведения воспитательный, нравственный мотив».*

Подводя итоги нашей анкеты, мы пришли к заключению, что словацкие студенты положительно относятся к современной русской литературе, им известны произведения современных русских писателей (в частности Людмилы Улицкой и Владимира Сорокина), им также интересны темы, которые эти писатели затрагивают в своих произведениях. Большинство из опрошенных студентов считает, что современная русская литература должна стать частью школьной программы,

но не средних школ, а университетов. Важнейшим из результатов анкеты стал тот факт, что студенты не обладают знаниями о литературной критике как науке и не знают практически никаких литературных критиков.

Для нас понимание и погружение в суть самого художественного произведения имеет решающее значение, потому что это и есть литература. В связи с этим мы хотели бы призвать словацких педагогов всё-таки обратить внимание, по крайней мере, на уроках русской литературы на литературную критику как составную часть литературы в целом.

Российские студенты по сравнению со словацкими студентами лучше знают творчество Людмилы Улицкой и Владимира Сорокина, а также современную русскую литературу и литературную критику, так как это их отечественная литература. Они читают произведения современных русских писателей, а также занимаются литературной критикой. Они уверены в необходимости включения современной русской литературы в школьные программы средних и высших учебных заведений.

Проведённый опрос однозначно показал, что современная русская литература должна быть представлена в школьной программе средних школ и является необходимой частью университетских программ по специальности «Русский язык и литература». Это может положительно повлиять на способность учащихся ориентироваться в более широком социальном, политическом или историческом контексте и содействовать формированию их социально-идеологических представлений.

Это идеальное средство для укрепления навыков чтения и возможности ознакомиться с более сложными художественными произведениями. В то же время, мы уверены, что наше исследование способно побудить читателей (студентов) к более интенсивному наблюдению за литературным процессом в нашей стране и за рубежом, и, в частности, критически пересмотреть выше упомянутые произведения современной русской литературы, что в конечном итоге и было целью нашего исследования.

В заключение следует отметить, что, хотя результаты опроса относительные, это всего лишь один из примеров отношения студентов к современной русской литературе и литературной критике вообще. Предполагается, что при большем количестве респондентов результаты могли бы значительно измениться.

Науч. руководитель: Марта Ковачова – д.ф.н., доц.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Аразова Мария Ахметовна** – магистрант первого курса ИФК и МК, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия

E-mail: maria.arazova@yandex.ru

**Научный руководитель:** Юлия Владимировна Матвеева – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

**Давлетшина Светлана Ринатовна** – студент магистратуры, направления лингвистики (профессионально-деловая коммуникация в международном сотрудничестве (английский язык)), Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, Магнитогорск, Россия

E-mail: lanadavletshina@mail.ru

**Научный руководитель:** Ольга Юрьевна Колесникова – к.ф.н., доцент Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова, Магнитогорск, Россия

**Джаббарова Егана Яшар кзы** – аспирант второго года обучения, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

E-mail: EganaTheOne@mail.ru

**Научный руководитель:** Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

**Иванова Валерия Игоревна** – магистрант третьего года обучения кафедры журналистики и русской литературы XX века, Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

E-mail: bogdanova-bvi@yandex.ru

**Научный руководитель:** Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., профессор Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

**Иркова Анна Валентиновна** – магистрант второго курса кафедры журналистики и русской литературы XX века, Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

E-mail: a.irkova@mail.ru

**Научный руководитель:** Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., профессор Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

**Климина Анна Сергеевна** – студент второго курса магистратуры филологического факультета отделения «Русская литература», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия  
E-mail: dryedgulet@mail.ru

**Научный руководитель:** Мария Аркадьевна Литовская – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

**Костюченко Мария Вячеславовна** – магистрант, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, г. Магнитогорск, Россия  
E-mail: 19219@mail.ru

**Научный руководитель:** Александр Леонидович Солдатченко – к.п.н., доцент Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова, Магнитогорск, Россия

**Кукарцева Марина Сергеевна** – студентка четвертого курса ИФК и МК, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия  
E-mail: marina\_kukartseva@mail.ru

**Научный руководитель:** Нина Владимировна Барковская – д.ф.н., профессор Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия

**Лоужецка Андреа** – аспирант по специальности «переводоведение», кафедра славянских языков, философский факультет, университет им. Матей Бела, Банска Быстрица, Словакия  
E-mail: andy.louzecka@gmail.com

