

Уральский государственный педагогический университет



# Уральский филологический вестник

Русская и зарубежная литература:  
динамика художественных систем

2

2023

Министерство просвещения Российской Федерации  
УЧРЕДИТЕЛЬ: федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

Институт филологии и межкультурной коммуникации

# УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

**№ 2/2023**

серия

**Русская и зарубежная литература:  
динамика художественных систем**

Екатеринбург 2023

Ministry of Education of the Russian Federation  
FOUNDER: Federal State Budgetary  
Educational Organization of Higher Education  
“Ural State Pedagogical University”

Institute of Philology and Intercultural Communication

**URAL  
PHILOLOGICAL  
BULLETIN**

**No. 2/2023**

Series  
**Russian and foreign literature:  
dynamics of art systems**

Yekaterinburg 2023

УДК 821.161.1  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6  
У68

*Ответственный за выпуск:* Н. В. Барковская  
Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Свидетельство о регистрации Эл № ФС 77-77355 от 31.12.2019)  
**ISSN 2306-7462**

У68 Уральский филологический вестник / Уральский государственный педагогический университет ; главный редактор Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 2023. – № 2. – 168 с. – Текст : электронный.

В данном выпуске опубликованы статьи русских и зарубежных филологов, посвященные вопросам изучения литературы. Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты и информация об авторах публикуются в авторской редакции.

## **Редакционная коллегия:**

### **Главный редактор:**

*Барковская Нина Владимировна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия).

### **Члены редколлегии:**

*Доценко Елена Георгиевна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия);

*Ермоленко Светлана Ивановна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия);

*Зверева Татьяна Вячеславовна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и истории русской литературы Удмуртского государственного университета (Ижевск, Россия);

*Козьмина Елена Юрьевна*, доктор филологических наук, доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия);

*Ложкова Татьяна Анатольевна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия).

### **Редакционный совет:**

*Верина Ульяна Юрьевна*, доктор филологических наук, доцент Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь);

*Громинова Андреа*, доцент, доктор философии (PhD), заведующий кафедрой философии философского факультета Университета им. Св. Кирилла и Мефодия (Трнава, Словакия);

*Догнал Йосеф*, доктор философии (PhD), профессор Университета Масарика (Брно, Чехия);

*Липовецкий Марк Наумович*, доктор филологических наук, профессор Колумбийского Университета (Нью-Йорк, США);

*Петкова Галина*, доктор философии (PhD), доцент кафедры русской литературы Софийского университета им. Св. Климента Охридского (София, Болгария);

*Проскурнин Борис Михайлович*, доктор филологических наук, заведующий кафедрой мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета (Пермь, Россия);

*Сейбель Наталья Эдуардовна*, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета (Челябинск, Россия);

*Семьян Татьяна Федоровна*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск, Россия);

*Юхнова Ирина Сергеевна*, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Национального исследовательского Нижегородский государственного университета им. Н. И. Лобачевского (Нижегород, Россия).

УДК 821.161.1  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6  
У68

*Editor of issue:* N. V. Barkovskaya

Registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications (Certificate of Registration ЭЛ № ФС 77–77355 от 31.12.2019)

**ISSN 2306-7462**

У68 Ural philological bulletin / Ural State Pedagogical University ; Editor in chief N. V. Barkovskaya. – Yekaterinburg, 2023. – No. 2. – 168 p. – (Series Russian Literature of XX–XXI Centuries: Directions and Trends. Issue 23).

This issue contains articles by Russian and foreign philologists devoted to the study of literature. The publication is intended for specialists in philology, students, teachers of literature.

Texts and information about the authors are published in the author's edition.

© FSBEI HE “USPU”, 2023

© Ural philological BULLETIN, 2023

## **Editorial board:**

### **Chief Editor:**

*Barkovskaya Nina Vladimirovna*, Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Teaching Methods (Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia).

### **Members of the editorial board:**

*Elena Dotsenko*, Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Its Teaching Methods (Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia);

*Svetlana Ermolenko*, Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Its Teaching Methods (Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia);

*Elena Kozmina*, Doctor of Philology, Associate Professor of Department of Publishing (Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia);

*Tatyana Lozhkova*, Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Its Teaching Methods (Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia);

*Tatyana Zvereva*, Doctor of Philology, Professor of Department of Theory of Literature and History of Russian Literature (Udmurt State University, Izhevsk, Russia).

### **Editorial Council:**

*Ulyana Verina*, Doctor of Philology, Associate Professor (Belarusian State University, Minsk, Belarus);

*Andrea Grominova*, PhD, doc. (University of Ss. Cyril and Methodius, Trnava, Slovakia);

*Josef Dohnal*, PhD, prof. (Masaryk University, Brno, Czech Republic);

*Mark Lipovetsky*, Doctor of Philology, prof. (Columbia University, New York, USA);

*Galina Petkova*, PhD, Associate Professor, (University St. Kliment Ohridski, Sofia, Bulgaria);

*Boris Proskurnin*, Doctor of Philology, prof. (Perm State National Research University, Perm, Russia);

*Natalia Seibel*, Doctor of Philology, prof. (South Ural State Humanitarian and Pedagogical University, Chelyabinsk, Russia);

*Tatyana Semyan*, Doctor of Philology, prof., (South Ural National Research State University, Chelyabinsk, Russia);

*Irina Yukhnova*, Doctor of Philology, prof. (Nizhny Novgorod National Research State University named after N. I. Lobachevsky, Nizhny Novgorod, Russia).

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции ..... 12

### МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ЖАНРОВОМ ВОПЛОЩЕНИИ

*Жиляков С. В.* Знаковый вектор лирической коммуникации  
элегической оды в аспекте семиотического  
и мнемонического потенциала жанра ..... 17

*Перепелкин М. А.* «Жизнь как радость» в тетралогии  
Н. Г. Гарина-Михайловского ..... 31

*Федотов О. И.* «Зычный гудок» Олега Чухонцева  
в интертексте русской поэзии ..... 45

*Рябцева Н. Е.* Художественные модификации исторического  
пространства в лиро-эпическом творчестве  
Инны Лиснянской ..... 58

*Барковская Н. В.* Петербургский Китай  
Владимира Кучерявкина ..... 76

### ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

*Костюхина М. С.* Листок календаря: норма, догма  
и Гайдар ..... 92

*Сунцова Е. А.* Непойманная рыба: человек и природа  
в изображении А. Майкова, А. Чехова, К. Коровина ..... 103

*Пелевина П. В.* Костюм как зеркало эпохи модернизма  
в новеллах о любви И.А. Бунина ..... 116

*Петров И. В.* Печальная песнь природы («Жалобная книга  
природы» Беллы Дижур в контексте научно-популярной  
литературы для детей) ..... 124



<i>Скрипова О. А.</i> Улицы Екатеринбургa в современной уральской поэзии (на материале путёвого журнала «По Уралу»).....	135
<i>Гутрина Л. Д.</i> Парадоксы чтения в современной короткой прозе для детей и подростков .....	148

### **РЕЦЕНЗИИ**

<i>Графова М. Д.</i> Исцеление для писателя, читателя и исследователя: рец. на сб. научных статей «Энергия травмы» (Гродно, 2023) .....	159
---	-----

## TABLE OF CONTENT

---

### MODELS OF ART TIME IN GENRE INCARNATION

- S. V. Zhilyakov.* The iconic vector of lyrical communication of elegiac ode in aspect of the semiotic and mnemonic potential of the genre..... 17
- M. A. Perepelkin.* “Life as joy” in the tetralogy by N. G. Garin-Mikhailovsky.....31
- O. I. Fedotov.* «Зычный гудок» Олега Чухонцева в интертексте русской поэзии .....45
- N. E. Ryabtseva.* Artistic modifications historical space in the lyric epic work of Inna Lisnyanskaya .....58
- N. V. Barkovskaya.* St. Petersburg’s China by Vladimir Kucheryavkin..... 76

### LITERATURE IN THE CONTEXT OF CULTURE

- M. S. Kostyukhina.* The Calendar Sheet: Norm, Dogma and Gaidar .....92
- E. A. Suntsova.* Uncaught fish: a human and nature in the art works of A. Maikov, A. Chekhov and K. Korovin..... 103
- P. V. Pelevina.* The costume as a mirror of the era of modernism in the I. A. Bunin’s love short stories ..... 116
- I. V. Petrov.* Sad song of nature (“The plaintive book of nature” by Bella Dijour in the collection of popular science literature for children)..... 124

*O. A. Skripova*. Streets of Yekaterinburg in contemporary  
Ural poetry (on the basis of the itinerary journal  
“Over the Urals”) ..... 135

*L. D. Gutrina*. Paradoxes of reading in modern short prose  
for children and teenagers ..... 148

### REVIEWS

*M. D. Grafova*. Healing for writer, reader, and researcher:  
a review of the collection of scientific articles  
“The energy of trauma” ..... 159

### *От редакции*

Как всегда, выпуск собирался без заранее заданной проблемно-тематической рамки, каждый автор присылал то, что посчитал возможным. Тем интереснее обнаруживать нечто общее в текущих научных изысканиях разных авторов. В этот раз в качестве общей высветилась проблема ВРЕМЕНИ, его художественные модели, парадоксы, тупики, травматичность. Эта проблема подверглась рассмотрению в двух аспектах: в структуре жанра и в соотношении с культурой социума. Разумеется, оба аспекта взаимосвязаны, поскольку жанр (будь то элегическая ода или отрывной календарь) и является хранителем образа мира в литературе как культурной институции.

Мы сочли возможным разделить все статьи по двум разделам: как бы жанровому и как бы культурологическому, сознавая искусственность такого разделения.

Открывает первый раздел статья *С. В. Жиликова*, посвященная ряду произведений, объединенных заголовком «Ода на смерть...» Антиномичное жанровое образование, соединяющее признаки оды и элегии, призвано художественно освоить непреложный факт конечности однонаправленного, линейного времени человеческой жизни. Вводится понятие «знаковый вектор лирической коммуникации», доказывається способность сохранять архаические, ритуальные корни: для оды — это архетип горы, взлета и восторга, для элегии — плач, смертные мотивы, падение, камень (надгробный знак). Итоговый интегральный хронотоп демонстрируется на материале произведений Г. Р. Державина и В. В. Капниста. Заметим, что в статье *Н. Е. Рябцовой* отмечается, помимо прочего, наличие в творчестве Инны Лиснянской жанра элегической оды, так протягивается линия памяти жанра.

По контрасту со скорбными мотивами элегической оды, автор следующей статьи *М. М. Перепелкин* обратился к категории «радость» как ключевой в тетралогии Н. Г. Гарина-Михайловского.

В тетралогии прослеживается время личной жизни ребенка, затем подростка и юноши, на фоне исторического времени страны, но при этом герой Гарина-Михайловского не утрачивает радость бытия! Автор статьи показывает, как менялось понимание «радости» в сознании автогероя писателя и то обстоятельство, что жизнелюбие тесно связано с кризисными, травмирующими ситуациями. В заключительной повести «Инженеры» происходит единение «радости» героя и «радости» природы. Эта тема прозвучит и в статьях из второго раздела.

Проблема безвременья и конструктивной роли поэтического ин-тертекста рассмотрена *О. И. Федотовым*, предложившим тщательный анализ «высокой элегии» Олега Чухонцева «Зычный гудок». Переключки со многими текстами, от «Слова о полку Игореве» до А. Вознесенского и Н. Рубцова, обозначенные в статье, выявляют некий инвариант «русской тоски», которая в случае Чухонцева обусловлена и очень конкретной ситуацией «застоя» 1970-х гг. В методическом отношении статья ценна тем, что показывает взаимодействие мотивно-тематического, композиционного и ритмико-мелодического уровней, формирующего «концерт для смысла с оркестром», как пишет автор статьи, ссылаясь на Тамару Сильман.

Стиховедческий анализ художественной модели времени продолжает статья *Н. Е. Рябцевой* «Художественные модификации исторического пространства в лиро-эпическом творчестве Инны Лиснянской». В статье рассматриваются две лирические поэмы 1970–1980-х гг.: «Круг» и «В госпитале лицевого ранения». В поэмах воплощены две противоположные модели художественного восприятия истории. Автор статьи отмечает работу Инны Лиснянской по преобразованию формы «венка сонетов». Отступления от канона необходимы для движения ритмико-мелодической волны, воплощающей семантику круговорота, но — в различных вариациях (например, во второй из названных поэм контрапункт разрывает линейное течение времени). Исторические события вписаны в поэмах в христианскую культурную традицию, что придает содержанию эпическую масштабность. Эпиграфы в поэме «В госпитале лицевого ранения» и интертекстуальный слой в целом помещают события Великой Отечественной войны в «культурное многоголосие» всего XX века.

Тема «большого времени» культуры присутствует и в статье *Н. В. Барковской* о творчестве Владимира Кучерявкина, принадлежав-

шего к сфере ленинградско-питерской неофициальной поэзии. Гротескные и одновременно выполненные в духе сентиментального «наива», стихи Кучерявкина опираются на богатую культурную традицию, одна из ветвей которой — китайская — странно сопresentствует и с «петербургским текстом», и с деревенской идиллией в Пушкинских (Святых) Горах. Игровой «Китай» — не только вариант этического и гносеологического эскапизма, но и способ посмотреть на текущую современность с позиции «вечности». Впрочем, горечь переживаемого исторического времени это не смягчает.

Второй раздел открывает статья *М. С. Костюхиной*, разворачивающая захватывающий сюжет времени на очень локальном материале — одном листке календаря за 31 декабря 1939 г. Сталинский календарь насаждал опыт идеологизированного, особого «советского», времени жизни людей и страны. Не только игнорировались религиозные праздники и «поповское» воскресенье, но и сезоны, поскольку «советское» время сильнее законов природы. Проекция страницы календаря на финальный эпизод повести А. Гайдара «Чук и Гек» демонстрирует отказ писателя от догмата идеологизированной календарной нормы.

Фоном, подсвечивающим фантазмагорию советского календаря, выступают практики повседневности, охарактеризованные в последующих статьях раздела. *Е. А. Сунцова* прослеживает, как отражалась в литературе рыбалка — одна из любимых форм деревенского досуга, и приходит к выводу, что утилитарная цель рыбной ловли не была главной, а в парижских мемуарах художника К. Коровина на первый план выходит таинственная, внесловесная, но по-своему разумная жизнь природы. В статье *П. В. Пелевиной*, посвященной культурной семиотике костюма модернистской эпохи, на материале бунинского рассказа «Ида» показано, что вся история несостоявшейся любви поэтизируется временем московских Святков.

«Жалобная книга природы» (1973) Беллы Дижур, пример научно-популярной литературы для детей, хотя и написана в позднесоветское время, но, как пишет *И. В. Петров*, полна сочувствия и родственного внимания к миру, без тени господства или потребительского отношения к природе со стороны человека, проникнута лиризмом — в духе раннего Н. Заболоцкого.

В будни современного Екатеринбурга переносит статья *О. А. Скриповой* «Улицы Екатеринбурга в современной уральской поэзии (на материале путёвого журнала “По Уралу”)». Игровое начало

в поэтической композиции «Уличное – личное», помещенной в мини-журнале, шуточно названном «путёвым», выступает, как показывает автор статьи через анализ топонимов, частью коллективного проекта по выстраиванию нового культурного имиджа Свердловска-Екатеринбурга, созданию нового культурного городского текста. Характерно, что в творчестве молодых авторов стирается (или размывается) оппозиция «столица — провинция», традиционно характерная для региональных литератур. Названия улиц сохраняют память об индустриальном или боевом Урале, но все чаще наполняются каким-то иным, глубоко личным содержанием: «моя земля — три с четвертью квартала» (И. Домрачева). Частное, приватное пространство (впрочем, открывающее портал чуть ли не в космос) вытесняет идеологическое, отчужденное «общее место». Приемами моделирования своего образа города выступают языковая игра и широкое поле интертекстуальных переключений, преодолевающих «самозамкнутость» местной поэзии.

Завершает раздел статья *Л. Д. Гутриной* «Парадоксы чтения в современной короткой прозе для детей и подростков». В центре внимания — современные произведения, в которых присутствует ситуация детского или подросткового чтения. Показано, как неоднозначно может прочитанная книга влиять на психику ребенка, как далеко не все определяется чтением хороших книг. Выбранные для подробного разговора два коротких рассказа (Е. Басовой «Рассказ про волка» и Н. Дашевской «Чек») убеждают, по мнению автора статьи, что книга оказывает влияние на читателя только в том случае, если запускает процесс саморефлексии и желание собственной попытки устного или письменного диалога с другим человеком.

Уже в первой статье об «Одах на смерть...» рассматривался механизм преодоления экзистенциальной трагедии, связанной с конечностью жизни отдельного человека. Все остальные статьи так или иначе показывали, как литература помогает преодолеть или хотя бы пережить тяжелые моменты в личной жизни и в большой истории. Завершает выпуск рецензия *М. Д. Графовой* на сборник научных статей, вышедший по итогам междисциплинарной научной конференции «Энергия травмы», состоявшейся в 2022 г. в Гродненском государственном университете им. Янки Купалы. Автор рецензии полагает: «Написать текст о травматическом опыте — одновременно смелый и дарящий облегчение поступок. Исследовать этот

текст — поступок не менее смелый, требующий серьезного, вдумчивого и бережного отношения».

Благодарим авторов, поделившихся своими мыслями и результатами исследований и надеемся на дальнейшее сотрудничество, в частности — в рамках мартовской научно-практической конференции «Лейдермановские чтения – 2024», традиционно ставящей в центр внимания процессы жанровых трансформаций, обновлений, реконструкции и деструкции жанровых моделей.

*Н. В. Барковская*



## МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ЖАНРОВOM ВОПЛОЩЕНИИ

---

УДК 82-14

**Жиляков Сергей Викторович,**

SPIN-код: 3870-2294

ORCID ID: 0000-0002-5875-4134

кандидат филологических наук,

доцент кафедры менеджмента,

Старооскольский филиал,

Белгородский государственный национальный  
исследовательский университет;

309502, Россия, Белгородская область,

г. Старый Оскол, мкр. Солнечный, 18;

szhil@list.ru

### ЗНАКОВЫЙ ВЕКТОР ЛИРИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ОДЫ В АСПЕКТЕ СЕМИОТИЧЕСКОГО И МНЕМОНИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЖАНРА

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** поэтическое творчество; элегические оды; лирические жанры; коммуникативно-образные элементы; мнемонический потенциал; хронотопы; семиотика

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена элегической оде, в частности находящимся в ее поэтике коммуникативно-образным элементам, обуславливающих специфику направления лирической эмоции и обеспечивающих мнемонические характеристики жанра. Выясняется, что элегическая ода вбирает в себя основные атрибуты двух антиномических жанров, конституирующих ее сущность, — оды и элегии. Определяется, что одним из параметральных показателей этого межжанрового взаимодействия является вводимый в качестве понятия «знаковый вектор лирической коммуникации», который представляет собой главное направление лирического сообщения и является в виде образных ориентиров, составляющих интегративный хронотоп входящих в состав элегической оды жанров.

**Zhilyakov Sergey Victorovich,**

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor of the Department of Management,

Branch in Stary Oskol,

Belgorod National Research University,

Russia, Stary Oskol.

## **THE ICONIC VECTOR OF LYRICAL COMMUNICATION OF THE ELEGIAC ODE IN THE ASPECT OF THE SEMIOTIC AND MNEMONIC POTENTIAL OF THE GENRE**

**KEYWORDS:** poetic creativity; elegiac odes; lyrical genres; communicative-figurative elements; mnemonic potential; chronotopes; semiotics

**ABSTRACT.** The article is devoted to the elegiac ode, in particular to the communicative and figurative elements in its poetics, which determine the specifics of the direction of lyrical emotion and provide mnemonic characteristics of the genre. It turns out that the elegiac ode incorporates the main attributes of the two antinomic genres that constitute its essence — odes and elegies. It is determined that one of the parametric indicators of this inter-genre interaction is the “iconic vector of lyrical communication” introduced as a concept, which represents the main direction of the lyrical message and is in the form of figurative landmarks that make up the integrative chronotope of the genres included in the elegiac ode.

Глубина жанровой зависимости от архаики определяется памятью о преджанровом состоянии. Она наиболее представительна и отчетливо выражена в таком периоде развития литературы, как «дорerefлексивный традиционализм» (С. С. Аверинцев), когда она, литература, еще не осознает себя в качестве особого рода самостоятельной эстетической сферой. В это время (прибл. IV в. до н. э.) еще не до конца оформлены основные формосодержательные параметры жанра, но тем не менее уже очерчивается хронотоп его функционирования, образная система, субъектный образ и «ассоциативный фон» (Н. Л. Лейдерман), доставшийся ему в виде мифоритуального наследия. Одной из составляющей «ассоциативного фона», маркирующего «жанровое» поведение, является коммуникативно-эстетическая направленность и знаковая содержательность лирической речи. Коротко назовем эту составляющую «знаковый вектор лирической коммуникации». Он может служить семиотическим компонентом «лирического перформатива» — дожанровой основы произведения,

характеризующейся, как отмечает В. И. Тюпа, наличием особого факта «ментального и эмоционального единения» [17, с. 110] продукта художественного сознания. Знаковый вектор лирической коммуникации (далее — ЗВЛК) сосредоточивает в себе семиотические и архетипические смыслы художественного аспекта мировидения — жанра, регулирует взаимосвязь между ним и архаикой, выступает его неотъемлемым глубинным мнемоническим атрибутом. Для понимания ЗВЛК обратимся к двум дихотомическим жанрам лирики — оде и элегии.