**Научный руководитель:** Марта Ковачова – д.ф.н., доцент университета им. Матей Бела, Банска Быстрица, Словакия

**Печенюк Анастасия Олеговна** – студентка русского отделения филологического факультета, Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова, Одесса, Украина  
E-mail: asynsky@gmail.com

**Научный руководитель:** Светлана Александровна Фокина – к.ф.н., доцент Одесского национального университета имени И. И. Мечникова, Одесса, Украина

**Тышук Дарья Сергеевна** – ассистент кафедры начального образования Ровеньковского факультета, Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, Ровеньки, ЛНР  
E-mail: tyshhuks@mail.ru

**Чендулова Луция** – аспирант по специальности «переводоведение», кафедра славянских языков, философский факультет, Университет им. Матея Бела, Банска Быстрица, Словакия  
E-mail: lucia.cendulova@umb.sk

**Научный руководитель:** Марта Ковачова – д.ф.н., доцент университета им. Матея Бела, Банска Быстрица, Словакия

**Шаламатова Елена Олеговна** – магистрант второго курса института филологии, иностранных языков и медиакоммуникации Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия  
E-mail: helen.elen26@mail.ru

**Научный руководитель:** Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., профессор Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

**Шумков Яков Олегович** – магистрант второго курса, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия  
E-mail: yakov.shumkov@yandex.ru

**Научный руководитель:** Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., профессор Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

## SUMMARY

---

### **Foreign literature: hero and genre**

#### **Kostyuchenko Maria. Artistic peculiarities of O. Henry's short stories on the example of the work "Gift of the magi"**

The article is devoted to the study of artistic peculiarities of short stories of an American writer O. Henry. The definition of a novella as a variety or synonym of a short story is given in the article. The characteristic features of this genre such as small volume, dynamic plot and unpredictable ending are analyzed. In addition, the development of a short story as a genre in the both world and American literatures in particular, from Boccaccio to O. Henry is revised. The characteristic features such as irony, tragicomedy, unexpected ending which are specific to O. Henry's works in general, are examined in the article. Through the analysis of the work "The Gift of the Magi" the writer's characteristic using of the surprise double ending, the irony and tragicomedy, which are necessary to implement the author's intention, are identified in this. He used it in the most of his other novels.

*Keywords:* novella, short story, unexpected ending, irony, double ending, Gifts of the Magi, American literature.

#### **Tyshhuk Dariya. Value system of the hero in the story of M. P. Dodge "The Silver skates"**

The article devoted to the analysis of the author's reception system of values of adolescents in the above work. The section focuses on the characteristics of the playback system of values of personality in the work of children's literature. In the images of the main characters of Hans and Gretel Brinker displays the humanistic model of behavior of the child in a difficult situation by describing the severity of value orientations. The structure of the personality values in the disclosed content of the two options the level of gerarchicamente structure of value orientations and their content and orientation. From the standpoint of aesthetics artwork, the moral growth of children Brinker is played through their actions and behavior, the interaction of other characters.

*Keywords:* value orientations, a system of values, moral and ethical categories, literary images, literary heroes, American literature, novels.

## History and poetics of Russian literature

### Irkova Anna. **Imagery of dew in N. S. Gumilev's early lyrical poetry**

The focus of the article is the functioning of Dew's imagery in early lyrics of Gumilev. The resort to dew is motivated by borderline feature of the imagery, which reveals the pattern of sense making on the various levels of literary works. Early works of the future "artist", "the trustee" of "Poet's Workshop" and the theorist of akmeism N. Gumilyov, fall within literature context and continue the traditions of symbolism, but in the same time, his works contradict to these. Cultural centrism of akmeist poets serves as a tool for inter-generational conversation between poets. Responding to serious problems of the age akmeists developed their own interpretation of imagery, which is connected with material world. Moreover, akmeists referred to the material world in their articles afterwards. The purpose of the article is to look at possible ways of sense enrichment of dew in author's reality. Symbolics resulted by poet's learning of symbolism traditions appears in his early works. In poems "Ossian" (1905), "Inaudible, fine rain fell ..." (1907), "Sorceress" (1908) etc. dew is presented as phenomenon of nature and reflects various components of author's world. Poet injects the complex bundle of motives and themes of love, wizardry, arts, imagination and dreams through imagery of dew. Lyrical subject creates it's own realm, where it resonates with works of other authors. Realm borderlines become blurry and interpenetrate opposites. Dew as a vehicle between realms adds motive of refraction and reflection of sunlight and is represented in poetry of N. Gumilev. Reader's perceptions are reflected in figuring out clear and hidden links to literature of different ages. Poetical identity of dew is caused by author's presence in N. Gumilev's works.