Ода по своей жанровой сути предназначена для мнемонизации (увекочивания в памяти) события, обладающего большой исторической важностью. Так, эпиникий (букв. с древнегреч. ἐπινίκιος — хвалебная хоровая песнь победителю) — аналог послепобедной оды, которую культивировал древнегреческий поэт Пиндар (VI–V вв. до н. э.), выполнял художественную задачу прославления победителей на состязаниях, имеющих глубокое культовое и патриотическое значение. Большой мнемонический ресурс оды содержится в её другой разновидности — стихотворном «памятнике» и в таких жанровых подвидах, как «Ода на восшествие...», «Ода на день рождения», функционально ориентирующих внимание реципиента к определяемому заголовком памятному событию (случаю).

Прославление героя, правящего лица уходит корнями в ритуальную хвалу тотема — прародителя рода, позднее — бога племени и народа, в которой вспоминается день его появления в мире. «Инвоцируемый (призываемый) бог появляется, т. е. нарождается, так как появляется он из смерти, из исчезновения; отсюда — связь инвокации с богоявлением (эпифанией), которое происходит в день рождения данного божества: этот день рождения и есть подлинная эпифания» [18, с. 97]. Рудименты инвокации содержатся в зачине оды и гимна — близкого ей жанра. В условии архаического синкретизма и взаимооборотничества — эпифания замещается исчезновением божества, которому посвящен плач, он же «становится заплачкой об умершем» [18, с. 97], сопровождающейся названием имени покойного. Ему также воздается хвала и слава, являющиеся впоследствии также конститутивными элементами поэтики элегии, стихотворения «На смерть...», элегической оды.

Очевидно, что при всей разнице современного понимания оды и элегии, оба жанра взаимосвязаны ритуальным (долитературным) происхождением, представляют собой художественное оформле-

ние и воплощение противоположных структурно-тематических начал — славы и скорби, принадлежащих соответственно двум экзистенциальным универсалиям — жизни и смерти. Генетическая память литературы хранит близкородственные ритуальные связи двух жанров. Уже в античной литературе сближение оды и элегии реконструируется в аспекте структурообразующего мнемонического мотива стихотворного «памятника», который генетически связан с одой III, 30 Горация («К Мельпомене») и который, несмотря на это, скоро появляется в элегиях его младшего соотечественника Секста Проперция (Элегия, III, 2): «Сколько будет стихотворений, столько и памятников твоей красоте. / Ни роскошь пирамид, достигающих до звёзд, / ни храм Юпитера Элейского — соперник самого Олимпа, / ни роскошь и богатство Мавсоловой усыпальницы / не избавлены от смертного часа. / Либо огонь, либо дождь совлекут с них пышность, / либо они рухнут под гнётом лет и собственного бремени. / Славу же, которую стяжал талант, не погубят годы: / блеск таланта не знает смерти» [15, с. 127]. И в данном случае мы имеем наглядный пример не только состязательности между одой и элегией — во многом дихотомических жанров — посредством находящихся в их структуре стихотворных «памятников».

Стоит заметить, что в мировой литературе существуют варианты оды, расширяющиеся её видовой ассортимент темой смерти. Это произведения, объединенные типологическим заголовком «Ода на смерть...» («Ода на смерть Пленеры», «Ода на смерть сына» В. В. Капниста), названные поэтому учеными элегическими одами. Данная синтетическая форма ознаменовала свое появление в национальных европейских литературах преимущественно в период с XVI по XVIII века. Законодателями, можно сказать канонизаторами, элегической оды были Ф. Клопшток, Н. Жильбер, В. Гюго, А. Шенье и др. Отличало эту жанровую форму особое мировидение, строящееся на «результате взаимодействия двух жанров — оды и элегии», отличающееся от известных форм «наличием таких элегических черт, как привнесение в оду тем и мотивов смерти, страха, страдания (реже — прощания, разлуки)», а также использованием «соответствующей лексики и образов, обилие восклицаний, повторов (в том числе анафор), параллелизмов...» [5, с. 110]. Органично интегрируя в структуру черты многих лирических жанров (идиллия, гимн, эпиграмма, этюд, видение), элегическая ода имеет большое количество видовых дифференциаций [5, с. 115–130], что позволяет ей успешно находиться на авансцене лирики.

Кроме представленных тематико-стилистических атрибутов, являющихся характерологическими признаками элегической оды, имеется один постоянный маркер — ЗВЛК, который тенденциозно отражает контаминацию двух жанровых форм, входящих в ее состав. Для того чтобы понять сказанное, обратимся сначала к выявлению ЗВЛК в оде и элегии по отдельности. Каждый жанр, как справедливо отмечают исследователи, «имеет мифологический архетип, лежащий в его основании и сохраняющийся в подтексте лирической структуры» [10, с. 5]. Жанровый архетип одновременно выступает в роли архитектурного и конвенционального начала, ментального и эстетического элемента, который позволяет жанру самосохраниться, аккумулировать память о себе. Для оды в образе такого архетипа, назовем его для точности мнемоническим, является образ горы — возвышенности, обладающей сакрально-символическим смыслом, к которому в эстетической деятельности тяготеет дух лирического субъекта. Образ горы семантизирует ЗВЛК — направление стихотворной эмоции. Кроме того, производный от Мировой горы и лежащего в ее основе камня, образ горы в оде выполняет функцию памятного знака. В сознании древних индоевропейцев путем лингвистической реконструкции было восстановлено одно из значений горы как сакральной сферы, номинированное «каменным небом» [3, с. 667]. И это было задолго до того, как жанр оды стал обслуживать дворец монарха, вознося последнему похвалы. Законодатель русской классицистической оды Ломоносов в своих произведениях демонстрирует последовательную эволюцию хронотопа как жанроформирующего фактора, регламентированного, помимо стилистической, тематико-концептуальной обусловленностью и чинно-привилегированной особенностью. В знаменитой оде «На взятие Хотина» Ломоносова («Блаженные памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года») недвусмысленно звучат начальные строки, изображающие момент лирического восторга, поднимающего дух поэта на горную высоту: «Восторг внезапный ум пленил, / Ведет на *верх горы* высокой...» [12, с. 123]. Обуянный творческим экстазом дух лирического субъекта устремляется к вершинам, пределам жанровой интенции, конституирующих одический миф [14]. Самовозвеличивание собственных поэтических заслуг не обходится в оде без их сравнения с вековыми монументами древностями, представляющими рукотворные производные Мировой горы, высо-

ты которых превосходит в знаменитой оде III, 30 «К Мельпомене» (стихотворный «памятник») Горация (Древний Рим, I в. до н. э.) лирический герой: «Создал памятник я, бронзы литой прочней, / Царственных пирамид выше поднявшийся» [8, с. 176].

Разумеется, и Ломоносов, и Гораций используют готовые приемы и поэтические штампы (общие места), заимствуя их из мировой литературы, из творчества жанровых предшественников. В этом отчасти и состояла главная идея классицизма — подражание древним. Так, в творчестве одного из родоначальников жанра — Пиндара, сказанное приобретает очевидность, и ода достигает, по замыслу поэта, высот горы Олимпа (Олимп. II): «Восседающий на престоле Олимпа, / И над *вершиною* игр у Алфейского брода, / Тронься моею песней...» [11, с. 14]. При этом величие автора оды сопричастно славе победителей, им же воспеваемой и столь же огромно значимой (Олимп. I): «Будь твоей долей — / Ныне попирашь *вершины*; / А моей — / Обретаться рядом с победоносными, / Перво-му во всем искусстве перед эллинами» [11, с. 14].

Генетически обязанная своим появлением славословию божества в ритуалах, представляющих вегетативный цикл «рождения — смерти», ода четко отражает и выражает семиотический (сакральный) верх, сигнифицируемый в соответствующих образах и архетипах. Способность оды «вертикализировать» возвышенные чувства лирического субъекта вызвана вместе с тем объективной необходимостью заложенного в ней генетически мнемонического потенциала, который направлен преимущественно в одну из двух сторон вертикали, в направлении превосходящего по социальному статусу адресату — сакрального верха, репрезентированного первообразами горы и ее дериватами. В. И. Тюпа справедливо отмечает, что «классицистическая ода хранит в своей жанровой памяти архитектуру экстатического “приступа”, героического прорыва в “верхний мир”», поэтому в отношении «оды можно говорить о вертикально-надвременной архитектонике вечного верха (взлета, подвига, вершины), за которым угадывается преодолеваемый ценностный негатив — присутствующая инвективе архитектоника казусного низа (падения, ошибки, трясины)» [17, с. 114]. Однако, очевидно, что исследователь в свете противопоставления ценностно-императивному (перформативному) комплексу предлагает в качестве антиномии оды инвективу, что, по-видимому, недостаточно и требует некоторого дополнения. Дело в том, что в семиотико-архетипическом плане оде противопо-

ставлена еще и элегия, а диалектическая борьба и единство их противоположностей в данном же аспекте видения отражена в такой жанровой форме, как элегическая ода.

Элегия генетически обусловлена траурной заплачкой, в связи с чем она ассоциируется с чувствами утраты, скорби, умаления бытия по причине трагического случая смерти. Показательно, что даже в ритуале похорон профессиональные плакальщики в знак солидарности используют жесты разрывания одежды, царапания лиц. Так, лирический субъект плача древнегреческой поэтессы Сапфо, чье творчество наполнено фольклорными мотивами, призывает в исступлении: «“Бейте в перси, взрыдав, / Девы, по нем! / Рвите хитоны...”» [13, с. 157]. Но что самое важное, объект оплакивания — умирающий Адонис — представлен устремленным вниз: «Никнет Адонис, / Нежный Адонис...» [13, с. 157]. Если удел оды — взлет, то плача, а затем и элегии — падение с ее коннотациями. В византийской литературе встречаются тексты с идентичным заголовком — анонимная поэма и прозаический «Плач о падении Константинополя» (XV в.) Дуки. Характерно, что оба произведения в аспекте дидактики апеллируют к ветхозаветным источникам — «Книга пророка Иеремии» и «Книга Плач Иеремии» как жанровым претекстам иеремиады. В контексте представленного исследования важно заметить, что художественная рефлексия жанровой вставки (глава «Плач Иеремии») в эпилоге «Книги пророка Иеремии» репрезентирует полноту смысла мотива падения, низвергающего бывшее величие города буквально: «от горы до камня»: «О горах подниму плач и вопль.... И сделаю Иерусалим грудой камней...» (Иер 9: 10–11). Таким образом, ЗВЛК, обладающий мнемонической семантикой, в жанре плача, сведен в направлении семиотического низа и редуцирован до образа камня — метонимии надгробного знака.

Элегия, унаследовав генетику плача, сохраняет ЗВЛК и конкретизирует применение архетипического образа в виде могилы, гроба, кладбища. Неудержимо приближая смертный час, лирическое «я» «Строк, написанных под вязом на кладбище в Гарроу» (1807) Дж. Г. Байрона через хронотоп кладбища предельно выражает жанровую концепцию элегии о скоротечности жизни и неизбежности смерти, а также таких вытекающих из нее характерологических (матричных) признаков, пронизывающих ее поэтику на всех уровнях — опустошенность и разочарованность лирического субъекта, отсутствующий адресат, недостаточная (ущербная) обстановка [16]: «... пусть

близкий смертный час / Судьба мне усладит, когда огонь погас; / И в келью тесную иль узкую могилу — / Хочу я сердце скрыть, что, медлить здесь любило;.. / Навеки отдохо дней; / Окутаться землей на родине мне милой, / Смешаться с нею там...» [2, с. 51]. Как видно, элегическая негация, ассоциированная с «бытием-к-смерти» (М. Хайдеггер), отображающая *низложение* человеческого существования, финальным погружением его в семиотический *низ*, на концептуально-архетипическом уровне посредством ЗВЛК демонстрирует дихотомическую противоположность одическому супрематизму. Отягощенная хронотопом кладбищенской неотвратимости, сопутствующей семантикой вегетативного увядания жизни, мортальными мотивами скорой смерти элегия в диалектическом единстве с одическим воспарением духа, наполненного надеждой, утешением, формирует поэтику элегической оды. Так происходит в «Оде к осени» (1819) Дж. Китса, «Оде западному ветру» (1819) П. Б. Шелли (Англия, XVIII–XIX вв.).

В русской поэзии один из первых опытов элегической оды принадлежит Г. Р. Державину. Творчество поэта сочетает тенденции традиционной классицистической парадигмы художественности и зарождающейся пострефлексивной, где на первый план выдвигаются не каноническое мышление жанрами, а индивидуально-стилистические (персональные предпочтения поэта) особенности, что, согласно Б. П. Иванюку «в целом свидетельствует о пограничном характере поэтики Державина, об участном воспроизведении ею исторического завершения эпохи “рефлексивного традиционализма”» [6, с. 175]. Итак, в элегической оде «На смерть князя Мещерского» (1779) поэтика оды вбирает в себя поэтику элегии, которая возникает не только «на почве “ночного” мотива — сравнения жизни со сном» [9, с. 27], но в большей степени проявляется в фундировании идеи тотальности смерти, которая растворена во всей структуре произведения и манифестируется уже в самом первом композиционном элементе произведения — в заголовке. В нем семантика смерти транспарентна: она зияет в фамилии князя Мещерский набором звуков — *смерщ*.

Начальная строфа, в первых стихах громогласно возвещающая одическое начало: «Глагол времен! металла звон! / Твой страшный глас меня смущает...», в четвертом же стихе предлагает тематический поворот к смерти: «Зовет — и к гробу приближает...» [4, с. 85]. Лирическая рефлексия центральной (шестой) строфы,



направленная к «низу», семантизируемому целой чередой хтонических образов («гробницы злость», «снеть червей», «край бездны»), сменяет пафетику праздности жизни на неизбежность смерти, а архетипический образ (пиршественный стол) торжественных жанров (энкомий, схолий, ода, эпос) трансформируется в первообраз (гроб) мортальных жанров (плач, эпитафия, элегия): «Где стол был яств, там гроб стоит; / Где пиршеств раздавались лики, / Надгробные там воют клики, / И бледна смерть на всех глядит» [4, с. 86]. Смерть князя Мещерского является поводом напомнить («Memento mori») о ее вездесущности и тщетности суетности жизни: «На то, чтоб умереть, родимся. / Без жалости всё смерть разит: / И звезды ею сокрушатся, / И солнцы ею потушатся, / И всем мирам она грозит» [4, с. 85]. Таким образом, в стихотворении Державина элегическое господствует в аспекте представленного в нем тематико-образного комплекса и ЗВЛК, несмотря на ритмико-стилистический облик и интонационную конфигурацию, в целом принадлежащую оде.

Элегическая ода В. В. Капниста «Ода на смерть Плениры» (1794), сочиненная вскоре после ухода из жизни первой жены Державина Екатерины Яковлевны, предлагает несколько иную модель синтетического жанра, в которой явно доминирует одическое начало, заглушающее элегическую образно-тематическую канву. В первых строфах отчетливо обнаруживается устремленность взгляда лирического «я», увлекаемая координатами смерти, маркерами похоронной церемонии, посредством которых словно «воссоздается тот же ритуал оплакивания / погребения / воскресения на небесах» [1, с. 37], предопределяющий «низовую» архитектуру произведения: ««В смертну погруженный сень, / Зрю твой гроб, вопль слышу слезный... // Дух мой в горесть погружаешь, / В мрак унылой пустоты» [7, с. 99].

Однако поворот от элегической установки к одической намечается с девятой строфы. Лирическая интенция, исходящая от субъекта к объекту речи, приобретает направление подъема — в священную сферу, чертог божественного сияния, распространяющего стихию духовного света. Окруженная небесными архетипами (луна, радужный венец) душа покойной приобретает образ олицетворенной победы всепобеждающей смерть вечной жизни: «Радуйся: небес стезею / Уж она вошла в покой / В радужном венце победы. / Но от горныя беседы, / Как взойдет на холм луна, / В ризы скрывшися нетленны, / Придет в час уединенный / Утешать тебя она» [7, с. 102]. Представляется, что в этой стихии торжества жизни над смертью скрыва-

ется патетика оды с ее мнемоническими первообразами высоты — «холм», «горная беседа», так ярко очерченная в начале следующей строфы призывом, напоминающим инвокацию к музе: «О, сниди, мой друг небесный! / Влей отраду в томну грудь...» [7, с. 102]. Разворот ЗВЛК влечет за собой ряд образно-тематических перемен: смерть попирается утешением вечной существования, печаль нивелируется радостью бытия, элегический пафос, склоняющий голову лирического субъекта перед смертью, венчает одический подъем жизнеутверждения. Кроме этого, он определяет переход из одной системы хронотопических координат, маркируемых гробом и его траурным образным окружением, архетипически и генетически обусловленным могильным камнем — мнемоническим знаком элегии, к локальному комплексу оды, обозначаемому верхним пределом мироздания и принадлежащими ему образами.

Итак, на основе проведенного исследования выяснилось, что элегическая ода в своей художественной целостности совмещает в себе две лирические интенции входящих в ее состав дихотомических жанров — оды и элегии, взаимосвязанных несмотря на это интегративно-партнерскими взаимоотношениями в комплексе художественного целого. Элегическая ода, использующая поэтику синтеза двух противоположных жанровых начал — оды и элегии, влекущих за собой антиномии торжества и скорби и иных сопутствующих художественных структурно-тематических компонентов (хронотоп, лирическое мироотношение, эмоциональная тональность, строфика и т. д.), как специфическая художественная форма возникает в русской поэзии, что симптоматично, на рубеже двух периодов развития художественной литературы (во второй половине XIX века) — «рефлексивного» и «пострефлексивного традиционализма», отражая их диалектические установки. Синтетический ЗВЛК (знаковый комплекс лирической коммуникации) верха и низа, определяющийся атрибутивным направлением лирической рефлексии и мнемоническими координатами оды и элегии, воплощенными соответственно в образах горы, холма, а также гроба, могилы, является во многом следствием объединения эстетических концепций данных жанров, входящих в состав элегической оды, представляет собой архетипическое содержание «памяти жанров», указывает на их взаимосвязанное ценностное отношение к славе, жизни и смерти.

Таким образом, в статье были уточнены и скорректированы положения концепции лирического перформатива В. И. Тютюпы,

включающего аффективно-ментальные содержательные компоненты и маркеры жанра, введением понятия «знакового вектора лирической коммуникации», которое не только репрезентирует траекторию направления художественной рефлексии (падением в «низовую» (смертную) сферу бытия, сокрытостью «я» от всего мира обусловлен элегический модус художественности, воспарением «я» к небесным сферам бытия, образно соотносящимися с вершинами гор, холмов определяется одическое мироотношение), но и также служит мнемоническим ориентиром — сердцевиной жанра, идентифицируемым архетипическим образом (УЗК — «универсальным знаковым комплексом» (В. Н. Топоров)) Мировой горы, являющей свое присутствие в оде и элегии в виде ее производных компонентов (камень, надгробие, могила и их образные коннотации). Кроме того, было предложено понимание того, что знаковый вектор лирической коммуникации является постоянной жанровой величиной, взаимосвязанной с архетипом и перформативом, выступающей в качестве конститутивного элемента жанровой архаики, увеличивающий ее мнемонический потенциал. Последний предстает в виде соединения двух стратегий мнемонической рефлексии — приземленно-предметной, обретающейся в режиме пролонгированного воспоминания о событии смерти (элегия) и метафизической — отодвинутой в проспективную интенцию непреходящего совершенства (ода). Из сказанного следует, что «знаковый вектор лирической коммуникации» для элегической оды является важным компонентом, во многом определяющим ее семиотический и мнемонический потенциал.

### *Библиографический список*

1. *Абузова Н. Ю.* Время жизни — смерти в поэзии В. В. Капниста (1758–1823) // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 35–48.
2. *Байрон Дж. Г.* Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы и трагедии; Публицистика; Дневник 1816. М.: Художественная литература, 1987. 766 с.
3. *Гамкрелидзе Т., Иванов Вяч. Вс.* Семантический словарь общиндоевропейского языка и реконструкция индоевропейской протокультуры // Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. В 2 т. Т. 2. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1984. С. 434–1328.

4. *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. 472 с.
5. *Жук А. Д.* Элегическая ода в английской, немецкой и во французской литературах последней четверти XVIII и XIX веков // Вестник МГЛУ. 2015. Вып. 23(734). С. 109–130.
6. *Иванюк Б. П.* Жанровая вставка в поэзии Г. Р. Державина // Филология и культура. Philology and culture. 2015. № 1(39). С. 171–175.
7. *Капнист В. В.* Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1973. 616 с.
8. *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Художественная литература, 1968. 480 с.
9. *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2013. 280 с.
10. *Козубовская Г. П.* Русская литература: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул: БГПУ, 2006. 324 с.
11. *Пиндар.* Вакхилид. Оды. Фрагменты. М.: Наука, 1980. 504 с.
12. Русская поэзия XVIII века // Библиотека всемирной литературы. Сер. первая. Т. 57 / Под ред. Г. Макогоненко. М.: Художественная литература, 1972. 735 с.
13. *Сафо.* Остров Лесбос. М.: Издательство Эксмо, 2003. 448 с.
14. *Свердлов М.* О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода? // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 112–134.
15. *Секст Проперций.* Элегии в четырех книгах. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2004. 272 с.
16. *Толстогузова Е. В.* Элегия: затянувшееся послесловие жанра // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 3(7). С. 5–10.
17. *Тюпа В. И.* Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения: Сборник статей. Ростов-на-Дону: НП «Инновационные гуманитарные проекты», 2012. С. 104–130.
18. *Фрейденоберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

### References

1. *Abuzova N. Yu.* Vremya zhizni — smerti v poezii V. V. Kapnist (1758–1823) // Sibirskij filologicheskij zhurnal. 2010. № 3. S. 35–48.
2. *Bajron Dzh. G.* Izbrannije proizvedenija. V 2 t. T. 1. Stihotvoreniya; Poemy i tragedii; Publicistika; Dnevnik 1816. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1987. 766 s.

3. *Gamkrelidze T., Ivanov Vyach. Vs. Semanticheskij slovar' obshcheindoevropskogo yazyka i rekonstrukciya indoevropskoj protokul'tury // Indoevropskij yazyk i indoevropcy. Rekonstrukciya i istoriko-tipologicheskij analiz prayazyka i protokul'tury. V 2 t. T. 2. Tbilisi: Iz-vo Tbilisskogo universiteta, 1984. S. 434–1328.*
4. *Derzhavin G. R. Stihotvoreniya. L.: Sovetskij pisatel', 1957. 472 s.*
5. *Zhuk A. D. Elegicheskaya oda v anglijskoj, nemeckoj i vo francuzskoj literaturah poslednej chetverti XVIII i XIX vekov // Vestnik MGLU. 2015. Vyp. 23(734). S. 109–130.*
6. *Ivanjuk B. P. Zhanrovaya vstavka v poezii G. R. Derzhavina // Filologiya i kul'tura. Philology and culture. 2015. № 1(39). S. 171–175.*
7. *Kapnist V. V. Izbrannije proizvedeniya L.: Sovetskij pisatel', 1973. 616 s.*
8. *Kvint Goracij Flakk. Ody. Epody. Satiry. Poslaniya. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1968. 480 s.*
9. *Kozlov V. I. Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda: ocherki tipologii i istorii. M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2013. 280 s.*
10. *Kozubovskaya G. P. Russkaya literatura: mif i mifopoetika: monografiya. Barnaul: BGPU, 2006. 324 s.*
11. *Pindar. Vakhilid. Ody. Fragmenty. M.: Nauka, 1980. 504 s.*
12. *Russkaya poeziya XVIII veka // Biblioteka vsemirnoj literatury. Seriya pervaya. T. 57 / Pod red. G. Makogonenko. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1972. 735 s.*
13. *Safo. Ostrov Lesbos. M.: I-z-vo Eksmo, 2003. 448 s.*
14. *Sverdlov M. O zhanrovom mife: chto vospevaet pindaricheskaya oda? // Voprosy literatury. 2002. № 6. S. 112–134.*
15. *Sekst Propercij. Elegii v chetyrekh knigah. M.: Greko-latinskij kabinet Yu. A. Shichalina, 2004. 272 s.*
16. *Tolstoguzova E. V. Elegiya: zatyanusheesya posleslovie zhanra // Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke. 2009. № 3(7). S. 5–10.*
17. *Tyupa V. I. Genealogiya liricheskikh zhanrov // Zhanr kak instrument prochteniya: Sbornik statej. Rostov-na-Donu: NP «Innovacionnye gumanitarnye proekty», 2012. S. 104–130.*
18. *Frejdenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra. M.: Labirint, 1997. 448 s.*

**Данные автора**

Жиляков Сергей Викторович, кандидат филологических наук, доцент кафедры менеджмента, Старооскольский филиал, Белгородский государственный национальный исследовательский университет.

309502, Россия, Белгородская область, г. Старый Оскол, мкр. Солнечный, 18.  
szhil@list.ru

**Author's information**

Zhilyakov Sergey Victorovich, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Management, Branch in StaryOskol, Belgorod National Research University, Russia, Stary Oskol.

szhil@list.ru

УДК 821.161.1-31 (Гарин-Михайловский Н. Г.)

**Перепелкин Михаил Анатольевич,**

SPIN-код: 4943-2008

ORCID ID: 0000-0002-6102-6947

доктор филологических наук, профессор кафедры русской  
и зарубежной литературы и связей с общественностью,

Социально-гуманитарный институт,

Россия, Самарский национальный исследовательский  
университет имени академика С. П. Королёва;

443086, Россия, г. Самара, ул. Московское шоссе, д. 34;

mperpelkin@mail.ru

## **«ЖИЗНЬ КАК РАДОСТЬ» В ТЕТРАЛОГИИ Н. Г. ГАРИНА-МИХАЙЛОВСКОГО**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; повести; литературные герои; тетралогии; литературные мотивы; радость; мотив радости

**АННОТАЦИЯ.** Рассмотрев эволюцию смыслов «радости» в тетралогии Н. Г. Гарина-Михайловского, автор статьи приходит к выводу о том, что мысль Гарина движется от осознания «радостей», сопутствующих первым экзистенциальным прозрениям героя о хрупкости жизни и неизбежности смерти, к «радостям» совершенно иного плана, отсылающим к другому миру, отличному от мира «здесь и сейчас». Далее эти «нездешние» радости снова поворачиваются лицом к жизни и начинают соседствовать с ней. Наконец, в заключительной повести тетралогии происходит единение «радости» героя и «радости» природы, которое означает их встречу и открытие себя друг в друге.

**Perepelkin Mikhail Anatolyevich,**

Doctor of Philology, Professor of the Department  
Russian and foreign literature and public relations,  
Social and Humanitarian Institute,  
Samara National Research university  
named after academician S. P. Korolev  
Russia, Samara.

**“LIFE AS JOY” IN THE TETRALOGY BY  
N. G. GARIN-MIKHALOVSKY**

**KEYWORDS:** Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; stories; literary heroes; tetralogues; literary motives; joy; motive of joy

**ABSTRACT.** Having examined the evolution of the meanings of “joy” in the tetralogy of N. G. Garin-Mikhailovsky, the author of the article comes to the conclusion that Garin’s thought moves from the awareness “joys” accompanying the hero’s first existential insights about the fragility of life and the inevitability of death, to “joys” of a completely different plane, referring to another world, different from the world “here and now”. Then these “unearthly” joys again turn their faces to life and begin to coexist with it. Finally, in the final story of the trilogy, the “joy” of the hero and the “joy” of nature are united, which means their meeting and discovery of themselves in each other.

В марте 1912 года на могиле Н. Г. Гарина-Михайловского на Литераторских мостках Волкова кладбища состоялось освящение и открытие памятника писателю, скончавшемуся в ноябре 1906 года. Среди прочих на открытии присутствовали В. Г. Короленко, В. Д. Набоков, Н. А. Котляревский, К. С. Баранцевич и другие. Было произнесено и несколько речей, которые, к сожалению, не были зафиксированы полностью и дошли до нас только в кратком изложении газетных репортёров, осветивших это событие. Так, один из них отмечал, что небольшое прочувствованное слово сказал старый друг покойного, саратовский общественный деятель г. Тейтель, характеризуя его как человека необычайной доброты в отношении к ближнему и особенно к простому народу. Присяжный поверенный Годлевский, говоривший от кассы взаимопомощи литераторов и учёных, указал на бездну любви, которою проникнуты произведения покойного, — эту любовь он сумел сохранить до конца в наше непростое время. В заключение г. Чириков охарактеризовал покойного как писателя, «любившего жизнь и её красоту». Похо-



жим образом описали происходящее и другие газеты, одна из которых более подробно охарактеризовала слова Е. Н. Чирикова, отметившего, что «в настоящее время, когда мы переживаем эпидемию самоубийств учащейся молодёжи, приятнее всего рекомендовать этой молодёжи читать жизнерадостного Гарина, хотя бы его известную тетралогию “Детство Тёмы”, “Гимназисты”, “Студенты” и “Инженеры”. Гарин не устарел, напротив, он сейчас более современен, чем кто-либо другой». Наконец, ещё одно издание отметило, что Е. Н. Чириков указал, что «он пришёл поклониться праху Н. Г. Михайловского-Гарина за то, что своими произведениями он научил его любить красоту жизни».

«Жизнерадостность», «красота жизни», «жизнь как радость» — именно эти мотивы и свойства гаринской прозы привлекали к его творчеству современников, часто не сходящихся более ни в чём другом. При этом читатель Гарина воспринимал «жизнерадостность» его творчества в целом, не обращая внимания на то, что радость как центральный мотив гаринской прозы эволюционировал, вступал в самые разные связи и отношения с другими мотивами, наполнялся новым содержанием. Между тем именно эволюция сознания автогероя, по утверждению А. Ф. Цирулёва, является «сюжетообразующим началом в тетралогии» [15, с. 205]. Об этом мы и попробуем порассуждать в данной работе, сосредоточившись на главной гаринской книге — тетралогии «Детство Тёмы», «Гимназисты», «Студенты» и «Инженеры».

«Радость» и в самом деле пронизывает тетралогия Гарина Михайловского, а особенно её первую часть, «Детство Тёмы», даже несмотря на то, что, как заметила И. М. Юдина, основной темой этой и последующих повестей тетралогии была «тема калечения личности ненормальными общественными порядками» [16, с. 83].

Радуетя Тёма, увидев в саду распустившийся цветок и предвкушая, как будет рад отец («Его сердце от радости и наслаждения сильно забилось... Он, Тёма, будет бежать впереди и беспрестанно оглядываться: радуется ли папа?») [1, с. 55–56]). Радуетя он же и потом, когда родители уезжают из дома, благодаря чему ему удаётся скрыть свой проступок («Когда же он <экипаж — М. П.> исчезает из глаз, Тёма вдруг ощущает такой прилив радости, что ему хочется выкинуть что-нибудь такое, чтобы все, все — и сестры, и бонна, и Настасья, и Иоська — так и ахнули» [1, с. 63]), и — когда остаётся один после свершившегося наказания («Он рад полумраку. Он облегченно

вздыхает, когда затворяет за собой дверь ванной» [1, с. 83]). На то, как не наделать таких вещей, из-за которых «и сам не будешь рад потом», указывает Тёме сестра, и о «радости... отдать жизнь за правду» разговаривает с раскаявшимся Тёмой его мать.

Но, пожалуй, два самых «радостных» эпизода в повести «Детство Тёмы» — это эпизоды спасения Жучки из старого колодца и приключений героя на наёмном дворе.

В первом из названных эпизодов инициатива «радости» как будто бы принадлежит Жучке, хотя, если присмотреться к эпизоду внимательнее, «радуется» Тёма, а уже с ним вместе «радуется» и Жучка: «На этот раз Жучка, узнав голос хозяина, радостно и жалобно завизжала» [1, с. 91], «Жучка ответила новым радостным визгом, и Тёме казалось, что она просила его поторопиться исполнением обещания» [1, с. 91], «И радовался, что Жучка отвечает ему постоянно тем же радостным визгом» [1, с. 92], «Жучка рада будет, все будут удивляться, как я ее вытащил» [1, с. 94], «Напряженные нервы Тёмы не выдерживают, он испускает неистовый крик и без сознания валится на траву к великой радости Жучки, которая теперь уже свободно, без препятствий выражает ему свою горячую любовь и признательность за спасение» [1, с. 95] и т. д.

Второй эпизод — более разнообразный, и интенсивность «радости» в нём — тоже несколько иная. Вот, например, Тёма, радующийся своему выздоровлению: «Щурясь от яркого солнца, он весь отдался веселым, радостным ощущениям выздоравливающего» [1, с. 96], «Всё то же, но всё радуется своим однообразием и будто говорит Тёме, что он опять здоров, что все точно только и ждали его выздоровления, чтобы снова, вступив в прежнюю связь с ним, зажечь одну общую жизнь» [1, с. 96]. А это — радующиеся и не радующиеся обитатели наёмного двора, проходящие перед глазами героя: «Один вид их — серый, пыльный, блестящий от кусочков битого стекла, сиявших на солнце всеми переливами радуги, — уже радовал их сердца» [1, с. 98], «Тут радуются, а там смерть, им нет дела до Абрумки, а Абрумке — до них, и нельзя так сделать, чтобы и Абрумка радовался» [1, с. 105–106]. И, наконец, снова Тёма и его «радость», сделавшаяся особенно выпуклой на фоне других, отнюдь не радостных, событий: «Её сейчас понесут на кладбище, заруют, и останется она там одна с червями, тогда как он, Тёма, сейчас выбежит из лавочки и, счастливый, полный радости жизни, будет играть, смотреть на весёлое солнце, дышать воздухом» [1, с. 105].

Есть в повести «радости» и другого плана — домашние и гимназические, но, очевидно, более проходные, поверхностные: «Тёма был рад, что его спасли, но обиделся, что его выдрали за уши» [1, с. 107], «Тёма не почувствовал никакой радости от поддержки отца и удовлетворенно вздохнул только тогда, когда последний ушел» [1, с. 109], «Папеньке и маменьке радость, — продолжает Кейзеровна. — Папенька здоров?» [1, с. 111], «Тёма уж так расстроился, что не мог удержаться от слез; слезы радости, слезы счастья за отца текли по его щекам» [1, с. 116–117], «Поздороваются друзья, сядут поближе друг к другу и радостно будут улыбаться Корневу, который, грызя ногти, насмешливо скажет: — Сто лет не видались... Поцелуйтесь на радостях» [1, с. 157], «Каждый день Касицкий подсаживался к Тёме и с удовольствием заводил с ним разговоры. — Послушай, — предложил однажды Касицкий, — хочешь, я пересяду к тебе? Тёма вспыхнул от радости. — Ей-Богу... у меня там такая дрянь...» [1, с. 165], «Я очень рад, — ответил Тёма, в свою очередь краснея до волос. — Ну, и отлично. — И ты? — увидав Данилова, проговорил обрадованный и возвратившийся откуда-то в это время Касицкий» [1, с. 166], «Назад?! — радостно рванулось было сердце Тёмы к матери. А мечты об Америке, а гимназия, экзамены, неизбежный провал...» [1, с. 176], «Приехала мать с радостным лицом. — Разрешил?! — спросил Тёма, выскакивая с латинской грамматикой. — Мама, я вот уже сколько прошел!» [1, с. 184], «— Ну, зайди к папе и обрадуй его... ласково, как ты умеешь, когда захочешь» [1, с. 187].

«Радость» во всей её глубине и сложности этого чувства возвращается на страницы повести в её финале, в эпизоде прощания с отцом: «Ярко горят и колеблются свечи, сверкает катафалк и вся длинная, нарядная процессия; жжет солнце, сквозь духоту и пыль мостовой пробивается аромат молодой весны, маня в поле на мягкую, свежую мураву, говоря о всех радостях жизни, а из-под катафалка безмолвно и грозно несется дыхание смерти, безжизненно мотается голова, протяжно разносится погребальное пение, звучит и льется торжественный погребальный марш, то тоскливо надрывающий сердце, то напоминающий о том, что скоро скроется навсегда в тесной могиле дорогое и близкое сердцу, то примиряющий, говорящий о вечности, о смертном часе, неизбежном для каждого пришедшего на землю».

Таким образом, мотив «радости» организует всё сюжетное развитие повести «Детство Тёмы». «Радость» в повести неоднозначна,

её содержание и глубина меняются в зависимости от изображаемых событий, психологического состояния главного героя и тех, кто его окружает, от значимости эпизода в сюжете внутреннего становления героя повести. При этом в «радостях» «Детства Тёмы» можно выделить и ключевые для этой повести смыслы: основные «радости» или сопровождают моменты испытаний, важнейшим из которых был для героя эпизод со спасением Жучки из колодца, или — сопутствуют первым экзистенциальным прозрениям героя о кратковременности и быстротечности жизни, о необратимости смерти и т. д.

«Радость» в «Гимназистах» несколько более однозначна: это «радость» взросления одних, младших, и «радость» осознания этого обстоятельства другими, более старшими по возрасту. В первом случае спектр «радостей» остаётся достаточно широким — от «радостей» того, что так или иначе связывается с пробуждающимся любовным чувством, до мальчишеских «радостей» дружбы, общения и чувства сопричастности с такими же взрослеющими подростками и юношами; во втором он несколько уже, и по большей части это «радости» родителей за детей, добившихся успехов в тех или иных делах.

Здесь заслуживают, на наш взгляд, внимания три эпизода, в которых понятие «радости» так или иначе проблематизируется и отсылает к смыслам, расширяющим смысловую сферу сюжета повести. И первый из этих эпизодов — это эпизод переходных экзаменов из шестого класса в седьмой, во время которых с героем происходит неприятная история его, как ему это видится, унижения директором гимназии, выбросившим тетрадь Карташова, а затем заставившим поднять её: «Карташев чувствовал себя скверно: точно уменьшился вдруг ростом. “Все равно, день, два, а там и забудется, — думал он, — а пятерки останутся... Черт с ним, и с директором, и со всей этой историей. Я, что ли, виноват? На его душе грех... Эх, перелететь бы куда-нибудь к счастливым людям, где радость в том, что сознают свое достоинство, где молодость ярка и сильна, где люди ищут удовлетворения не в унижении других, а в уважении в этих других такого же человека, как они... Да, да, где эта счастливая страна?”» [1, с. 297]. Как видим, настоящая «радость» представляется герою чем-то иным, не имеющим отношения к *этому* миру, а потому — и едва ли достижимым.

Следующий эпизод — это уже диалог Корнева с сестрой Карташова, Зинаидой Николаевной, в ходе которого первый высказывает та-

кое соображение: «Вы, кажется, тоже находитесь в каком-то особенном состоянии незнания. Нет, я теперь положительно убеждаюсь, что я поглупел. Тем лучше: глупцам принадлежат радости жизни... Это я сказал или великий философ? С точки зрения высшей философии, еще вопрос открытый: кто менее гениален — глубочайший философ с вопросами, которых не решит, или величайший глупец, который не думает о них... Это шекспировская глубина, или я олух царя небесного» [1, с. 373]. «Радости жизни», принадлежащие глупцам, — это *иные* радости, не доступные здесь, тем, кто считает себя умным.

И, наконец, третий эпизод — сон Беренди, гимназического приятеля Карташова: «Берендя спал легко и хорошо в эту ночь. Перед сном, когда он уже лежал в кровати и потушил свечу, ему вспомнился смешной эпизод его далекого раннего детства. Закутанный в мамкин платок, он играл у завалинки на пригреве веселого солнца весны. И все так радостно было вокруг него, и он был центром, маленьким фокусом этой радости. Счастливый, водянисто-желтый и вздутый, он приседает на своих кривых ножках, топчется и благодарит в избытке своего счастья и этот веселый день весны, и этих мошек и козявок, которые ползут, торопятся и спешат, конечно, к нему, чтобы своим видом еще большей радостью наполнить его маленькое счастливое сердце. Ах, сколько их! — маленький Берендя усердно приседает и кланяется, кланяется так торопливо, точно боится оскорбить своим невниманием всех этих букашек. Но они не только на земле и завалинке, и в воздухе, и кругом на деревьях, а вон птички, мухи, и еще что-то, что так звенит, звенит и вдруг село прямо на его маленькую ручку. — И вы прилетели, — приседает счастливый обладатель несметных богатств, — вы кто? И его напряженная радостная физиономия ждет ответа от прилетевшего комара» [1, с. 471–472]. Напомним: Берендя — это именно тот герой, самоубийство которого во много подведёт итог гимназическому периоду жизни главного героя и его товарищей, герой запутавшийся и несчастный, *безрадостный* в жизни и умеющий радоваться лишь во сне, и не просто радоваться, а быть «маленьким фокусом этой радости».

Итак, все отмеченные нами «радости» в «Гимназистах» так или иначе отсылают к иному, нежели здесь и сейчас, миру — мечтает ли об этом мире Тёма Карташов, фантазирует ли, завидуя глупцам, Корнев, или видит во сне будущий самоубийца Берендя. То есть, настоящая

радость возможна где угодно, но только не здесь, не в этом мире, — таков вывод, с которым остаётся читатель этой гаринской повести. К похожему выводу, кстати, пришёл в своё время и Г. М. Мионов, исследовавший эволюцию «мечты» от «Детства Тёмы» к «Гимнастам»: если в первой повести мечта героя — это «протест против подавления его личности, потом мечта — спасительница от испытаний и тягот жизни, маниловская, бесплодная, мертворождённая мечта ради мечты» [8, с. 38].

Если говорить о «Студентах», то здесь тоже достаточно много «радостей», и все эти «радости» различной принадлежности и свойства. Радуетя Карташов, и «радости» его самые разные — от предвкушения встречи с Петербургом и состоявшегося свидания с ним до радостей, сопровождающих его желание быть напечатанным и сделаться писателем, и приподнятого, радостного, настроения от предчувствия встречи с родными местами. Радуетя мать героя, Аглайда Васильевна — и не только радуется, но и сопереживает вместе с сыном и даже страдает по связанным с ним поводам, припоминая, что делила с детьми «их радости и горе». Радуются студенты, товарищи Карташова («его встретила знакомая компания студентов громким “ура” и радостными возгласами»), и сестра последнего Наташа («Наташа радостно встрепенулась»). Есть в «Студентах» и такие «радости», которые отличаются от всех рассмотренных нами выше и, пожалуй, выделяющие эту повесть на фоне всей тетралогии. Речь идёт о «радостях», соседствующих с «жизнью».