*Keywords:* artistic images, dew, poetics of acmeism, poetic creativity, lyrical poetry, Russian poetry, Russian poets.

### Dzhabbarova Egana. **Poet vs prose writer (M. Tsvetaeva's article "My answer to Osip Mandelstam")**

The article deals with hidden self-apologia, which is analyzed through pronominal and nominal paradigms in M. Tsvetaeva's article "*My answer to Osip Mandelstam*". Separately, such pronouns as "we" and "I" are singled out, where the pronoun "we" appears as a way to unite the poets and thereby answer to the question: who can be understood as a real poet. We consider the proper name, as well as its transformation, as a way of distancing from addressee and expressing author's rejection. The pronouns "you" and "yours" allow Tsvetaeva separately express her attitude toward the reader, who in this case is above Mandelstam as the prose writer. The necessity of

the dialogue with Mandelstam as a poet is substantiated, on the one hand, Tsvetaeva postulates the necessity to protect the poet, and, on the other hand, analyses Mandelstam as the prose writer, her attitude to him in this case can be called almost condescending. Defending the Mandelstam as a poet Tsvetaeva again protects herself as a poet, thanks to which we can research the phenomenon called “self-apologia”.

*Keywords:* self-apology, prose of the poet, pronouns, Russian poets, literary creativity.

### **Arazova Maria. Theme of love in the poetry of Ivan Elagin**

The article presents the analysis of the love poetry of Ivan Elagin, the second immigrant wave’s author. We have considered two forms of love, clearly stands out in the poetry of Ivan Elagin, spiritual and bodily. Enough attention paid to images of real women who left their sign on the life and poetry of Ivan Elagin, to whom his many verses dedicated. Above all the author is interested in the relationship of the character of lyric hero with the biography of the poet and the disclosure of deeply personal topics with poetic images borrowed from military and violent language, which is a consequence of the catastrophic twentieth century on the attitude of the poet. In this we see the originality of the poetry of Ivan Elagin.

*Keywords:* love poetry, lyrical poetry, poetic creativity, Russian poetry, Russian poets, theme of love.

### **Ivanova Valeria. “Eternity” and “materiality” in the Kushner's collection “Nighth Watch”**

The article deals with the category of “eternity” and “materiality”, presented in the second collection of poetry by Alexandr Kushner's “*Nighth Watch*”. Analysis of three poems shows how everyday objects of urban environment function as a guide in the space of eternity. Saltcellar in the first poem opens up a world of Derzhavin's life, where the lyrical hero is able to carry out the cultural dialogue with the poet predecessor and become immortal with him. Photo in the second poem becomes a repository of personal time. The result of this creative activity not only stops time, with the help of its specific properties, it provides immortality for the soul. The third poem, “*The building of the Commanding staff*” metaphorically objectified subject experiences into a paper roll, which becomes a symbol of eternity. Furthermore, all three interpretations of the poems presented in the work, allow us to see the identity of the category of time and eternity in the poetic universe of A. Kushner. This journey through time allows getting closer to the timeless space.

*Keywords:* materialization, soul, objective world, immortality, Russian poetry, Russian poets, poetic creativity.

**Pechenyuk Anastasia. Dialogue of Artem Morgunov's poetic experiments of with vanguard aesthetics**

Poetic searches, as well as experiments of one of modern writers, Artem Morgunov, considered. Avant-garde strategy in lyrics of this author lit up and analyzed. The analysis of the poem «Oval» caused by the fact that in this continuity of the poet to avant-garde poetics is most shown. During the analysis have been revealed poetic strategy and an art originality of figurative system of A. Morgunov taking into account prepotent indicators of avant-garde esthetics. Some intertextual musters have been tracked. The attempt to draw a conclusion is presented on priorities of the poetic world of A. Morgunov based on the carried-out analysis. On material of the above-stated poem is made an attempt to reveal the general tendency in the modern poetry, its continuity to traditions of the previous poetic directions, which have caused specifics of literary process of the XX century including an esthetic paradigm of «historical avant-garde».