Соседство этих двух понятий — «радости» и «жизни» — прослеживается на протяжении всей повести, причём соседствуют они как непосредственно, так и опосредованно, через ряд других, тоже связанных с ними понятий и эмоций. Так, накануне прощания Тёмы с домом все кажутся ему «оживлёнными и жизнерадостными», а мать, напутствуя его перед дорогой, предостерегает, что в том случае, если он оступится, «радость жизни» он превратит в «тяжёлое горе». Очень тесно соседствуют «жизнь» и «радость» и в сознании самой Аглаиды Васильевны, которая, думая о детях, размышляет о том, что «она делила с ними их радости и горе, она только и жила ими». Впервые встретившись с Петербургом, Тёма «радостно» всматривается в толпу и думает: «...вот где жизнь бьёт ключом, кипит», а уже живя в нём однажды ощущает «какую-то особую гармонию и радость жизни». Раздумывая над возможностью добровольного ухода из жизни, герой «с радостью думает, что, сла-

ва Богу, в настоящий момент он ещё жив, здоров и молод», а мечтая о писательстве — убеждает себя в том, что «за это можно отдать жизнь, радости, счастье». Наконец, вернувшись из Петербурга домой, к прежним знакомым и воспоминаниям, Карташов испытывает такие чувства: «Теперь и шейка, и вся она, Маня, была еще красивее, сильнее тянула к себе, без боли, как красивая картинка, прекрасный пейзаж. Наклонился бы, поцеловал это белое плечико и почувствовал бы сильнее прелесть дня, радость жизни, свою и ее молодость <...> Было ясное октябрьское утро. Далекое солнце светило холодно. Сверкала желтая, местами ярко-красная, местами еще темно-зеленая сочная листва деревьев. На дорожке, за оградой валялся кем-то забытый, кем-то сделанный, простой из орешника лук. Точно это он сам, как когда-то в детстве, сделал его вчера и бросил, чтобы, проснувшись сегодня радостным и счастливым, найти его и бежать с ним, полным жизни, навстречу начинающемуся веселому дню...» [2, с. 190]. Отмеченное соседство «радости» и «жизни» тем более любопытно, что значительная часть сюжета повести принадлежит изображению совсем не «радостных» и не «жизненных» событий, чего стоит один только финал, в котором герой, заразившись сифилисом, покупает револьвер, вынашивая мысль о самоубийстве, и пьёт спиртное, приближая смертельный исход от своей стыдной болезни. Таким образом, слова «радость» и «жизнь» наполняют и активно соседствуют в повести, где жизнь совсем не радостна, и больше того — где она может вот-вот оборваться.

Последняя повесть тетралогии, «Инженеры», и события, о которых в ней рассказывается, являются своего рода итогом в описании становления героя, его характера и формирования его системы ценностей. То же самое касается и интересующего нас наполнения понятия «радость», которое, вбирая в себя многие из уже отмеченных смыслов, прирастает новыми, ещё не актуализировавшимися в контексте гаринской тетралогии. Герою «Инженеров» двадцать пять лет, он окончил высшее учебное заведение и постепенно встаёт на свою профессиональную дорогу, встречается будущую жену, переоценивает многое из того, что осталось пройденным и т. д. Вместе со сказанным *другими* становятся и «радости» героя и автора повести, причём в осознании этих радостей особо выделяется один важный момент — момент близости и тесного переплетения «радости» и «природы», мира, которого человек долго не видел или сторонился, а теперь идёт ему навстречу и открывает его в себе и себя в нём.

Вот, например, почти самое начало повести, и размышления героя о прошлом, будущем и настоящем: «Двадцать пять лет его жизни казались ему теперь только одним промчавшимся мгновением, в котором так ярко помнил он все, всякую мелочь. И в то же время так скучно, так ничтожно, так прозаично все это. И все-таки хорош этот день, этот ясный радостный май, в открытых окнах эти ароматные вздохи ветерка, тянущего с собой привет полей, лесов. Он поедет скоро туда, опять увидит свою Новороссию, ее степи, неподвижные, безмолвные, с угрюмыми скирдами сена на горизонте, ясную тихую речку в камышах с далекою далью сел, церковей, белых хаток, высоких и стройных тополей. И спит это все там теперь в ярком сиянье веселого дня, молодой весны, радостных надежд» [2, с. 236]. Май потому и «радостен», что наполнен «ароматными вздохами ветерка, тянущего с собой привет полей, лесов», а «радостные надежды» соседствуют с «ярким сияньем веселого дня, молодой весны» и питаются ими.

А это — продолжение этих же размышлений, заостряющее разницу между природой и человеком: «Карташёв вздохнул всей грудью. Везде прекрасна природа, и жизнь ее и красивее и законнее людской жизни. Радость её — радость всех, а радость одного человека — всегда горе для других. Вот он, Карташев, радуется, что кончил курс, что инженер он теперь. А основа этой радости? Кончил за счёт тысяч других обездоленных. Кончил и обеспечен и будет сыт всё за тот же счёт других голодных. А можно как-нибудь изменить всё это? Карташев поднял голову и следил в окно за птичкой, нырявшей в радостной синеве безмятежного неба» [2, с. 236].

С аналогичной картиной близкого соседства «природы» и «радости» и их почти полного растворения друг в друге читатель встретится и в других эпизодах повести: «Природа жила, дышала и, казалось, упивалась радостью. Точно двери какого-то чудного храма раскрылись, и Аделаида Борисовна вдруг увидела на мгновение непередаваемо прекрасное» [2, с. 297]; «Было просто весело, легко и радостно на душе, как радостно это утро, река в лучах солнца, куковавшая где-то кукушка, этот сад, манивший своей прохладой, ароматом роз и спелой малиной» [2, с. 368]; «И Карташев чувствовал прилив к сердцу теплой крови, ему было радостно и хорошо на душе. Он шурился от ярких лучей, смотрел в далекую лазурь точно умытого неба, шурился иногда так, что все небо это покрывалось золотыми искрами, и переживал то состояние, когда кажет-



ся, что нет уже тела, что все оно и он сам растворились без остатка в этой искрящейся радостной синеве» [2, с. 435]; «Опять весна, и в открытые окна несется и охватывает неуловимый аромат цветущих акаций, молодых лучей солнца, радостей жизни, и сердце тревожно и полно бьется под мерный стук колес и грохот поезда» [2, с. 498–499]; «Весной была и их любовь, нежная, мягкая, ласкающая, как эта весна, как этот безмятежный день, как то радостное чувство, которое было в них и которое передавалось через них всем окружающим. Казалось, все были заняты, все были охвачены их радостью и все следили за ними, такие же, как и они, чуткие, напряженные. И все два дня путешествия были такими же светлыми, радостными, быстро промелькнувшими <...>» [2, с. 509].

Разумеется, отмеченная тенденция — не единственная в «Инженерах», но именно она — самая яркая и, на наш взгляд, значимая, организующая вокруг себя и все другие смыслы и оттенки «радости». Видимо, эта же тенденция делает «Инженеров» и самой «радостной» повестью тетралогии: если в трёх остальных повестях «радости» отводилось более или менее локальное место, и в силу этого она была локальной, то заключительная повесть тетралогии «радостна» от и до, от первой до последней страницы, поскольку «радость» здесь окружает героя и ждёт встречи с ним практически на каждом шагу, и герой хоть и не сразу, но открывает для себя и природе, и разлитую в ней радость. «Передельывая себя, — отметила исследовавшая «Инженеров» К. Д. Гордович, — герой Гарина обретал чувство уверенности в нужности своего дела» [4, с. 259], и результатом, в том числе, этого обретения, стала открывшаяся герою радость.

Итак, рассмотрев эволюцию смыслов «радости» в тетралогии Н. Г. Гарина-Михайловского от «Детства Тёмы» к «Гимназистам», «Студентам» и далее к «Инженерам», мы вправе сделать примерно следующий вывод: первые «радости» Тёмы и повествования о нём — это «радости», сопровождающие моменты испытаний героя или сопутствующие его первым экзистенциальным прозрениям о быстротечности жизни и о неизбежности смерти; на смену им постепенно приходят другие «радости», так или иначе отсылающие к иному, нежели здесь и сейчас, миру; далеко не сразу эти «нездешние» радости снова поворачиваются лицом к жизни, начинают соседствовать с ней, а слова «жизнь» и «радость» становятся соседями там, где жизнь совсем не радостна, и больше того — где она может вот-вот оборваться. Наконец, в заключительной

повести тетралогии происходит единение «радости» и «природы», которого человек до сих пор сторонился, а теперь идёт ей навстречу и открывает её в себе и себя в ней.

### *Библиографический список*

1. *Гарин-Михайловский Н. Г.* Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 522 с.
2. *Гарин-Михайловский Н. Г.* Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 563 с.
3. *Гордович К. Д.* Н. Г. Гарин-Михайловский и писатели-современники : учебное пособие к спецкурсу. Хабаровск, 1984. 136 с.
4. *Гордович К. Д.* Н. Г. Гарин-Михайловский: личность и творчество. СПб.: Петроний, 2014. 311 с.
5. *Захарова В. Т.* Проза М. Горького Серебряного века : монография. Н. Новгород: НГПУ, 2008. 82 с.
6. *Крылова М. А.* Автобиографическая тетралогия Н. Г. Гарина-Михайловского («Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры»): проблема жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2000. 21 с.
7. *Кузин Ю. Д.* Поиски «всеобщего вечного счастья» Н. Г. Гарина-Михайловского и идея гуманизма в философии В. С. Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2005. №2(11). С.75–86.
8. *Миронов Г. М.* Поэт нетерпеливого созидания. Н. Г. Гарин-Михайловский. Жизнь. Творчество. Общественная деятельность. М.: Наука, 1965. 160 с.
9. Н. Г. Гарин-Михайловский в воспоминаниях современников / сост. И. М. Юдина. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1983. 303 с.
10. *Перепелкин М. А.* Крах инженера Гарина: Н. Г. Гарин-Михайловский и А. Н. Толстой // Семиотические исследования. 2022. №2. С. 50–60.
11. *Сарбаш Л. Н.* Концепт «Природа» в драме Н. Г. Гарина-Михайловского «Зора» // Вестник Марийского государственного университета. 2020. №3(39). С. 373–378.
12. *Смахтина М. В.* Воспитание ненависти: образ российского дворянства в произведениях художественной литературы XIX в. // Вестник РУДН. История России. 2005. №4. С. 44–52.

13. *Фолимонов С. С.* Роман о воспитании человека (религиозное и светское в концепции героя у Н. Г. Гарина-Михайловского) // Рел-га: научно-культурологический журнал. 2012. №9.

14. *Фолимонов С. С.* Уроки русского семейного воспитания в творчестве Н. Г. Гарина-Михайловского // Филолог: научно-методический, культурно-просветительский журнал Пермского государственного педагогического университета. 2012. №20.

15. *Цирульев А. Ф.* О жанровой специфике автобиографического цикла Н. Г. Гарина-Михайловского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №4(46). В 2 ч. Часть 1. С. 203–205.

16. *Юдина И. М.* Н. Г. Гарин-Михайловский: Жизнь и литературно-общественная деятельность. Л.: Наука, 1969. 238 с.

### References

1. *Garin-Mihajlovskij N. G.* Sobranije sochineniy. V 5 t. T. 1. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1957. 522 s.

2. *Garin-Mihajlovskij N. G.* Sobranije sochineniy. V 5 t. T. 2. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1957. 563 s.

3. *Gordovich K. D.* N. G. Garin-Mihajlovskij i pisateli-sovremenniki. Uchebnoe posobie k spekursu. Habarovsk, 1984. 136 s.

4. *Gordovich K. D.* N. G. Garin-Mihajlovskij: lichnost' i tvorcestvo. SPb.: Petronij, 2014. 311 s.

5. *Zaharova V. T.* Proza M. Gor'kogo Serebryanogo veka: monografiya. N. Novgorod: NGPU, 2008. 82 s.

6. *Krylova M. A.* Avtobiograficheskaya tetralogiya N. G. Garina-Mihajlovskogo («Detstvo Temy», «Gimnazisty», «Studenty», «Inzhenery»): problema zhanra. Avtoreferat dis. na soisk. uch. step. kand. filol. nauk. N. Novgorod, 2000. 21 s.

7. *Kuzin Yu. D.* Poiski «vseobshchego vechnogo schast'ya» N. G. Garina-Mihajlovskogo i ideya gumanizma v filosofii V. S. Solov'eva // Solov'yovskie issledovaniya. 2005. №2(11). S.75–86.

8. *Mironov G. M.* Poet neterpelivogo sozidaniya. N. G. Garin-Mihajlovskij. Zhizn'. Tvorcestvo. Obshchestvennaya deyatel'nost'. M.: Nauka, 1965. 160 s.

9. N. G. Garin-Mihajlovskij v vospominaniyah sovremennikov / sost. I. M. Yudina. Novosibirsk: Zapadno-Sibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1983. 303 s.

10. *Perepelkin M. A.* Kraih inzhenera Garina: N. G. Garin-Mihajlovskij i A. N. Tolstoj // Semioticheskie issledovaniya. 2022. №2. S. 50–60.

11. *Sarbash L. N.* Koncept «Priroda» v drame N. G. Garina-Mihajlovskogo «Zora» // Vestnik Marijskogo gosudarstvennogo universiteta. 2020. №3(39). S. 373–378.

12. *Smahtina M. V.* Vospitanie nenavisti: obraz rossijskogo dvoryanstva v proizvedeniyah hudozhestvennoj literatury XIX v. // Vestnik RUDN. Istoriya Rossii. 2005. №4. S. 44–52.

13. *Folimonov S. S.* Roman o vospitanii cheloveka (religioznoe i svetское v koncepcii geroya u N. G. Garina-Mihajlovskogo) // Relga: nauchno-kul'turologicheskij zhurnal. 2012. №9.

14. *Folimonov S. S.* Uroki russkogo semejnogo vospitaniya v tvorchestve N. G. Garina-Mihajlovskogo // Filolog: nauchno-metodicheskij, kul'turno-prosvetitel'skij zhurnal Permskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2012. №20.

15. *Cirulyov A. F.* O zhanrovoj specifikе avtobiograficheskogo cikla N. G. Garina-Mihajlovskogo // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. №4(46). V 2 ch. Chast' 1. S. 203–205.

16. *Yudina I. M.* N. G. Garin-Mihajlovskij: Zhizn' i literaturno-obshchestvennaya deyatel'nost'. L.: Nauka, 1969. 238 s.

#### **Данные автора**

Перепелкин Михаил Анатольевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Социально-гуманитарный институт, Россия, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королёва.

443086, г. Самара, ул. Московское шоссе, д. 34.

mperepelkin@mail.ru

#### **Author's information**

Perepelkin Mikhail Anatolyevich, Doctor of Philology, Professor of the Department Russian and foreign literature and public relations, Social and Humanitarian Institute, Samara National Research university named after academician S. P. Koroleva.

443086, Samara, st.Moskovskoe highway, 34.

mperepelkin@mail.ru

УДК 821.161.14-1:371.321

**Федотов Олег Иванович,**

SPIN-код: 7064-0084

доктор филологических наук, профессор,

профессор кафедры русской классической литературы МПГУ,

Россия, Москва;

o\_fedotov@list.ru

## «ЗЫЧНЫЙ ГУДОК» ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА В ИНТЕРТЕКСТЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; лирические жанры; стихотворения; интертексты; ассоциативные связи; лирический герой; методика преподавания литературы; методика литературы в школе; уроки литературы; анализ стихотворений; одиннадцатиклассники; интерактивные беседы; интерактивные технологии

**АННОТАЦИЯ.** Автор статьи предлагает примерный сценарий урока по литературе в 11 классе в форме интерактивной беседы о стихотворении Олега Чухонцева «Зычный гудок», 1970 г., содержательные и формальные свойства которого в полной мере проявляются в широком интертексте отечественной словесности от древности до современности. После ознакомления с текстом дети получают серию контрольных вопросов, ответы на которые в совокупности организуют эвристическую базу анализа, помогают установить ассоциативные связи стихотворения с другими произведениями и историческими реалиями. Одновременно одиннадцатиклассникам прививается навык выявления ключевых «звездных» слов, на остриях которых, по словам Блока, растянута покрывало смысла, а также методика анализа «беззвездных» текстов, пропитанных «темной музыкой» ритма. Помимо цитаты из «Слова о полку Игореве», содержание «Зычного гудка» взаимодействует с циклом «домашних» стихотворений самого Чухонцева («С чем проснешься? С судьбой и дорогой?..»), «Я не помнил ни бед, ни обид...», «Дом», «Пасха на Клязьме», «Чаадаев на Басманной» и, особенно, «На погосте»), а также со стихотворениями Пастернака «Опять весна», Кочеткова «Баллада о прокуренном вагоне», Рубцова «Тихая моя родина» и Вознесенского «Тоска». Элегия Чухонцева позволяет реконструировать породившие ее переживания поэта, воспринявшего атмосферу поздней «оттепели» как ПОРУ гнетущего безвременья на фоне неизбывной сыновней любви к Отчизне. Благодаря необычному ритмическому рисунку стихотворение звучит с загастным оптимизмом *наперекор* сумеречному колориту и зловещему галдежу воронья. Отсюда — традиционная в русской поэзии благодарность за то, за что, казалось бы, нельзя благодарить (Лермонтов, Некрасов, Маяковский, Бродский). Урок сопровождается презентацией и романсом, написанным на слова Чухонцева Сергеем Никитиным, в исключительно адекватном авторском исполнении.

**Fedotov Oleg Ivanovich,**

Doctor of Philology, Professor,

Professor of the Department of Russian Classical Literature

at Moscow State Pedagogical University

Russia, Moscow.

## **“ZYCHNY GUDOK” BY OLEG CHUKHONTSEV IN THE INTERTEXT OF RUSSIAN POETRY**

**KEYWORDS:** Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; lyrical genres; poems; intertexts; associative connections; lyrical hero; methods of teaching literature; methods of literature in school; literature lessons; analysis of poems; eleventh graders; interactive conversations; interactive technologies

**ABSTRACT.** The author of the article offers an approximate scenario of a literature lesson in grade 11 in the form of an interactive conversation about Oleg Chukhontsev’s poem “Zychny gudok”, 1970, the content and formal properties of which are fully manifested in the broad intertext of Russian literature from antiquity to the present. . . After familiarization with the text, children receive a series of control questions, the answers to which together organize the heuristic base of the analysis, help to establish associative links of the poem with other works and historical realities. At the same time, eleventh graders are taught the skill of identifying key “star” words, on the tips of which, according to Blok, the veil of meaning is stretched, as well as the method of analyzing “starless” texts saturated with the “dark music” of rhythm. In addition to the quotation from “The Tail of Igor’s Host”, the content of “Zychny Gudok» interacts with the cycle of “home” poems by Chukhontsev himself (“S chem prosnesh’sja? S sud’boj i dorogoj?..”, “Ja ne pomnil ni bed, ni obid...»), “Dom”, “Pasha na Kljaz’me”, “Chaadaev na Basmannoj”, “Na pogoste”), as well as with Pasternak’s poems “Opjat’ vesna”, Kochetkov’s “Ballada o prokurennom vagone”, Rubtsov’s “Tihaja moja rodina” and Voznesensky’s “Toska”. Chukhontsev’s elegy allows us to reconstruct the poet’s experiences that gave rise to it, who perceived the atmosphere of the late “thaw” as oppressive timelessness against the background of inescapable filial love for the Fatherland. Thanks to the unusual rhythmic pattern, the poem sounds with hidden optimism, in spite of the twilight color and the ominous noise of a crow. Hence — the traditional in Russian poetry gratitude for what, it would seem, cannot be thanked (Lermontov, Nekrasov, Mayakovsky, Brodsky). The lesson is accompanied by a presentation and a romance written to words by Chukhontsev by Sergei Nikitin, in an extremely adequate author’s performance.

Замечательное стихотворение Олега Чухонцева как будто специально создано для беседы с одиннадцатиклассниками о том, что лучшее художественное произведение представляет собой сложно орга-

низованную систему составляющих его уровней и, в свою очередь, само является элементом колоссального интертекста отечественной поэзии от ее истоков до наших дней [1, 5, 6, 7, 14, 4]. Творчество Чухонцева в контексте так называемой «тихой лирики» 60–70 гг. XX в. [См.: 12, с. 178–184] не должно пройти мимо внимания нового поколения. Его кровная связь с предшественниками и современниками раздвинет кругозор современного школьника, приблизит к нему духовные поиски поэтов разных эпох, научит различать их голоса в общем хоре и, что не менее важно, поможет развить поэтический слух, способный адекватно воспринимать стихотворный текст как «концерт для смысла с оркестром» [11, с. 48].

В предлагаемом кратком очерке задействованы лишь некоторые интертекстуальные связи анализируемого стихотворения. Каждый читатель, в том числе и юный, чей читательский опыт еще достаточно скромнен, по аналогии отыщет множество других более или менее близких поэтических образов, мотивов и отголосков, созвучных «Зычному гудку» Олега Чухонцева, одного из самых негромких, но поразительно искренних представителей русской поэзии. Уроки такого рода, с их повышенным эвристическим компонентом, погружением в сокровенные глубины поэтического текста и его интертекстуального окружения, пристальным вниманием к содержательным и формальным компонентам стихотворного произведения, представляются наиболее эффективными и плодотворными.

\* \* \*

Эпиграф и его отголосок в 15-м стихе многофункциональны. Во-первых, они устанавливают историческую перспективу; во-вторых, сопоставляют индивидуальную судьбу отдельного человека с судьбой отчизны; в-третьих, уравнивают автора с безвестным гением XII в., если не в таланте, то в отношении к родному краю; в-четвертых, предвосхищают и узаконивают ритмическую доминанту — синкопированное сочетание двух каталектических и одного акаталектического стихов дактиля, которую чуткое ухо поэта уловило в пронзительной строчке древнерусского памятника, написанного до актуализации оппозиции стих/проза [15, 16]; и, наконец, в-пятых, настраивают камертон на тревожные звуки, которые звучали в прошлом и продолжают звучать в настоящем.

Стихотворение явно тяготеет к жанру высокой элегии: «Гром ли гремит? Гроб ли несут? Грай ли висит над просторами»; «поезд ли

жду, или гляжу с насыпи — я уже думаю...» — что это как не характерные для элегии словесные обороты? Ср.: «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм, / Сижу ль меж юношей безумных, / Я предаюсь моим мечтам...» [9, с. 130].