*Keywords:* avant-garde, avant-garde poetics, historical avant-garde, myths, inspiration, poetic creativity, Russian poetry, Russian poets.

**Shumkov Yakov. “River Potudan” short story by A. Platonov and lost generation prose**

The article reveals the typological similarity between Nikita Firsov and the “lost generation” characters in the foreign literature. Platonov's comprehension of the “lost generation” and the reasons for which he was interested in this sociocultural phenomenon are traced. A brief review of foreign prose of the “lost generation” is given. The author analyzes the polarizing of war space and the town on the Potudan' river, like “masculine” and “feminine”, “unpredictable” and “stable”. The inevitability of the Nikita's initiative trial is already laid down in the situation of crossing the border of two worlds. Nikita's difficulties in communicating with folks are indicated like the typical feature of “lost generation” characters, who returned home. The opportunities for deeper consideration of the dialectics of the social and existential dimension in A. Platonov's novels are outlined.

*Keywords:* typological similarities, Russian literature, Russian writers, literary creation, short stories, literary heroes, literary images.

**Davletshina Svetlana. The irony function in S. D. Dovlatov's prose**

This article is devoted to the function of irony in S.D. Dovlatov prose. The author studies the features of irony in Dovlatov works: the specificity of the literary reception in the aspect of the author's emotionality. The material was a writer's small ironic prose: “The Compromise” (*Kompromiss*), “The Zone: A Prison Camp Guard's Story” (*Zona: Zapiski nadziratel'ia*), “Push-

kin Hills” (*Zapovednik*), “Demarche of enthusiasts” (*Demarsh entuziastov*), “A Foreign woman” (*Inostranka*), “Suitcase” (*Chemodan*), “Solo on Underwood: Notebooks” (*Solo na undervude: zapisnye knizhki*), “Ours” (*Nashi*) and other works. In the article, the author considers aphorisms of a humorous nature, peculiarities of the writer's use of phraseological, lexical-stylistic, grammatical and figurative means. As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that S. Dovlavitov possessed a significant arsenal of creating irony means, including using a special friendly intonation of the narrative, having to himself a reader, reaching mutual understanding with him.

*Keywords:* irony, humor, phraseology, linguistic means, Russian literature, Russian writers, literary creativity.

### **Klimina Anna. Almanac “Ural's Little Lights” (*Uralskie ogon'ki*)**

This article contains description of “Ural’s little lights” – one of the periodicals for children and teenagers of postwar Chelyabinsk. After the great Patriotic war, the Soviet Union needed not only rehabilitation of industry, but also transformation of population’s ideology. The print press was one of basic means for this modification. It acted by way of direct verbal and visual message. The period from 1948 to 1959 was the time of preparation of new book’s reform, the characteristics of which largely show progressive realization of the transformation of the publishing situation in the city. Work of SUBPH (South-Ural book publishing house) regularly became to be subject to strict regulation from Goskomizdat the Russian Federation and the local party nomenclature. Ideological control and administrative control system limited creativity and economic potential of the publishing house. Share of made-to-order editions reached 40%. Children’s almanac “Ural little lights”, as the printing information source, played the role of a tool of transformation of ideology of the audience and set the direction required for government. All themes, which were included in this almanac, introduced the following images of reality. Life after war is a new opening, the main merit in it belongs to the leader and the army. You need to work with everyone in them sphere to keep Soviet life happy and free. The teenagers and the children were offered the role of an industrious helper to adult, active participant in the life of the school, pioneers, and their native land.

*Keywords:* almanacs, childhood, children's literature, Ural literature, literary creation, periodicals.

## Russian literature in the national cultures dialogue

### Shalamatova Elena. **The Shakespearean text in B. L. Pasternak's poetry**

In this article, the reasons of B. Pasternak's appeal to the English literature and the way of foreign-language text's influence on Pasternak's life and poetry are investigated. We pay attention to creative installations of Pasternak- translator, which explain the dialogical relations between English literature Pasternak's lyrics. Pasternak read W. Shakespeare's texts all life. That is why this article the problem of exploring the Shakespearean text in B.L. Pasternak's lyrics is covered. It explores three types of Pasternak's appeal to the Shakespearean text: inclusion the characters of Shakespearean works, W. Shakespeare's inclusion as character and his texts as signs of culture, nomination of a cycle of poems on the name of the work of W. Shakespeare. The highlighted trends enroot Pasternak's place in the world poetry. Explicitly expressed "signs" of the Shakespearean text form a uniform outline from the beginning to the end of Pasternak's way. It allows to speak about interaction of two poetic systems and dialogue of two authors in the field of culture.