Исключительно многообразны его интертекстуальные связи. Это и аллюзии с собственной лирикой, в частности, с целым циклом «домашних» стихотворений, пронизанных чувством щемящей и взыскующей любви к «малой родине»: «С чем проснешься? С судьбой и дорогой?..», «Я не помнил ни бед, ни обид...», «Дом» («Этот дом для меня, этот двор, этот сад-огород / как Эгейское море, наверно, и Крит для Гомера: / колыбель и очаг, и судьба, и последний оплот, / переплывшая в шторм на обглоданных вёслах триера»), «Пасха на Клязьме» («Стояла большая вода. / Она затопила низины, / где таяли редкие льдины / и плыли не зная куда...»), «Чаадаев на Басманной» («Как червь, разрезанный на части, / ползет — един — по всем углам, / так я под лемехами власти / влачусь, разъятый пополам...») и особенно «На погосте» («Здесь, у темной стены, у погоста — / оглянусь на грачиный разбой, / на деревья, поднявшие гнезда / в голых сучьях над мутной водой...»).

По-настоящему родственные переключки обнаруживаются в лирике Пастернака, прежде всего в стихотворении «Опять весна», 1941, в котором кроме общих тематических мотивов обращают на себя внимание весьма близкие в начальном, по крайней мере, стихе ритмические параметры  $\_UU\_ | \_UU\_ || \_UU\_ UU\_ UU\_ U$ , и, конечно, аналогичные образы:

<i>Поезд ушел. Насыть</i> черна.	$\_UU\_   \_UU\_$
Где я дорогу <i>впотьмах</i> раздобуду?	$\_UU\_ UU\_ UU\_ U$
Неузнаваемая сторона,	$UUU\_ UUUUU\_$
Хоть я и сутки только отсюда.	$\_UU\_ U\_ UU\_ U$
Замер на шпалах <i>лязг</i> чугуна.	$\_UU\_ U\_ UU\_$
Вдруг — что за новая, право, причуда?	$\_UU\_ UU\_ UU\_ U$
Бестолочь, кумушек пересуды.	$\_UU\_ UUUUU\_ U$
Что их попутал за сатана?	$\_UU\_ U\_ UU\_$
Где я обрывки этих речей	$\_UU\_ U\_ UU\_$
<i>Слышал</i> уж как-то порой прошлогодней?	$\_UU\_ UU\_ UU\_ U$
Ах, это <i>сызнова</i> , верно, сегодня	$\_UU\_ UU\_ UU\_ U$
Вышел из рощи ночью ручей.	$\_UU\_ U\_ UU\_$
Это, как в <i>прежние времена</i> ,	$\_UU\_ UUUUU\_$
Сдвинула льдины и вздулась запруда,	$\_UU\_ UU\_ UU\_ U$



Это поистине новое чудо,  
 Это, как прежде, снова весна.  
 [8, с. 405–406]

\_UU UU UU U  
 UU U UU

Мотив «курящего вагона» напоминает о знаменитой «Балладе о прокуренном вагоне» Александра Кочеткова, написанной в 1932 г., и возрожденной в знаменитом фильме Эльдара Рязанова «С легким паром!» Стихотворение это, случайно найденное среди черновиков, было опубликовано уже после смерти автора. Поводом для его написания послужило потрясение, которое пережил поэт при прощании с любимой женой, интуитивно удержавшей его от роковой поездки. Поезд, на котором он должен был ехать, потерпел крушение, и многие пассажиры погибли. Казалось бы, речь в балладе Кочеткова всего лишь о «неразделимом» единстве двух любящих сердец, но не менее гармонично звучит в нем и экстатический мотив спасительной силы «родной земли и милого дома».

С другой стороны, стихотворение вступает в активное интертекстуальное взаимодействие с лирикой современников, в частности двух таких противоположных поэтов, как деревенщик Николай Рубцов и «менестрель атомный» отъявленный урбанист Андрей Вознесенский. У Николая Рубцова ближе всего к «Зычному гудку» и содержательно, и ритмически (дактилической доминантой) без колебания можно считать его проникновенную элегию «Тихая моя родина!...»: тут и дважды прозвучавшее интимное обращение к родине, и «речные изгибы» в параллель к «речным излучинам», а рядом «тина теперь и болотина», «стоило людям вырыть канал», после чего, наверное, тоже «илом несет за версту», и сам лирический герой, иронически сравнивающий себя с «вороной веселой», чей голос без сомнения вплетался бы в общий «грай» воронья еще в конце XII в., и, наконец, четкая формула финала, универсальная для обоих текстов:

С каждой избою и тучею,  
 С громом, готовым упасть,  
 Чувствую самую жгучую,  
 Самую смертную связь.  
 [10, с. 70]

У Андрея Вознесенского также находим созвучное по настроению элегическое стихотворение «Госка» («Загляжусь ли на поезд с осенних откосов, / забреду ли в вечернюю деревушку, / будто душу

высасывает насосом, / будто тянет вытяжка или вьюшка. / Будто что-то случилось, или случится, / ниже горла высасывает ключицы. / Будто тайный горб на груди таскаю, / тоска такая. // Или поет какая вина запущенная, / или женщину мучил — / и вот наказание. / Сложишь песню — отпустит, а дальше — пуще! / Показали дорогу, да путь заказали. // Я забыл, какие у тебя волосы, / я забыл, какое твоё дыхание. / Подари мне прощенье, коли виновен, / а простивши, опять одари виною!» [3, с. 270]. Пусть не о родине, а всего лишь об утраченной любви душит лирического героя отчаянная тоска, но все же, все же...

Так или иначе все эти разнонаправленные токи подключаются к энергетическому полю стихотворения, придают ему не только индивидуальную, но и коллективную концептуальность. Как всякий русский человек Чухонцев не замыкается в своем индивидуальном интимном мире. Его лирический герой, унаследовавший душевную взбудораженность мальчиков Достоевского, мыслит глобально, по крайней мере за всех ему подобных на протяжении семи веков, ибо чувствует с ними «самую кровную, самую смертную связь».

Между поэтом и его лирическим героем нет никакого раздора. Он всегда был самим собой, гулял и действовал сам по себе (как кошка Киплинга), не примыкал ни к каким модным школам и течениям, не стремился во что бы то ни стало заявлять о себе публично, находился, я бы сказал, в глухой оппозиции к господствовавшему режиму («под лемехами власти»), не позволяя себе ни поддакивать ему, ни спорить с ним. Тем не менее благодаря безупречной, некрикливой гармонии между ним и его лирическим Я, благодаря поразительно естественным и многообразным модуляциям собственного голоса и универсальности его адресатов<sup>1</sup>, поэт добился впечатляющих творческих успехов и практически единодушного признания среди ценителей поэтического слова.

1970-е годы... Поэту 32 года. Акмэ, зрелость! Мог бы и он вслед за Данте подытожить: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очу-

<sup>1</sup> Эта мысль замечательно точно сформулирована автором статьи «Энергия самовозрастания (О поэзии Олега Чухонцева)» А. Э. Скворцовым, который, усмотрев «феномен стиля Чухонцева <...> в сочетании поэтической тайны с педантизмом подробной детальности», продолжает: «Нам не дано побывать на поэтической кухне Чухонцева, но, думается, он и не творит с оглядкой на кого бы то ни было. Усилий не видно, а голос не фальшивит, и замысел свободен от схематичной умозрительности, оттого его поэзия неизменно вызывает ощущение подлинности — “такого прежде не было, но этого не могло не быть”» [12, с. 181].

тился в сумрачном лесу...» Эпоха брежневского то ли Застоя, то ли Застолья... Потому-то он и выбрал в «Зычном гудке» столь неприглядный пейзаж любимой до слез Родины. Весна? Да, весна, но еще и воспоминания о тщетной неудавшейся Оттепели:

Это весна все подняла, все потопила и вздыбила —  
бестоloch дней, мелочь надежд — и показала *тщету*.

Ничего не изменилось. Но это Родина, которую, как известно, не выбирают. «Тусклые поля» источают потаенный духовный «свет». В этом же ключе работают и все остальные оксюморонные образы.

Воспринимая настоящее и недалекое прошлое — 1960-е гг. хрущевской оттепели, лирический герой охватывает своим духовным взором столь же тревожную эпоху, которую переживала отчизна семь с лишним веков назад, испытывает настроение, запечатленное автором «Слова» в непосредственном живом восклицании: «Что ми шумить что ми звенить давеча рано пред зорями?». Обычно служебные слова атонируются в декламации; здесь они необычайно активны, ибо выражают тревожное вопрошание о судьбе отчизны. Примерно так же, благодаря тем же ассоциациям, возник цикл Александра Блока «На поле Куликовом», где в унисон риторическим вопросам звучат столь же тревожные риторические восклицания: «О, Русь, моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь!...<...> И вечный бой! <...> И нет конца! Мелькают версты, кручи... / Останови! / Идут, идут испуганные тучи, / Закат в крови! // Закат в крови! Из сердца кровь струится! / Плачь, сердце, плачь... / Покоя нет! Степная кобылица / Несется вскачь!» [2, т. 2, с. 85].

Лирический герой пребывает где-то у себя на родине, скорее всего на железнодорожном перегоне. Мимо проносится поезд как символ промчавшейся юности, с ее путешествиями в курящем вагоне, беззаботным энтузиазмом, безумными надеждами, которые в итоге, по сравнению с невзгодами родины, оказались «мелочью», дребеденью. Поезд промчался, погас его красный габаритный фонарь и герой остался со своими думами, благодаря чему время и место его пребывания беспрельдно расширились, что соответствует его сумеречному настроению, навеянному лирическим отступлением гениального древнерусского поэта, после которого, как мы помним, «падоша стязи Игоревы», «кроваваго вина не доста, ту пирь докончаша храбрїи русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую.

Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилось» [17, т. 1, с. 11].

Точно такое же безвременье ощущает и лирический герой Чухонцева. Не оттого ли наступающая ранняя весна, если и вселяет в него надежду, тоже в мелочах и не какую-нибудь, а «угрюмую»? Время ранней весны — это не совсем климатическое явление. «Вздых тишины» нарушает «гомон» «ворожащих ворон», едва ли не тех же, которые своим зловецким граем оглашали половецкую степь; в поэме, кстати сказать, они упомянуты четырежды, сразу вслед за самыми частотными соколами (13 раз). Впрочем, и те и другие, помимо реальных птиц, обозначают еще и нечто символическое... Их зловецкие крики организуют определенное настроение в унисон с практически заглавным «зычным гудком» и «нарастающим грохотом колес». Вместе с удвоением эпитафического «тр/гр/кр/бр/пр/вр/збр» и сплошной вопросительной интонацией в шести стихах подряд они нагнетают жутковатое ощущение неотступной тревоги:

Что ж я стою, *оторопев*? Или нет лучшего выбора,  
чем этот *край*, где от лугов илом несет за *версту*?  
Гром ли *гремит*? Гроб ли несут? *Грай* ли висит над *просторами*?  
Что *ворожит* над головой неугомонный галдеж?  
Что мне шумит, что мне звенит издали рано *перед зорями*?  
За семь веков не оглядеть! Как же за жизнь *разберешь*?

Отмеченные звуко-смысловой игрой слова могут быть названы, в пристальном блоковском смысле, «звездными». На их остриях натянуто «покрывало» «Зычного гудка...» в целом, они определяют не только приметы его художественного мира, но и самым непосредственным образом его эмоциональное восприятие автором, которое он активно внушает и своим единомышленникам. То же самое можно сказать практически обо всех словах, составляющих четырехсложные «третьестишия» в первой части 20-ти стихов в пяти катренах перекрестной рифмовки. Их акцентуация и — соответственно — семантика форсированно подчеркнуты. Однако, сказать, что все стихотворение звучит в безнадежно унылой тональности, вряд ли будет правильно. Наоборот, благодаря необычному ритмическому рисунку оно звучит с затаенным оптимизмом *наперекор* сумеречному колориту и зловецкому галдѣжу воронья. Отсюда — традиционная в русской поэзии благодарность за то, за что, каза-

лось бы, нельзя благодарить (Лермонтов, Некрасов, Маяковский, Бродский). Отсюда и мелодия романса, написанного на слова Чухонцева Сергеем Никитиным, в исключительно адекватном авторском исполнении.

Особого разговора безусловно заслуживает стихопоэтика стихотворения. Метрика его в высшей степени экстравагантна:<sup>2</sup>

\_UU\_ | UU\_ | UU\_ UU\_ UU||  
1 23 1|1 23 1|1 23 1 23 1 23||

\_UU\_ | UU\_ | UU\_ UU\_ ||  
1 23 1|1 23 1|1 23 1 23 1||

\_UU\_ | UU\_ | UU\_ UU\_ UU||  
1 23 1|1 23 1|1 23 1 23 1 23||

\_UU\_ | UU\_ | UU\_ UU\_  
1 23 1|1 23 1|1 23 1 23 1

Проще всего ее можно описать как чередование 2 и 3-стопных дактилей, составляющих пять 12-стиший ххА'ххб ххА'ххб, графически модифицированных в катрены перекрестной рифмовки. Если же строго придерживаться авторской графики, то можно обозначить его как синкопированный логаяд 0.202022.2 / 0.202022.0<sup>3</sup>, фактически 7-ударный тактовик с упорядоченными междуиктовыми интервалами 0/2:

Зычный гудок,	_UU_	Д2
ветер в лицо,	_UU_	Д2
грохот колес нарастающий.	_UU_ UU_ UU	Д3
Вот и погас	_UU_	Д2
красный фонарь —	_UU_	Д2
юность, курящий вагон.	_UU_ UU_	Д3

<sup>2</sup>Здесь цифровой ряд имитирует определение размера с помощью так называемой «метрической считалки», т. е. скандирования односложных числительных; при этом сильные слоги выделяются полужирным шрифтом:

**раз**-два-три-**раз** | **раз**-два-три-**раз** | **раз**-два-три-**раз**-два-три-**раз**-два-три ||  
**раз**-два-три-**раз** | **раз**-два-три-**раз** | **раз**-два-три-**раз**-два-три-**раз** ||

<sup>3</sup>В принятой цифровой нотации точками обозначаются первый и последний сильные слоги (икты), слева от первого икта количество слогов в ритмическом зачине (анакрузе), справа от последнего икта количество слогов в эпикрузе. Цифры между точками обозначают междуиктовые интервалы.

Вот и опять	_UU_	D2
вдох тишины	_UU_	D2
веет над ранью светящейся,	_UU_UU_UU	D3
и на пути	_UU_	D2
с черных ветвей	_UU_	D2
сыплется гомон ворон.	_UU_UU_	D3

Такое ритмическое построение с усиленной акцентуацией и смелой кананса в окончаниях длинных стихов, т. е. с переходом на чистый 3-стопный дактиль с каталектикой на два слога, выразительно передает «грохот колес» уносящегося состава. Форсированные ударения в сочетании с циклическими цезурными паузами, с другой стороны, выделяют семантику практически всех ключевых слов.

Из поистине симфонического комплекса мыслей и чувств, излучаемых текстом стихотворения, трудно отобразить, вычленив, что называется, единственную главную идею. В сущности все они главные: это и декларация выстраданного родства личной судьбы с судьбой Родины, и солидарность авторского сознания с мировосприятием гениального творца «Слова о полку Игореве», и неразрывная связь современности с древней историей России, и разочарование в миновавшей Оттепели, не оправдавшей возлагавшихся на нее надежд, и тревога за не обещающее ничего доброго грядущее, и благодарность жизни, тем не менее, за упрямую, никогда не изменяющую

\*\*\*

*Что ми шумить что ми звенить давеча рано пред зорями.  
«Слово о полку Игореве»*

Зычный гудок, | ветер в лицо, | грохот колес нарастающий.  
Вот и погас | красный фонарь — | юность, курящий вагон.  
Вот и опять | вздох тишины | веет над ранью светящейся,  
и на пути | с черных ветвей | сыплется гомон ворон.

8. Родина! Свет | тусклых полей, | смут речной да излучина,  
ржавчина крыш, | дрожь проводов, | рокот быков под мостом, —  
кажется, все, | что улеглось, | талой водой взбаламучено,  
всплыло со дна | и понеслось, | чтоб отстояться потом.  
Это весна | все подняла, | все потопила и выдыбила —



10. бестолочь дней, | мелочь надежд | — и показала тщету.  
Что ж я стою, | оторопел? | Или нет лучшего выбора,  
чем этот край, | где от лугов | илом несет за версту?

Гром ли гремит? | Гроб ли несут? | Грай ли висит над просторами?  
Что ворожит | над головой | неугомонный галдеж?

15. Что мне шумит, | что мне звенит | издали рано пред зорями?  
За семь веков | не оглядеги! | Как же за жизнь разберешь?  
Но и в тщете | благодарно, | жизнь, за надежду угрюмую,  
за неуспех | и за пример | ала не держать за душой.  
Поезд ли жду | или гляжу | с насльи — я уже думаю,

20. что и меня | кто-нибудь ждет, | где-то и я не чужой.

1970

«Всякое стихотворение - покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь».

Александр Блок

- 1) Какую роль применительно к содержательным и формальным особенностям стихотворения играет цитата из «Слова о полку Игореве», вынесенная в эпиграф, а также ее отголосок в 15-м стихе? К какому жанру она тяготеет?
- 2) Какие еще интертекстуальные связи можно выявить в тексте? Как они влияют на содержание?
- 3) Охарактеризуйте лирического героя, насколько он близок поэту как биографической личности? На каком этапе исторического развития страны и собственного жизненного пути он делится своими переживаниями? Почему мысленно он возвращается на семь веков вспять?
- 4) Опишите лирическую ситуацию: где находится лирический герой, к кому он обращается со своей взволнованной речью, какое время года на дворе и чем обусловлен его выбор? Почему так рельефны и так многозначительны в хронологе произведения звуковые образы (сопоставьте их с визуальными и умозрительными)?
- 5) Как он воспринимает родной край? Какими красками описывает его? Какие чувства им обуревают?
- 6) Александр Блок сравнивал самые важные в смысловом отношении, так или иначе отмеченные слова в стихотворном тексте со звездами. Есть ли такие слова в стихотворении Олега Чухонцева?
- 7) Какие смысловые и экспрессивные ассоциации несут в себе лексемы: «тщета», «взбаламучено», «выбор» и словоосчетания: «вдох тишины», «гомон ворон», «беспокой дней, мелочь надежд», «свет тусклых полей», «Гром ли гремит? Гроб ли несут? Грай ли висит над просторами?», «благодарю <...> за надежду угрюмую»? Какую роль здесь играют ассонансы и аллитерация?
- 8) Попробуйте сформулировать главную сокровенную мысль поэта, ради которой написано стихотворение.

«надежду угрюмую, / за неуспех и за пример зла не держать за душой», и, наконец, вера в то, что в конце концов найдутся, непременно найдутся родственные души единомышленников и единоверцев.

### Библиографический список

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1978. 616 с.
2. *Блок А. А.* Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Л., 1980. 472 с.
3. *Вознесенский А.* Аксиома самопоиска. М., 1990. 561 с.
4. *Еременко Е. Г.* Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. 2012. №6. С. 130–140.
5. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
6. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
7. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV / Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1981. С. 30–42.
8. *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. 730 с.
9. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 3. Л., 1977. 495 с.

10. *Рубцов Н.* Подорожники. М., 1975. 304 с.
11. *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л.: СП Ленингр. отд., 1977. 223 с.
12. *Скворцов А. Э.* Энергия самовозрастания (О поэзии Олега Чухонцева) [Текст] / А. Скворцов // Знамя. 2006. №6. С. 178–184.
13. *Солодуб Ю. П.* Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. 2000. С. 51–57.
14. *Фатеева Н. А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 57. №5. М.: Наука, 1998. С. 25–38.
15. *Федотов О. И.* Рифма и фольклор//Вопросы теории и истории литературы. Ученые записки Казанского государственного педагогического института. Вып. 72. Казань, 1971. С. 28–44.
16. *Федотов О. И.* О соотношении структурных элементов стиха и прозы в древнерусской литературе (Критико-библиографический очерк) // Вопросы литературы. Художественный метод-Художественное своеобразие. Вып. 9. Владимир, 1975. С. 3–25.
17. Энциклопедия «Слова о полку Игореве». В 5 т. Т. 1. СПб., 1995. 276 с.

### Reference

1. *Bart R.* Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika. М.: Progress, 1978. 616 s.
2. *Blok A. A.* Sobranije sochineniy. V 6 t. Т. 2. L., 1980. 472 s.
3. *Voznesenskij A.* Aksioma samopoiska. М., 1990. 561 s.
4. *Eremenko E. G.* Intertekstual'nost', intertekst i osnovnye intertekstual'nye formy v literature // Ural'skij filologicheskij vestnik. 2012. №6. S. 130–140.
5. *Kristeva Yu.* Bahtin, slovo, dialog i roman // Francuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu. М.: IG Progress, 2000. S. 427–457.
6. *Lotman Yu. M.* Struktura hudozhestvennogo teksta. М.: Iskusstvo, 1970. 384 s.
7. *Lotman Yu. M.* Tekst v tekste // Trudy po znakovym sistemam. XIV / Uchenye zapiski Tartuskogo un-ta. Tartu, 1981. S. 30–42.
8. *Pasternak B.* Stihotvoreniya i poemu. М.; L., 1965. 730 s.
9. *Pushkin A. S.* Polnoe sobranije sochineniy. V 10 t. Т. 3. L., 1977. 495 s.
10. *Rubcov N.* Podorozhniki. М., 1975. 304 s.