*Keywords:* lyrical poetry, poetic creativity, Russian poetry, Russian poets.

### Kukartseva Marina. **Elisaveta Bagryana in translation by A. Akhmatova and M. Tsvetaeva: the way of lyrical self-expression in conditions of censorship**

The revolutionary events of 1917 radically changed the literary field and the configuration of forces on it. In the 1920-s a number of party resolutions already limited the artist's freedom of expression. In the 1930-s the party's policy in the field of literature and art led to a rigid ideological dictatorship, which was expressed in suppression and even in the destruction of undesirable authors. Art debut of Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva belongs to the Silver Age. But their middle years fell on the Stalin's era when the poet had to keep silence or emigrate or not to move beyond what was ideologically permitted. In this report, we will consider translations of two Elisaveta Bagryana's poems by Akhmatova and Tsvetaeva. In this case, the translations studied not only as a compulsory practice, but also as an implicit dialogue with oneself, with their time, people of their generation – on the material of poems of a foreign author. In this report, we will pay attention to typological convergences, which are due to some similarity of destinies and creative individuals, and notes the differences that the translators made to the text of the original, accenting their life and psychological experience. So the translation practice we'll consider as an alternative way of poet's self-expression in the conditions of political unfreedom.

*Keywords:* translated literature, artistic translation, translation, Russian poetesses, Bulgarian poetry, Bulgarian poetesses, poetic creativity, creative dialogue.

### Čendulová Lucia. **Ján Ferenčík and his contribution to Russian literature in Slovakia**

The main aim of the article is to depict the life and work of Jan Ferenčík, his strong influence on the Russian translated literature in Slovakia and on the perception of Russian literature in Slovakia in general. Thanks to one of the leading personalities of the Slovak translation, Jan Ferenčík, who introduced many works of famous Russian authors into the Slovak cultural space. The Slovak readership became acquainted with such well-known Russian authors as A. S. Pushkin, L. N. Tolstoy, M. Gorky, F. M. Dostoyevsky, I. S. Turgenev, A. P. Chekhov, A. N. Ostrovsky, V. V. Mayakovsky, M. A. Sholokhov, K. M. Simonov. Moreover, he was engaged in theoretical aspects of translation. This work will also consider the importance of translating of the Russian literature after the Second World War in the former Czechoslovakia (with a focus on the Slovak cultural space) and the status of Russian translators. Furthermore, the paper will present Slovak School of Translation along with its rules. The article will give a brief analysis of two translations by Ján Ferenčík (since it was him who influenced the work of the next generation of young translators), which will also help to present the work and style of the translator.

*Keywords:* cultural space, Russian literature, literary translation, translated literature, Slovak translation school, translators, translations.

### Loužecká Andrea. **Contemporary Russian literature in Russian and Slovak criticism**

The aim of the article is to analyse the attitude of students of Russian language and literature to Russian literature and to literary criticism. In the form of a questionnaire, the students were asked questions such as: Do you read contemporary Russian literature? Do you read reviews or criticisms of works by contemporary Russian authors? If so, do they affect you in any way? Does literary criticism influence your choice of literature? In which order do you read: the first literary criticism, and then the fiction itself or vice versa? Do you think that criticism is an integral part of literature? Do you know any contemporary Russian or Slovak literary critics?

The questionnaire was filled out by students of four Slovak universities, as well as students, mainly philologists, from two Russian universities.

*Keywords:* modern Russian literature, literary criticism, students, questionnaires.

Электронный научный журнал

**УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

*Серия*

*«Драфт: Молодая наука»*

**Сетевой адрес серии журнала:**

[http://journals.uspu.ru/index.php?option=com\\_content&view=category&id=121&Itemid=165/](http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=121&Itemid=165/)

Издатель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

**Адрес издателя и редакции:**

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

**Е-mail:** [n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

**Тел.:** (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

**Периодичность издания:** 5 раз в год

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**

Уральский филологический вестник:  
электронный научный журнал. 2017. № 5  
Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 6)

URL: <http://journals.uspu.ru>