11. *Sil'man T.* Zametki o lirike. L.: SP Leningr. otd., 1977. 223 s.
12. *Skvorcov A. E.* Energiya samovozrastaniya (O poezii Olega Chuhonceva) [Tekst] / A. Skvorcov // Znamya. 2006. №6. S. 178–184.
13. *Solodub Yu. P.* Intertekstual'nost' kak lingvisticheskaya problema // Filologicheskie nauki. 2000. S. 51–57.
14. *Fateeva N. A.* Tipologiya intertekstual'nyh elementov i svyazey v hudozhestvennoj rechi // Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka. T. 57. №5. M.: Nauka, 1998. S. 25–38.
15. *Fedotov O. I.* Rifma i fol'klor // Voprosy teorii i istorii literatury. Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta. Vyp. 72. Kazan', 1971. S. 28–44.
16. *Fedotov O. I.* O sootnoshenii strukturnykh elementov stiha i prozy v drevnerusskoj literature (Kritiko-bibliograficheskij ocherk) // Voprosy literatury. Hudozhestvennyj metod-Hudozhestvennoe svoeobrazie. Vyp. 9. Vladimir, 1975. S. 3–25.
17. Enciklopediya «Slova o polku Igoreve». V 5 t. T. 1. SPb., 1995. 276 s.

**Данные автора**

Федотов Олег Иванович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской классической литературы МПГУ.  
o\_fedotov@list.ru

**Author's information**

Fedotov Oleg Ivanovich, Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian Classical Literature at Moscow State Pedagogical University.  
o\_fedotov@list.ru

УДК 821.161.1-1 (Лиснянская И.)

**Рябцева Наталья Евгеньевна,**

SPIN-код: 2113-6472

ORCID ID: 0009-0006-4249-3984

кандидат филологических наук,

доцент кафедры литературы и методики её преподавания,

ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный

социально-педагогический университет»,

400005, Россия, г. Волгоград,

проспект им. В. И. Ленина дом 27;

ryabtzeva.natalya@mail.ru

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДИФИКАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ЛИРО-ЭПИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИННЫ ЛИСНЯНСКОЙ**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русская поэзия; русские поэтессы; поэтическое творчество; лирические жанры; историческое пространство; хронотопы; лирические поэмы; венок сонетов; принцип контрапункта; поэтические образы; художественная семантика

**АННОТАЦИЯ.** В статье исследуется художественная семантика образов исторического пространства в лиро-эпическом творчестве Инны Лиснянской — одной из центральных фигур русской поэзии 2-ой половины XX столетия. Материалом для изучения стали две лирические поэмы, написанные в 1970–1980-е годы: «Круг» (1974) и «В госпитале лицевого ранения» (1984). Историческая модель пространства в творчестве поэта вписана в христианскую культурную парадигму, что позволяет автору осмыслить драматические коллизии истории XX века в контексте «большого времени» культуры, придать исторической теме вневременной метафизический смысл. Главным художественным приемом в обоих поэмах становится принцип контрапункта. Музыкальное начало предопределяет выбор оригинальной художественной формы — маркированного в классической традиции жанра «венка сонетов». Поэтесса преобразует твёрдую форму классического жанра, наполняет её новым содержанием.

**Ryabtseva Natalia Evgenievna,**

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor of the Department of Literature  
and Methods of its Teaching,

Volgograd State Socio-Pedagogical University,  
Russia, Volgograd.

## **ARTISTIC MODIFICATIONS HISTORICAL SPACE IN THE LYRIC-EPIC WORK OF INNA LISNYANSKAYA**

**KEYWORDS:** Russian poetry; Russian poetesses; poetic creativity; lyrical genres; historical space; chronotopes; lyric poems; wreath of sonnets; principle of counterpoint; poetic images; artistic semantics

**ABSTRACT.** The article examines the artistic semantics of images of historical space in the lyrical-epic work of Inna Lisnyanskaya, one of the central figures of Russian poetry of the 2nd half of the twentieth century. The material for the study were two lyrical poems written in the 1970s – 1980s: “Circle” (1974) and “In the hospital of facial injury” (1984). The historical model of space in the poet’s work is inscribed in the Christian cultural paradigm, which allows the author to comprehend the dramatic collisions of the history of the twentieth century in the context of the “big time” culture, to give a timeless metaphysical meaning to the historical theme. The main artistic device in both poems is the principle of counterpoint. The musical beginning determines the choice of the original artistic form — marked in the classical tradition of the genre “wreath of sonnets”. The poetess transforms the solid form of the classical genre, fills it with new content.

Инна Лиснянская — одна из наиболее ярких и самобытных фигур в русской поэзии второй половины XX – начала XXI века. Сохраняя очевидную приверженность традиционному поэтическому дискурсу, Лиснянская между тем активно обновляет традицию, расширяет жанрово-тематический, стилистический и стиховой диапазон поэзии рубежа XX–XXI вв., на что нередко указывают критики и литературоведы. Так, в статьях Т. Бек обозначаются те области поэтики Лиснянской, в которых наиболее ярко проявилась уникальность, «абсолютная отдельность» авторского таланта: жанровая новизна (например, в таких сквозных лирических жанрах, как «песни юродивой», «элегические оды», «постскриптумы», «лесной триптих», «автопортрет-исповедь»), «гремучая смесь современного жаргона и фольклорной лексики», сложная и пластичная система рифмовки и т. д. [4, с. 15]. Исследователь И. К. Лилли на основе семантичес-

кого анализа стиховой организации поэзии Лиснянской делает вывод о том, что поэтика автора заметно усложняется к началу 1980-х годов, когда Лиснянская активно обращается к крупным формам — поэмам, венкам сонетов [12, с. 80–88]. Ю. Кублановский в анализе стихов Лиснянской обращает внимание на своеобразие её лирического субъекта, отмечая при этом, что для Лиснянской характерно «именно сочетание камерного, интимного, частного — с прорывающейся вдруг эпикой, частной драмы — с трагедией бытия» [10, с. 220].

Стремление восстановить «распавшуюся связь времён», раздвинуть тесные границы современности побуждает художника экспериментировать со временем и пространством, искать новые формы их соотношения. Приобщение к широкому полю культуры становится возможным благодаря активизации внутренних механизмов *памяти* и *интуиции*, позволяющих сопрягать в едином миге *настоящее*, переживаемую «здесь и сейчас» современность, и *прошлое*, связанное как с мировой литературной традицией, так и с глубинными культурными архетипами человечества. Исторические образы в поэзии Инны Лиснянской включены в широкий литературно-культурный контекст «большой памяти», которая, по мысли М. М. Бахтина, не тождественна памяти о прошлом в отвлеченно-временном смысле: время здесь относительно: «То, что возвращается вечно и в то же время неозвратно. Время здесь не линия, а сложная форма тела возвращения» [2, с. 519]. С мыслью М. М. Бахтина перекликаются слова Ю. М. Лотмана, который в своей работе «Память в культурологическом освещении» (1985) утверждает, что «культурная память как творческий механизм не только панхронна, но и противостоит времени». «Она сохраняет прошедшее как пребывающее», имеет «континуально-пространственный характер» [16, с. 674]. Пространство же культуры приобретает некоторые функции текста, становится «генератором новых смыслов и конденсатором культурной памяти» [16, с. 162].

Выразительным примером актуализации исторической модели художественного пространства в творчестве Лиснянской могут служить две поэмы автора — «Круг» (1974) и «В госпитале лицевого ранения» (1984). Следует отметить, что начиная с 1970-х в творчестве поэта наблюдается активное обращение к жанру лирической поэмы. Пристальное внимание к крупной художественной форме обусловлено рядом причин, главная из которых — стремление поэ-

та «без гнева и пристрастия» осмыслить уходящую эпоху. Обращение к жанру поэмы совпало с периодом плодотворной литературоведческой деятельности автора, связанной с исследованием «тайны музыки» «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. Сама же «музыка поэзии, как и музыка в чистом виде», по глубокому убеждению Лиснянской, «всегда вбирала и вбирает в себя свою эпоху, от Тредиаковского и Ломоносова до Пушкина, от Пушкина до Некрасова, от Блока до Ахматовой и Мандельштама, от Пастернака и Цветаевой до Бродского. Любая новая эпоха русской истории помещается в новую музыку» [13, с. 127]. Музыкальное начало предопределяет выбор оригинальной художественной формы — маркированного в классической традиции жанра «венка сонетов». Семантическое поле, актуализированное «памятью жанра», позволяет поэту расширить диапазон творческих диалогических связей с литературной традицией как воплощенной в искусстве слова идеальной модели мироустройства. «В известном смысле сонет представляет собой модель гармонического слияния традиций и новаторства, идеала и его реального воплощения, свободы и необходимости. Только на фоне недостижимого идеала определенную эстетическую значимость приобретают деликатные отклонения от него, чаще всего, продиктованные напором живой поэтической мысли, не терпящей приращения» [22, с. 12].

Поэтесса преобразует твёрдую форму классического жанра, наполняет её новым содержанием. «Я решила написать поэму в виде венка сонетов, — вспоминает Лиснянская. — Когда звучит и осмысливается большая вещь, я люблю ставить перед собой сложную задачу, да и ещё так, чтобы содержательность побеждала устаревшую форму» [14, с. 229]. Жанровая принадлежность несёт особую смысловую нагрузку в свете развития культурно-исторического хронотопа. Как отмечает М. Л. Гаспаров, ссылаясь на известное замечание Г. Шенгели, функция жанра как одного из механизмов историко-культурной преемственности наиболее ощутима в крупных формах: «...В крупных вещах традиционность стихотворных размеров всего ощутительнее... Всякое стихотворение, написанное в форме сонета, с такой же отчётливостью вызывает воспоминания обо всех сонетах мировой литературы, то же относится и к рондо, и к другим твёрдым формам» [7, с. 12].

Тематически обе поэмы сближает осмысление личной судьбы и судьбы своего поколения на фоне трагических событий истории

XX столетия. При этом если в поэме «Круг» изображается собственно историческое время, замкнутое в круговороте «больной памяти», то в поэме «В госпитале лицевого ранения» временной масштаб заметно расширяется за счёт включения исторического хронотопа в «большое время» культуры. В поэме «Круг» автор, передавая атмосферу эпохи, словно намеренно изолирует «обобщённое» время из культурного контекста, подчёркивая его духовную ограниченность, замкнутость в безвыходном «адском круге» «опричницы-судьбы». Мифологема Времени и идея цикличности этимологически акцентированы уже в самой заглавии поэмы: слова «время» и «круг» восходят к общему индоевропейскому корню \*vert со значением «вертеть, вращать, круг, поворот» [21, с. 232]. Принцип цикличности реализует в поэме отрицательный смысловой потенциал: время лишено целостности и единства, поэтому круговое движение воспринимается как бессмысленное «пустое повторение» событий. По сути, цикличность этого времени равнозначна линейности (недаром мотив судьбы пересекается у Лиснянской с образами-мифологемами *пути / колеи*) как символу «болезни» распавшегося на части времени. На этот знаковый оттенок значения русского слова «время» указывает Г. Гачев: «Тут, во-первых, есть путь, линейность. От этого слова нащупывается, что время немислимо в толще, в тесте вещества с нерасчленёнными направлениями, связями, линиями... Там, где есть сплошное самочувствие здорового тела (целого), там нет времени. Время есть история болезни — жизни частицы, отпадений. Оно начинается с расколом, отколом и грехопадением бытия в частичность» [9, с. 171–172]. Полнота и гармоническое единство времени достигаются в поэме «В госпитале лицевого ранения», которая становится своеобразным продолжением и вместе с тем положительным разрешением темы, заявленной в поэме «Круг». Раздвигая рамки «обобщённого времени», поэт размыкает и трагический «круг» эпохи, включает личную судьбу и судьбу поколения в целостное пространство культурного опыта.

Две противоположных модели художественного восприятия истории воспроизводятся в поэмах не только на идейно-образном уровне, но также на композиционном и стиховом уровнях. Сама жанровая форма рождает ряд ассоциаций, связанных с семантикой *КРУ-ГА*. Поэт активизирует художественный потенциал жанра, который предусматривает особое расположение стихотворного материала — по «кругу», «кольцу». Поэма «Круг» представляет собой

цикл из 15-ти строф, причем последняя составлена из первых строк четырнадцати предыдущих. Сонеты не объединены в единую цепочку, но представлены как самостоятельные строфические единицы, что в свою очередь позволяет отнести данное построение к «гlossам» [8, с. 192].

Особый интерес представляет структурная неоднородность строфической организации поэмы. Катренная часть почти всех 15 сонетов унифицирована: в 12 используются две контрастные модификации перекрестной рифмовки (AbAbAbAb / aBaBaBaB) и только в трех, во втором катрене, перекрестная рифмовка заменяется охватной: aBaBaBbA / AbAbAbbA. В поэме фигурируют две жанровые разновидности сонета — французский и английский, но с преобладанием последнего. Английский вариант сонета запечатлён в поэме в виде трёх катренов, первые два из которых — на две одинаковые рифмы с чередованием мужских и женских окончаний (AbAb + AbAb), третий строится по такому же принципу, но с другим набором рифмующихся строк: CdCd. Заканчивается сонет двестишием с женской рифмовкой. Другим вариантом сонета — французским — написано значительно меньшее количество стихотворений поэмы (5 из 15). Однако эта разновидность сонета возникает в поэме с определённой, строго размеренной частотностью, что способствует воссозданию ритмико-мелодической атмосферы кругового движения, достигающей своей кульминации в «магистрале». Идея кругового повторения, возвращения к предыдущему, акцентируется «кольцевым» способом рифмовки, закреплённым во «французском» сонете. Особенно наглядно это отражено во 2-м и 6-м сонетах, состоящих из двух катренов с различной системой рифмовки (перекрёстная, с чередованием мужских и женских окончаний, и кольцевая), а также двух терцетов, в которых рифмуются конечные строки в последовательности, характерной для «французского» сонета: CCd + EEd. В финальном, обобщающем сонете автор совмещает два варианта сонетов: два катрена с модифицированной рифмовкой «английского» сонета сочетаются с двумя терцетами «французского» сонета:

Над городом стеклянные туманы,  
Как битое стекло, мерцает лёд.  
Опять, в свои ударив барабаны,  
Судьба меня за шиворот берёт,  
Весь быт мой, уместённый в чемоданы,

Из-под кровати под кровать бредёт —  
Вокзалы, общежитья, балаганы,  
Где дни одеты задом наперёд,  
И вновь я там же, где была когда-то,  
В железной сетке небо и палата,  
Стучат часы за голою стеной,  
И чудится: шагают пионеры, —  
По тумбочке из крашеной фанеры  
Я барабаню книжкой записной.  
[15, с. 203]

Мотив круговорота, западни «больной памяти» и связанные с ним образы-символы «часовой стрелки», «циферблата», «барабанов судьбы», «девятого круга», «повседневного хоровода личин» проецируются на кольцевую композицию поэмы. Историческое время движется по замкнутому кругу, подчиняясь закону «дурной бесконечности»: «больницы, общежитья, балаганы...» Метафорой эпохи становится топос сумасшедшего дома. Образ возникает в первом сонете, а затем вновь актуализируется в «магистрале» — тематическом и композиционном ключе всего цикла. Круговое движение реализуется, таким образом, в композиционной форме: первая строка заключительного 14-го сонета отсылает к первому сонету, вновь оживляя «больную память» прошлого: «и вновь я там же, где была когда-то...» Сама поэтесса признаётся в своих интервью, что когда писала «Круг», то ей невольно приходилось возвращаться в памяти к тем страшным эпизодам из своей жизни, которые лучше не вспоминать: арест и допрос в 17 лет, работа в военном госпитале в 1942 году, московские скитания, психиатрическая клиника.

Обращает на себя внимание крайняя пассивность лирического сознания при восприятии «больного» времени. Лирический субъект ощущает лишь отдельные отрезки этого дискретного времени, замкнутого в пространстве ирреального городского пейзажа. Урбанистическое пространство, возникающее в поэме, приближается к сюрреалистическим зарисовкам: в нём так же доминирует фрагментарность, зыбкость, напоминающие состояние полусна-полуяви:

Над городом стеклянные туманы.  
Окраина, застройка пустыря.  
Пейзаж мне сон напоминает рваный —  
Кусок пруда, осколок фонаря,  
Отчётливее — башенные краны.



Здесь окна в сетках, видимо, не зря.  
А в процедурной дух стоит дурманный,  
Смесь валерианы и нашатыря.  
[15, с. 197]

П. А. Флоренский, описывая состояние человека, переживающего угасание сознания времени, определяет его как «близкое к бес-сознательному»: «это овладение мысли одним впечатлением, в котором не усматривается многообразие, приводит к гипноидному состоянию, к роду полусна, где бездействует воля и застывает движение». Время здесь «стоит на границе между «есть» и «не есть» и, вот-вот, грозит утонуть в темноте забвения», поэтому и человек, пребывающий в нём, «как вещь среди вещей мира, несётся вровень с прочими рекою времени» [23, с. 228, 229].

Иной способ восприятия циклической временной модели встречаем в поэме «В госпитале лицевого ранения», написанной спустя десятилетие. Знаменательно, что автор заметно усложняет стихотворную конфигурацию «венка сонетов»: «первый стих каждого сонета повторяет последний стих предыдущего (образуя «гирлянду»), а вместе эти первые стихи складываются в 15-й, «магистральный» сонет (образуя глоссу)» [17, с. 63]. Изменяется и обогащается способ рифмовки, особенно в заключительных терцетах. Используя во всех стихах исключительно женские окончания, поэт оставляет неизменной перекрёстную рифмовку в катренах, но широко варьирует способ рифмовки в двух заключительных терцетах (CCD + EED; CDC + EDE; CDD + ECE; CDE + DCE; CDD + CEE; CDD + ECC; CDE + EDC). Основной причиной усложнения и обогащения художественной организации является органичное введение в текст сонетов эпиграфов из русской поэзии XIX и XX столетий: Батюшкова, Лермонтова, Некрасова, Случевского, Баратынского, Цветаевой, Ахматовой, Мандельштама, Волошина, Ходасевича и Липкина. «Поскольку я поняла, что в венке сонетов будет действовать не только время войны, но и настоящее время, — писала Лиснянская, — мне захотелось показать, что несмотря на все мытарства детства, на весь ужас тогдашней и текущей жизни, с нами не только Бог, но и высочайшая русская культура» [14, с. 229]. Следует отметить, что жанр «венка сонетов» получает широкое распространение в поэзии XX столетия. Особенно активно к этой жанровой форме обращались символисты: Вяч. Иванов («Венок сонетов», 1907), В. Во-

лошин (“Corona astralis”, 1909), В. Брюсов («Роковой ряд», 1917, «Светоч мысли», 1918). Художественная специфика «венка сонета» позволяла поэтам осмыслить события современности в религиозно-философском аспекте, в контексте извечного противоборства Хаоса и Космоса. Этот принцип художественного восприятия исторического пространства по-своему отразился в поэме Лиснянской, сама форма которой, по мысли автора, должна воплотить в себе некое законченное гармоническое целое истории и культуры, своеобразный макрокосм, вмещающей в себя не только музыку эпохи, но и вселенскую Гармонию Духа.

Каждый из эпиграфов маркирует пережитое поэтессой и вместе с тем отражает характер авторского осмысления классической традиции. Так, эпиграф из стихотворения М. Цветаевой «Гордость и робость — родные сёстры» (20 сентября 1921) позволяет высветить существенную особенность поэтического мировосприятия Лиснянской, центральной категорией которой является «живая память» истории и культуры: «Память осталась вечным подростком, — / Гордой, рассеянной, робкой осталась, / С голосом, треснувшим в зданье громоздком, / Мне сорок лет моя память казалась / Слепком былого иль отголоском... / Память живым существом оказалась» [15, с. 237]. Тема «живой памяти» становится центральной, определяет идейно-художественное движение поэмы, в самом названии которой заявлен основной герой — «израненное» поколение XX столетия. Подзаголовок носит характер посвящения конкретному лицу — «Памяти моего отца, погибшего на войне». Однако его смысл шире — в контексте всей поэмы он прочитывается как посвящение всему «искалеченному поколению» XX века. Как лейтмотив всего произведения, образ памяти раскрывается в различных смысловых ипостасях: память истории, память поколения, память культуры. Характерно, что художественную ткань поэмы пронизывает мотив «израненного лица», заявленный уже в заглавии. Одному из сонетов, развивающему этот мотив, предпослан эпиграф из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Пленный рыцарь» (1841) — «Глядя на них, мне и больно и стыдно». В образах раненых бойцов, ставших вечными пленниками искалеченной памяти, угадываются черты лермонтовского «пленного рыцаря», который «помнит только старинные битвы, меч свой тяжёлый, да панцирь железный» [11, с. 81]. Образ «лица» из стихотворения Лермонтова получает своеобразное переосмысление в тексте поэмы. Герой Лермонтова

готов смело — с открытым забралом — вступить в свой последний решающий поединок с судьбой: «Мчись же быстрее, летучее время! / Душно под новой бронёю мне стало! / Смерть, как придем, подержит мне стремя; / Слезу и сдёрну с лица я забрало». В сонете Лиснянской лица солдат, «в битве прошитые, в тылу перешитые», скрытые под бинтами, как под рыцарскими забралами, символизируют мужество и духовную стойкость нынешних русских воинов: «Лица, попавшие в переделку, / Скрыты бинтами... В окопе отцовском / Легче ей пелось бы под перестрелку, / Чем под хлопки, — только руки и видно. / Глядя на них ей и больно и стыдно: / Сердце привыкнуть ещё не успело...» [15, с. 259].

Тема Великой Отечественной войны составляет сюжетную основу поэмы, однако её исторический охват значительно шире — это весь XX век, охваченный «мировым пожаром» войн и революций. Ключевую роль в этой связи играет 1-й эпиграф и следующий за ним сонет, который задает последующее движение темы. В качестве вводного и вместе с тем обобщающего для всей поэмы эпиграфа автор использует первую строку из стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре», которая в поэме приобретает значение своеобразного «эпиграфа столетия», а сам образ Блока выступает символом эпохи — «человеком-эпохой», по меткому определению А. Ахматовой. Показательно, что хронологически блоковское стихотворение, датированное августом 1905 года, соответствует началу «смутного времени» эпохи, поэтому в поэме Лиснянской оно расценивается как исходная точка в трагическом «беге времени» XX столетия. Блоковские строки воспринимаются в контексте поэмы как предвидение исторических катаклизмов грядущих лет — Октябрьской революции и Гражданской войны, I и II Мировых войн, сталинского террора. Первый сонет воплощает в себе отзвук этих грозных исторических событий, пропущенных сквозь детскую память («в свете войны маскировочно-жестком»). Хранителем культурно-исторической памяти является автобиографичный персонаж — девочка-подросток из южного приморского городка, поющая раненым солдатам в военном госпитале: «Девочка пела в консерваторском / Зданье, чью внутреннюю отделку / Остановила война...» [15, с. 239]. Образно-тематические переключки со стихотворением Блока уже с первых строк поэмы создают особую атмосферу *музыкального* течения времени, построенного по принципу *контрапункта* и в жанровом отношении родственного кантате или оратории:

«Девочка, это не Жизни Осанна — / Славит кантата Ужас России: / Завтра на музыке Хачатуряна / Связки порвутся голосовые» [15, с. 243]. В поэме наблюдается одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодических линий, взаимодействие и согласование автономно движущихся мелодий, образующих в результате некое гармоническое целое — многоголосие [18, с. 268]. Сам автор особо отмечает в поэме музыкальное начало, акцентируя при этом внимание на первом (блоковском) эпитафье, который становится мелодическим лейтмотивом всей поэмы (сообщено И. Лиснянской в личной беседе). Ритмомелодический рисунок блоковского эпитафье задаёт тон всей поэме, написанной четырёхударным дольником с отчетливой дактилической доминантой. Дактилическая нота усиливает сематический ореол «эпической грусти» (М. Л. Гаспаров), пронизывающей всю ткань поэмы. Музыка трагической эпохи, запечатлённая в поэзии Блока, преломляется сквозь мелодию детского пения, звучащую десятилетия спустя в госпитальном зале «на 118 коек». Блоковский эпитафье определяет характер восприятия исторического времени в поэме: оно вливается в общий поток *музыкального времени*, приобретая тем самым полноту и целостность. Известно, что в поэтическом мировоззрении Блока особое место занимает понятие музыкального времени, противостоящего историческому времени или возвышающегося над ним. В статье «Крушение гуманизма» (7 апреля 1919) поэт писал: «Есть как бы два времени и два пространства: одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствует в цивилизованном сознании; во втором мы живём лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаёмся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра» [5, с. 101].

Музыкальный принцип контрапункта играет ключевую роль в реализации культурно-исторического хронотопа поэмы, образует единое интертекстуальное поле культуры. Не случайно понятия «контрапункт» и «полифония» М. М. Бахтин рассматривал как родственные и писал, что «по существу, с точки зрения философской эстетики контрапунктические отношения в музыке являются лишь музыкальной разновидностью понятий широко диалогических отношений» [3, с. 75]. Заметим также, что контрапунктический принцип музыкальной эстетики нередко применяется в литературе, в частности, в анализе специфики художественного хронотопа. Яр-

кий тому пример — статья Б. М. Гаспарова ««Временной контрапункт» как формообразующий фактор романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»», в котором принцип контрапункта осмыслен как один из способов преодоления линейного течения времени: «...благодаря симультанному восприятию разнотекущих, то есть как бы находящихся на разных временных фазах развития линий, слушатель оказывается способен выйти из однонаправленного потока, однородного и необратимого временного потока и тем самым совершить символический акт преодоления времени, а значит, и преодоления смерти» [6, с. 250]. В поэме Лиснянской принцип контрапункта позволяет создать единый и целостный музыкальный поток культурного «многоголосия» и тем самым восстановить былое единство разорванного и хаотического времени, разомкнуть враждебное и замкнутое пространство. В итоге достигается музыкальное *единство* исторического и культурного хронотопов. Поэма строится как полифоническое пространство культуры, в котором каждый «голос» не завершается, а продолжается и отзывается в другом. Автор, таким образом, актуализирует жанрово-композиционный потенциал «венка сонетов», в котором замкнутость структуры совмещается с идеей бесконечности развития: «...магистрал, помещая устойчивые тематические единства в новый контекст, вызывает их качественно новое взаимодействие, демонстрируя единство и противоречие идей ограниченного и бесконечного развития» [20, с. 37].

Музыкальный ритм эпохи, заданный блоковским контекстом, подхватывают следующие сонеты поэмы. Так, 8-ой сонет предваряет эпиграф из стихотворения Б. Пастернака «Вальс со слезой» (1941) из цикла «Переделкино»: «Яблоне — яблоки, ёлочке — шишки». Эмоционально-смысловой контраст между атмосферой новогоднего праздника и военного времени, запечатлённый в стихотворении Пастернака, проецируется на поэму Лиснянской, героиня которой «сквозь слёзы» вспоминает свой музыкальный дебют «в зале консерваторском»: «Сердце на 118 долек / Здесь разрывалось, — девочка пела / В зале на 118 коек». Следующему — 9-му сонету — предпослан эпиграф из стихотворения А. Ахматовой «Лондонцам», датированного 1940 годом: «Лучше заглядывать в окна к Макбету» [15, с. 241]. Знаменателен выбор стихотворения Ахматовой. Произведение входит в цикл «В сороковом году», написание которого во многом было обусловлено событиями Второй мировой войны,

пронизано предчувствием грядущего конца не только исторической, но и культурной эпохи: «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит, / Крапиве, чертополоху / Украсить её предстоит» [1, с. 484]. По замыслу Лиснянской, «двадцать четвёртая драма Шекспира» из стихотворения Ахматовой — это обобщённая метафора XX столетия. Заложником рокового сюжета исторической драмы оказалось «страхом взлелеянное поколение», прошедшее войну, пережившее ужасы ГУЛАГа, насильно вытравленное из страны или подвергавшееся жестоким преследованиям в её пределах: «Что ни лицо, то закрытая рана / В сон и сегодня глядит издалече: / В марле плотнее морского тумана — / Щели для зренья, дыханья и речи» [15, с. 241].

Музыкальная тема с новой силой звучит в заключительных — 13-м и 14-м сонетах поэмы, замыкая, таким образом, композицию произведения в «кольцо». В данном случае кольцевой тип композиции тесно сближается с циклической музыкальной формой, единство частей которой проявляется в темповой организации целого, в тонально-гармонических, тематических и образных связях [18, с. 615]. Сходство поэмы с музыкальной циклической композицией подтверждается такими её художественными особенностями, как «сквозная драматургия», лейтмотивный принцип, следование частей-сонетов без ритмико-смыслового перерыва, обобщение предшествующего развития темы в финале. Высшей точкой музыкально-лирического развития становятся в поэме три заключительных сонета (включая магистральный). Особенно выразительно созвучие мотивов памяти и музыки в заключительных сонетах, которым предпосланы эпитафии из стихотворений И. Тургенева («В дороге» («Утро туманное, утро седое...»), 1848) и В. Ходасевича («Странник прошел, опираясь на посох...»), 1922). Тургеневский романс вновь отсылает нас к блоковской теме, а именно — к стихотворению Блока «Седое утро» (1914), в котором, переключаясь с тургеневским эпитафием, звучат мотивы воспоминания («какое-то воспоминанье...») и песни («не этот голос пел вчера...»). Стихотворение «В дороге» завершает поэтический цикл «Вариации», все три произведения которого посвящены теме прошедшей любви. Причём если в первых двух стихотворениях доминирует прошедшее время воспоминания, то в последнем наблюдается контрастное столкновение «времени былого» и настоящего. Поэме Лиснянской, героиня которой также обращает свой взгляд из настоящего в прошлое, оказывается созвуч-

на ностальгическая тональность романа Тургенева: «Это с дороги голосом хриплым / Память моя окликает былое... / Скоро весна. Скоро к ёлочным иглам / Верба прильнёт, и светло распушиться / Утро туманное, утро седое» [15, с. 243]. При этом тема памяти обретает у неё метафизический подтекст — *при*-поминание утраченного «небесного идеала» (ср.: лермонтовский мотив «ангельской песни»). Такая интерпретация темы памяти подготавливает восприятие заключительного эпиграфа из стихотворения Ходасевича: «Странник прошел, опираясь на посох — / Мне почему-то припомнилась ты. / Едет пролетка на красных колесах — / Мне почему-то припомнилась ты. / Вечером лампу зажгут в коридоре — / Мне непременно припомнишься ты. / Что б ни случилось на суше, на море, / Или на небе — мне вспомнишься ты» [24, с. 228]. Стихотворение своеобразно рифмуется с началом поэмы, со сквозным блоковым «эпиграфом столетия». Известно, что первоначально стихотворение открывало собой поэтический цикл «Заметы», а впоследствии включалось в четвертую книгу стихов «Тяжелая лира». В «затоптанном и низком» «подлунном мире», поглощенном исторической смутой, герой Ходасевича стремится обрести «горный лик». Пройдя путем страданий и лишений, художник принимает в наследство «тяжелую лиру» Орфея, приближающую его к высшей гармонии бытия: «Но звуки правдивее смысла, / И слово сильнее всего. / И музыка, музыка, музыка / Вплетается в пеньё моё, / И узкое, узкое, узкое / Пронзает меня лезвие» [15, с. 241–242]. Образ Странника и мотив «тяжелой лиры», актуализируя евангельскую символику, выводят тематику поэмы Лиснянской на высокий уровень философско-художественного обобщения. Евангельские интонации с особой эмоциональной силой звучат в финальных строках поэмы, освещая небесный лик Христа-Странника, свершающего подвиг жертвенности и страдания за грехи человеческие:

Утро! Привыкший к обедкам, обноскам,  
*Странник* прошёл, опираясь на посох.  
 Кто же Он? Кровь на ногах Его босых  
 Рдеет надеждой и цветом весенним  
 В свете войны маскировочно-жестком...  
 [15, с. 244]

Историческое время-пространство в итоге соприкасается с метафизическим, в котором — как в музыкальном бытии — стираются

любые границы и интервалы. Музыкальная циклическая композиция поэмы символизирует гармонию Высшей реальности, вечное бытие Духа Музыки:

Утро, я вовсе не лицевое  
Нынче ранение разбинтовала,  
Я размотала еле живое  
Сердце моё у того перевала,  
Где начинается внебытовое  
Время без всякого интервала  
Меж госпитальным и ангельским пеньем...  
[15, с. 244]

Таким образом, многоголосие поэмы создаёт целостное и живое пространство культуры, которое обрамляется «священной рамой» исторического бытия. Широкое поле межтекстового диалога позволяет модифицировать семантику образов исторического пространства, включив их в многослойную полифоническую структуру метатекста русской культуры.

#### *Библиографический список*

1. *Ахматова А.* Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1998–2002.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
4. *Бек Т.* Тайновдохновенная речь. К юбилею Инны Лиснянской // Литературная газета. 2003. №29. 16–22 июля. С. 15.
5. *Блок А.* Собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. М.-Л.: Гослитиздат, Ленингр. отделение, 1960–1963.
6. *Гаспаров Б. М.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов, 1990. №3. С. 223–242.
7. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М.: РГГУ, 2000. 289 с.
8. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.
9. *Гачев Г.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс – Культура, 1995. 480 с.



10. *Кублановский Ю.* «Где живу, там и рай земной...» : [Рец. на кн.: Ветер покоя / И. Лиснянская. СПб: Пушкинский Фонд, 1998. 69 с.] // Знамя. 1998. №6. С. 220–221.

11. *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения 1837–1841 гг.; вступ. ст., примеч. И. Л. Андроникова. М.: Художественная литература, 1975. 648 с.

12. *Лилли И. К.* Семантика стиха Инны Лиснянской // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика: материалы международной конференции 19–23 июня 1995 г. / РАН, Ин-т русского языка; под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1996. С. 80–88.

13. *Лиснянская И.* Музыка «Поэмы без героя» А. Ахматовой. М.: Художественная литература, 1991. 157 с.

14. *Лиснянская И.* «Из первых уст»: беседа с поэтом И. Лиснянской / записала О. Постникова // Вопросы литературы. 1997. № 5–6. С. 225–248.

15. *Лиснянская И.* Одинокий дар: стихи; поэмы. М.: ОГИ, 2003. 512 с.

16. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб: Искусство-СПб, 2000. 704 с.

17. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.

18. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. «Музыкального энциклопедического словаря» 1990 г. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 672 с.

19. Мысль, вооружённая рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха / сост., авт. статей и примеч. В. Е. Холшевников. Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1984. 147 с.

20. *Останкович А. В.* Гармония сонета : монография. М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. гос. обл. ун-т. М.: Издательство МГОУ, 2005 (М.: Издательство МГОУ). 237 с.

21. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука 1983. С. 227–284.

22. *Федотов О. И.* Сонет; Российский гос. гуманитарный ун-т. Москва: РГГУ, 2011. 610 с.

23. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

24. *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. М.: Согласие, 1996. 592 с.

### Reference

1. *Ahmatova A.* Sobranije sochineniy. V 6 t. T. 1. M.: Ellis Lak, 1998–2002.

2. *Bahtin M. M.* Estetika slovesnogo tvorчества. 2-e izd. M.: Iskusstvo, 1986. 445 s.

3. *Bahtin M. M.* Problemy poetiki Dostoevskogo. 3-e izd. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1972. 470 s.

4. *Bek T.* Tajnovdohnovennaya rech'. K yubileyu Inny Lisnyanskoy // Literaturnaya gazeta. 2003. №29. 16–22 iyulya. S. 15.

5. *Blok A.* Sobranije sochineniy. V 8 t. T. 6. M.-L.: Goslitizdat, Leningr. otделение, 1960–1963.

6. *Gasparov B. M.* Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazuyushchij princip romana B. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Druzhba narodov, 1990. №3. S. 223–242.

7. *Gasparov M. L.* Metr i smysl. Ob odnom mekhanizme kul'turnoj pamyati. M.: RGGU, 2000. 289 s.

8. *Gasparov M. L.* Russkie stihy 1890-h – 1925-go godov v kommentariyah. M.: Vysshaya shkola, 1993. 272s.

9. *Gachev G.* Nacional'nye obrazy mira. Kosmo-Psiho-Logos. M.: Progress – Kul'tura, 1995. 480 s.

10. *Kublanovskij Yu.* «Gde zhivu, tam i raj zemnoj...»: [Rec. na kn.: Veter pokoya / I. Lisnyanskaya. SPb: Pushkinskij Fond, 1998. 69 s.] // Znamya. 1998. №6. S. 220–221.

11. *Lermontov M. Yu.* Sobranije sochineniy. V 4 t. T. 1. Stihotvoreniya 1837–1841 gg.; vstup. st., primech. I. L. Andronikova. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1975. 648 s.

12. *Lilli I. K.* Semantika stiha Inny Lisnyanskoy // Slavyanskij stih. Stihovedenie, lingvistika i poetika: materialy mezhdunarodnoj konferencii 19–23 iyunya 1995 g. / RAN, In-t russkogo yazyka; pod red. M. L. Gasparova. M.: Nauka, 1996. S. 80–88.

13. *Lisnyanskaya I.* Muzyka «Poemy bez geroya» A. Ahmatovoj. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1991. 157 s.

14. *Lisnyanskaya I.* «Iz pervyh ust»: beseda s poetom I. Lisnyanskoy / zapisala O. Postnikova // Voprosy literatury. 1997. №5–6. S. 225–248.

15. *Lisnyanskaya I.* Odinokij dar: stihy; poemy. M.: OGI, 2003. 512 s.

16. *Lotman Yu. M. Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchih mirov. Stat'i. Issledovaniya. Zametki (1968–1992).* SPb: Iskusstvo-SPb, 2000. 704 s.

17. *Literaturnyj enciklopedicheskij slovar' /pod obshch. red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1987. 752 s.*

18. *Muzyka. Bol'shoj enciklopedicheskij slovar' / gl. red. G. V. Keldysh. 2-e izd. «Muzykal'nogo enciklopedicheskogo slovarya» 1990 g. M.: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 1998. 672 s.*

19. *Mysl', vooruzhyonnaya rifmami. Poeticheskaya antologiya po istorii russkogo stiha / sost., avt. statej i primech. V. E. Holshevnikov. L.: Izd-vo Leningr. unt-ta, 1984. 147 s.*

20. *Ostankovich A. V. Garmoniya soneta : monografiya. M-vo obrazovaniya i nauki Ros. Federacii, Mosk. gos. obl. un-t. M.: Izd-vo MGOU, 2005 (M.: Izd-vo MGOU). 237 s.*

21. *Toporov V. N. Prostranstvo i tekst // Tekst: semantika i struktura. M.: Nauka 1983. S. 227–284.*

22. *Fedotov O. I. Sonet; Rossijskij gos. gumanitarnyj un-t. Moskva: RGGU, 2011. 610 s.*

23. *Florenskij P. A. Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedeniyah. M.: Progress, 1993. 324 s.*

24. *Hodasevich V. F. Sobranije sochinenij. V 4 t. T. 1. Stihotvoreniya. Literaturnaya kritika 1906–1922. M.: Soglasie, 1996. 592 s.*

#### **Данные автора**

Рябцева Наталья Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики её преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет».

400005 Россия, г. Волгоград, проспект им. В. И. Ленина дом 27.

ryabtzeva.natalya@mail.ru

#### **Author's information**

Ryabtseva Natalia Evgenievna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Volgograd State Socio-Pedagogical University, Russia, Volgograd.

ryabtzeva.natalya@mail.ru

УДК 821.161.1-1 (Кучерявкин В.)

**Барковская Нина Владимировна,**

SPIN-код: 3059-3543

ORCID ID: 0000-0001-9131-5937

Профессор кафедры литературы и методики ее преподавания,

Доктор филологических наук,

Уральский государственный педагогический университет

620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

n\_barkovskaya@list.ru

## **ПЕТЕРБУРГСКИЙ КИТАЙ ВЛАДИМИРА КУЧЕРЯВКИНА**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; гротеск; жизнетворчество; ирония; неофициальное искусство

**АННОТАЦИЯ.** Рассматриваются особенности поэтического мира В. Кучерявкина как одного из авторов неофициального искусства. Доминантой творчества Кучерявкина выступают гротеск и ирония. Изображая город в традициях «танатического» петербургского мифа, автор рисует деревенское житье в духе идиллии. Вместе с тем, это именно петербургский поэт, впитавший богатые культурные традиции. Герой Кучерявкина сторонится активного участия во внешней социальной жизни, предпочитая моделировать свой «Китай» как частную сферу мудрой и несуетной жизни. Высшим ориентиром выступает «небесный» Китай, увиденный сквозь призму древней китайской поэзии и философии. Сферы «петербургского» и «деревенского» Китая больше тяготеют к игровому (неомодернистскому) жизнетворчеству. Высшие ценности для героя Кучерявкина — личная свобода, семья, друзья, творчество, мировая литература.

**Barkovskaya Nina Vladimirovna,**

Professor of Department of Literature

and Methods of its Teaching, Doctor of Philology,

Ural State Pedagogical University,

Russia, Yekaterinburg.

## ST. PETERSBURG'S CHINA BY VLADIMIR KUCHERYAVKIN

KEYWORDS: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images; grotesque; life creativity; irony; unofficial art

ABSTRACT. The the poetic world of V. Kucheryavkin features as one of the authors of unofficial art are considered. The dominant functions of Kucheryavkin's works are grotesque and irony. Depicting the city in the traditions of the "thanatic" St. Petersburg myth, the author depicts rural life in the spirit of an idyll. At the same time, he is precisely a St. Petersburg poet who has absorbed rich cultural traditions. Kucheryavkin's hero eschews active participation in external social life, preferring to model his "China" as a private sphere of a wise and unfussy life. The highest reference point is "heavenly" China, seen through the prism of ancient Chinese poetry and philosophy. The spheres of "St. Petersburg" and "village" China gravitate more toward play (neomodernist) life-creativity. The highest values for the Kucheryavkin's hero are personal freedom, family, friends, creativity, world literature.

Творчество Владимира Кучерявкина<sup>1</sup> занимает особое место в современной поэзии. Подчеркнутый лиризм автобиографического характера принципиально отличает его от концептуализма. Имеет под собой основание мнение Б. Шифрина, определившего качество его поэзии как нео-сентиментализм [16, с. 16]. В. Кучерявкин рисует мир наивного зрения, отмеченный чувствительностью, легкой стилизацией, беседной интонацией. А. Скидан пишет о мягком юморе Кучерявкина, о его «сдвинутой» оптике и «дребезжащей»,

---

<sup>1</sup> Владимир Кучерявкин родился в 1947 г. в Калининграде. Окончил Калининградский политехникум, позднее — филологический факультет Ленинградского университета, живет в Петербурге, преподавал английский язык в Институте иностранных языков, занимается переводами. В 2001 г. вошел в шорт-лист Премии Андрея Белого. Автор книг: «Танец мертвой ноги» (1994), «Вдалеке от кордона» (1994), «Треножник: Стихи, проза» (СПб, «Борей-арт», 2001), «Избранное» (М.: Новое литературное обозрение, 2002), «Созерцание С.» (М.: Новое литературное обозрение, 2014), «До Янджоу тысяча ли» (СПб.: «Издательство К. Тублина», 2018), «Третий сон» (СПб.: Лимбус Пресс, 2022).

как трамвай, гармонии; критик полагает, что «лирика Кучерявкина удивительно радостна, даже где-то ребячлива» [11, с. 25]. Начав в лоне неофициальной ленинградской поэзии, Кучерявкин остался верен прежней позиции и поэтике: если в начале 2000-х ему доводилось работать в котельной, то потом он пишет «Песни вахтера». В стихотворении «Малая Невка 1/3. Котельная» лирический герой восклицает: «Эх, лучшей мне работы, / В мире не сыскать», поскольку можно дремать в тепле, вспоминать греческий гекзаметр и видеть мысленно «Деревенский светлый вечер, / Бесконечность и покой» [8, с. 161–163]. А в «Вахтерских песнях» (в книге «До Янджоу тысяча ли») «весь прекрасный наш вахтер» любит молоденькой студенткой-раскрасавицей: «Ах, как же ты безумно хороша! И благостно вздыхает вахтерская душа!» [7, с. 52], причем «смиранные вахтеры» далеки от политических баталий и «плюют в широкий потолок». Другими словами, Кучерявкин по-прежнему ценит больше всего личную независимость и отстраненность от официальной идеологии. Поэтический мир Кучерявкина и характер лирического героя устойчивы, и можно говорить о его поэзии в целом, не разделяя на периоды. Кроме того, все книги стихов Кучерявкина принципиально фрагментарны: публикуемые тексты взяты из цикла такого-то, из блокнота такого-то, иногда даже только выбраны одно-два стихотворения, которые представляют за весь цикл, реализуя принцип «айсберга».

Стихи Кучерявкина воссоздают образ существования неофициального искусства, той генерации, о которой поэт говорит: «Мое рассеянное поколень» [8, с. 54]. Эти люди жили в советское и постсоветское время, но существовали в своем, «параллельном» мире, стараясь иметь как можно меньше точек пересечения с «обществом» (не случайно Кучерявкин рисует гротескно-сюрреалистические картины поликлиники, отдела кадров, некоего Учреждения, магазина). Владимир Ханан говорит о неофициальной культуре Ленинграда 1970–1980-х гг.: «Мы не были подпольем ни в одном смысле <...> сложился целый слой литераторов, который сознательно отказался иметь дело с официальной литературой и зажил своей — независимой — жизнью». Он вспоминает сборища в комнате коммунальной квартиры, вспоминает котельные, близких друзей и заканчивает словами: «Это было золотое время — бедное, нервное, веселое, пьяное и очень дружелюбное. Но оно закончилось» [14].

В поэтическом мире Вл. Кучерявкина сосуществуют три сферы: Петербург, деревня и внешний социум, где постоянно идет война: «Пока ж иди оплакивать страну, / Себе на горе плюнувши войну» [10, с. 137]. Война всегда рисуется как безумие, в котором нет ничего человеческого:

Друг мой, с хрустом ползают люди, послушай,  
Месят мозги сапогами, смачно сопят.  
Ну-ка, давай полистаем пустынную душу:  
Ах, как там скалится потный и злой автомат!..  
[9]

Этому стихотворению предпослан эпитафия из ироничного арабского поэта VIII века Башшара ибн Бурда: «Погоди! В Ираке переключаются наши кони...», далее эти слова повторяются в качестве рефрена.

Первые две сферы (город и деревня) сближает не только тот факт, что это пространства, где лично пребывает лирический герой, но и то, что обе эти сферы принципиально отделены от внешне-социального мира, по отношению к которому герой занимает позицию внаходимости, сознательно дистанцируется. Герой Кучерявкина, «ласковый и теплый» [8, с. 161], не деятель, а созерцатель. Одна из книг так и называется — «Созерцание С.» Лирический герой может предаваться созерцанию забора, тряпки, трубы котельной, черствой булки — но и неба, деревьев, как правило — через окно квартиры или трамвая.

Первые две сферы (город и деревня) противопоставлены друг другу. Город показан в традициях танатической составляющей петербургского текста, «теневого» неживой город Картины деревенского существования напоминают о традициях идиллии. Общей чертой в изображении обеих сфер является гротеск: образы странные, непривычные — но не страшные, а даже уютные, как, например, трамвай, комар, блоха, а то и крыса.

Продолжая традиции гротеска Гоголя и Андрея Белого, Кучерявкин в своих гротесках использует повторяющуюся телесную деталь — уши: «И шевелятся за спиною уши в мыле / Шуруша по небу утюгами» [10, с. 15], «По коридору мечутся два уха» [10, с. 17], «Деревья шепчутся и шевелят ушами» (10, с. 27), «И ушами город машет» [10, с. 51], «И город спит, накрывшись влажными ушами» [10, с. 75].

Гротескный образ Петербурга и его обитателей представлены на картинах художников, с которыми был знаком Кучерявкин: живописцы из «круга Шемякина»<sup>2</sup>, участники Ордена непродávающихся живописцев, художник Витя Трофимов, чьи картины Кучерявкин пробовал продавать на Невском [8, с. 102; 7, с. 14, 24, 43; 10, с. 122].

Но кроме перцептуальной точки зрения, у героя-созерцателя есть точка зрения концептуальная. И эта точка располагается в умозрительном, условном «Китае». С этой «поднебесной» точки зрения лирический герой смотрит и на город, и на деревню, и — краем глаза — на внешнюю социальную жизнь. Китай — страна, в которой почитаются древние традиции, страна экзотическая и весьма отделенная от западного мира. Увлечение буддизмом<sup>3</sup> и синтоизмом было характерно для неофициального искусства периода «застоя», т. к. позволяло абстрагироваться от суеты и погрузиться в созерцание сущностей и глубин собственного «я». Буддизм ощущался альтернативой и традиционным религиям, и официальной идеологии.

Существуют специальные труды разного уровня, посвященные истории буддизма в России: статья историка XVIII в. С. Б. Филатова «Санкт-Петербург — столица русского буддизма» [13], докторская диссертация М. С. Уланова «Буддизм в социокультурном пространстве России», в которой отмечаются такие черты буддизма, как этика ненасилия, гуманизм, бережное отношение к экологии [12], магистерская диссертация Е. С. Куваевой «Буддизм на Урале в конце XIX – начале XX вв.» [6] и другие.

Но в случае Кучерявкина речь идет о *поэтическом* Китае, смоделированном в творчестве авторов неофициальной культуры познесоветского периода. Характерный пример — китайская тема в творчестве Елены Шварц, прежде всего — «Сочинения Арно

---

<sup>2</sup> Шемякин рассказывал в одном интервью: «Я считал своей святой обязанностью “зафиксировать” и эти хэппенинги, и своих друзей — музыкантов, актеров, композиторов, поэтов, которые днем работали чернорабочими, а по ночам занимались творчеством. Это было уникальное время, и рядом со мной находились уникальные персонажи, которые тогда были изгоями. Помню, как-то ночью я шел по городу с Сашей Арефьевым, удивительным художником, сочетавшим в себе неистовство бомжа и утонченность петербургской культуры, и он в восторге кричал: “Миша, я продал картину! За 40 рублей! Миша, я не верю в это!” В то время его картины пылились на чердаках, а сегодня мы понимаем, что это был мощнейший мастер, которым Россия может гордиться» [4].

<sup>3</sup> Перевод Кучерявкиным «Тибетской книги мертвых» (в соавторстве с Б. Остианным) вышел отдельным приложением к журналу «Часы» (типографское издание — 1991).



Царта», где в сюжете воплощен миф о Лисе-оборотне, об элекси-ре бессмертия, где действует маг и алхимик Цинь — Кривой Семей-ныч, сторож при бане [15]. В поэме упоминаются китайский львы Ши-дзя на невской набережной, на китайский манер назван «Кри-ву-лин» (Виктор Кривулин). В «Сочинениях Арно Царта» Шварц проецирует в пространство современного Петербурга образ Сред-невекового Китая, символизирующего восточную мудрость, куль-турную утонченность.

В поэзии Кучерявкина «Китай» охватывает три пространствен-ных аспекта: небесный Китай, Петербургский Китай, деревенский Китай. Это понятно, потому что даосы учат о всеединстве сущего и, кроме того, все аспекты «Китая» даны в восприятии одного устой-чивого субъекта-созерцателя. Рассмотрим примеры.

### НЕБЕСНЫЙ КИТАЙ

Небесный Китай в стихах Кучерявкина — это, прежде всего, об-разы солнца, мотивы рассвета. То, что такой Китай — философский и поэтический образ, а вовсе не конкретная страна, доказывает то, что в отдельных случаях синонимом Китая выступает Япония — страна восходящего солнца. В стихотворении «Тяжелая ночь. Угро-жая копытом...» [7, с. 82] читаем:

Город больше не лает. Сердце прыгает в ухе.  
Сознание бежит, когда отвечать не заставят.  
А тонкоглазые где-то японцы уж, верно, встают.  
И одинокие вороны, верно, на ветках сидят и летают.<sup>4</sup>

Отсылка к известной хокку Басё (в переводе Бальмонта: «На ме-ртвой ветке / Чернеет ворон. / Осенний вечер») показывает, что ве-черний Петербург диаметрально противоположен утреннему Вос-току, кроме того, в тексте Кучерявкина множественное число слова «вороны», противоречащее определению «одинокие», вызывает в представлении, скорее, кружащееся воронье, чем одинокого воро-на, символизирующего печаль и осеннее увядание природы.

В «Избранном», в выдержках из цикла «Гиперборейский син-дром», приведено стихотворение «Глухо тикают часы...» [8, с. 125].

<sup>4</sup> Ср. также в стихотворении «Гляжу на высокую трубу далекой котельной над лесом»: «Я сяду у окна. Навстречу прямо солнцу / Босые ноги положу на подо-конник / И стану вдруг таким своим японцем, / Что на вершину вдруг залюбовался Фудзи!» [8, с. 145].

Ночь, лирический герой погружен в тоску и одиночество, словно в бездну древности:

Слышу звук глухой за стенкой,  
Слышу стон струны и всхлипы,  
И китайский голос грустный...  
Дух пещерный, дух китайский.

Эпиграфом к этому стихотворению служат слова китайского поэта Су Ши, жившего в эпоху Сун: «...никто не знает это цы». Цы — уникальный жанр в китайской поэзии, схожий с романсом [3]. Су Ши — поэт, художник, каллиграф и государственный деятель, будучи сослан в деревню, он не горевал о нищете и забвении, а восхищался красотой природы провинции Хэбэй. Исследователи пишут об оптимистическом настрое стихов Су Ши. Можно найти параллели с творчеством Су Ши в творчестве Кучерявкина. Так, например, длинные заголовки текстов у Су Ши, указывающие на обстоятельства написания стихов: «Пил вино на берегу озера Сиху», «В девятнадцатый день одиннадцатой луны распрошался с Цзыю у западных ворот Чжэньчжоу», «Провожая Чжу Шоучана, отправляющегося в край Шу», «Ночью возвращаюсь в Линьгао»? и аналогичные у Кучерявкина: «Поездка в д. Рождественно», «Из Б. Кузина в Москву», «В ночном поезде увожу сына на Урал, в чужую семью», «На рассвете после праздника обнаруживаю на столе недопитый коньяк и печалюсь: Почему оставили меня одного, а ночевать никто не остался», «Проводив возлюбленную, выпиваю 150 грамм водки» и другие.

С деревенскими стихотворениями Кучерявкина, где всегда отмечается погода, где много комаров, мух, бабочек, перекликается стихотворение Су Ши «У окна», с аналогичной позицией созерцателя:

У соседей восточных в саду  
Много белых растет тополей.

Ночью дождь начался — при дожде  
Шум листвы все сильнее и сильнее.

Мне не спится, сижу у окна,  
И совсем бы я был одинок,

Если б стайки ночных мотыльков  
Не летели на мой огонек...

[5, с. 135]

В стихотворении Су Ши, к которому отсылает эпитафия Кучерявкина («никто не знает этого цы») герой размышляет ночью о том, как быстро проходит время, уже чувствуется предосенняя печаль (Су Ши: «...Скоро черед / Холодным ветрам наступает опять», у Кучерявкина: «Словно осень подступила / К горлу мне»). Стихотворению китайского поэта предшествует рассказ автора о том, как семилетним мальчиком он встретился со старой девятидесятилетней монахиней, рассказавшей ему цы, сложенное правителем княжества Шу. Прошло 40 лет, монахиня давно умерла, никто не помнит этого цы, а Су Ши кажется, что слышанное в детстве цы написано на мотив «Песни пещерного духа», и вот он «решил дополнить те строки», которые остались в его памяти, то есть дописать древний текст по-своему [5, с. 143–144]. Тот же принцип нередко действует и в поэзии Кучерявкина, который по-своему «переигрывает» мотивы классической поэзии, а в данном стихотворении словно бы «присваивает» текст Су Ши.

Приведем без комментария еще примеры «небесного Китая»:

И мертвый встанет, и больше не умрет  
Горят поля небесного Китая.  
[8, с. 168]

Сравните у Андрея Белого в автобиографической (мифологизированной) повести «Крещеный китаец» об отце, Н. В. Бугаеве, известном математике и декане, сказано: «Вижу я сны, будто папа уроком венчает на царство меня <...> как древний китаец, древнет проростами, и из Небесной империи веет в окошко лазоревым воздухом» [1, с. 223].

В книге «До Янджоу тысяча ли» лирический герой созерцает свой небесный путь, свое дао:

Тихий и я у окошка сию, полутёмный какой-то.  
Гляжу в бездонное небо,  
Где пролагает мне путь между звёзд мой тян-ши, печальный  
и ласковый ангел-хранитель.  
Бабочек мирно считаю, порхающих с грядки на грядку,  
и сны вспоминаю,  
Где карасей я ловил, как сегодня, кому-то готовил  
приятную пищу.

[7, с. 37]

## ПЕТЕРБУРГСКИЙ КИТАЙ

Когда Китай осмысляется как беспечная деревенская жизнь, то он может противопоставляться «сумрачному» городу. Правда, при этом «Китай» смешивается с украинским «спивает» и ироничной отсылкой к песням советского времени.

Когда голова разбежалась куда-то,  
Ушами приветливо в небе махая,  
Я знаю: то кайф подошёл бородатый,  
Призывно виляя хвостом малахая.

Трамвай запылённый забухал по рельсам,  
Где горько глядит пассажир на меня,  
Развесив кудлатые, нервные пейсы  
На фоне встающего сумрачно дня.

И здесь, за хребтами Тянь-Шаня, в долине  
Конфуций копает весной огород.  
Летает по воздуху ловко мотыга.  
И песни спивает счастливый народ.

А каллиграф подзабытого княжества У  
Бабочкой лёгкой блаженно порхнул на траву.  
[7, с. 11–12]

Стихотворение выдержано в строфике английского сонета, поэтому особенно подчеркнут финал (сонетный замок), где лирический герой идентифицирует себя не с Башмачкиным, петербургским чиновником, а с древним каллиграфом.

Но и жители Петербурга нередко поворачиваются «китайской» стороной:

Вот пьяные влезают растрепанною птицей,  
Раскосые, как в октябре Китай.  
[8, с. 30]

И тут же рядом — древний китаец:

(...)  
Вот экипаж по улице несётся мимо,  
Хвостами пыли неумеренно виляя.  
И в ней бредёт косою китаец Сыма.  
[7, с. 23–24]

«Исторические записки» Сыма Цяня, историографа империи Хань, подобны, по своему значению, истории Геродота для западной культуры.

Как лирический герой оказывается порой Су Ши или кем-то подобным, так и Петербург иногда оборачивается китайским городом. (Кстати, Янджоу знаменит тем, что там находится «Музей восьми чудиков» — художников эпохи империи Цин, прославившихся своим эксцентричным поведением, напоминая этим петербургскую богему).

Китайский рабочий проходит вперёд  
И мне улыбается мудро.  
И я по бульварам вприпрыжку бегу,  
Чуть только проклонется утро.  
Я в очередь встану за колбасой,  
И скажет старушка с авоськой:  
Ты прежде блокаду Чанджоу переживи,  
А потом улыбайся зубами.  
[8, с. 20]

В свою очередь, реальный Китай может представляться лирическому герою подобным российской повседневности:

Снег пошел по городу. На крыши голые  
Падает скелетами и тает.  
И окошко мое серое пригнуло голову...  
Новый год наступил, говорят, и в Китае —

Радуются китайцы. Глянь, на площади топают лошади  
Воздух грызут, и храпят, и смеются.  
И председатель китайский проходит по площади.  
Да как крикнет весело: «Здорово, раскосые братцы!»  
[10, с. 24]

### ДЕРЕВЕНСКИЙ КИТАЙ

Один из циклов, фрагментарно представленный в «Избранном», называется «Караси из Шанхая», хотя речь идет о Сороти, что течет в Пушкинских (Святых) Горах. Выбор названия, возможно, определен тем, что китайские императоры любовались золотыми рыбками в бассейнах, а герой Кучерявкина на рыбалке также предается созерцанию. Представлен и цикл «Китайский заяц» — наиболее ранним упоминанием о Лунном зайце является поэтический сборник «Чуские строфы», написанный в древнем Китае во времена династии

Западная Хань. Там говорится, что в Лунном дворце живёт белый лунный заяц, который толчет снадобье бессмертия. Только, конечно, у героя Кучерявкина свой «элексир»:

Скрипит будильник на столе сердитый.  
Летают в воздухе стрекозы, птицы.  
Июль настал в Янджоу, слышь, едрит-то.  
Ни водки выпить, ни вина, братцы/  
[7, с. 32]

Деревенский «Китай» с его нехитрыми простыми радостями обязательно противопоставляется городу, где бушуют политические страсти, кризисы, митинги.

Съездить что ли скупаться? Клубники собрать?  
Посидеть на балконе?  
Жарко и лень — ох, донимают проклятые мухи!  
Радио брешет про тигров на улицах моего Янджоу,  
Да про бунтующих граждан, удравших в леса от закона.  
[7, с. 38]

Цикл «До Янджоу тысяча ли» включает в себя стихи, написанные накануне путча и в первые дни после него.

Неугомонный в эфире стучит барабан —  
soup d'etat, похоже, никак  
не закончится  
в наших столицах.  
О, Янджоу мой, Янджоу, неужто совсем ты,  
совсем провалился в болото?  
[7, с. 43]

В стихотворении «После путча. День второй» события в столице описываются с привлечением китайской лексики: мацзян, данцыбао, мандарин Лу Чи Ян, кровавый Янчжоу; впрочем, и в картинах деревенского быта встречался тот же прием: тёгони, байцзю, Бо ся.

Вот последний персонаж — Бо ся — кажется знаком игрового Китая, представления, которое разыгрывается на деревенской сцене. Наверное, не случайно имя так пишется: Бо ся, то есть вторая часть имени — со строчной буквы, что не принято в Китае. Сместем предположить, что этим Бо ся является Петр Нилович Быстров, художник, актер и скульптор, приверженец международного объединения наивных художников «Чистые сердца». На кордоне (не раз упоминаемом

в стихах Кучерявкина), отведенном художнику С. С. Гейченко, директором заповедника Пушкинские Горы, Быстров создал культурный центр «Лаборатория Искусств Кордон» (ЛИК). Эта лаборатория-семинар стремилась сломать шаблоны и стереотипы в восприятии современного искусства.

Бо ся упоминается всегда как близкий друг и единомышленник, склонный предаваться размышлениям, дионисийскому веселью и творческому безделью, например:

В город ли ехать далёкий? Но там, говорят, стреляют  
разные пёстрые люди.  
Здесь ли с грустью глядеть на разлившийся пруд,  
на лужи меж грядок?  
Нет, к другу Бо Ся поеду, вино распивать на кордоне,  
где сосны да ёлки.  
Баньку истопим ещё, да подружек лихих пригласим,  
чтоб смеялись.

[7, с. 33]

Мотив игрового, театрализованного Китая очень важен. И деревенский Китай, и петербургский Китай — сферы жизнетворчества, реализация стремления выстроить собственную жизнь с ориентацией на «небесный Китай», а не на текущую повседневность. Это эстетизированный мир близких друзей — поэтов и художников, где время течет по природному календарю, а политические события кажутся преходящими.

Почти в самом конце цикла «До Янджоу...», после стихотворений о втором и третьем дне после путча, идет осеннее стихотворение «И так далее»:

(...)  
Кончилось лето. Теперь всё другое на свете.  
А ещё ведь вчера по тропинкам бродили мы одиноко,  
китайские тени,  
Считали выстрелы из столиц, мёртвых встречали,  
легко проплывающих мимо,  
И с надеждой глядели на солнце, застывшее  
в почерневшем небе.  
Кончилось. Пули, просвистав свою песню, мирно легли  
на крышу, на ветки яблонь.  
Столицы подпрыгнули и побежали куда-то,  
посбросав и одежду, и маски.

А здесь поспел урожай. Мы разливаем вино по бутылкам,  
 стаканам,  
 Хмельные, как, впрочем, и пляшущий дом наш,  
 и ветер над крышей.

[7, с. 45]

«Мы» (круг близких друзей) названы китайскими тенями. Вероятно, это не случайная оговорка. Прежде всего, вспоминается неоконченный роман Г. Иванова «Китайские тени» (1924–1930), где был обрисован круг предреволюционной петербургской богемы. Кроме того, самое, пожалуй, знаменитое явление китайского искусства — театр теней, которому около двух тысяч лет. На полупрозрачный экран из бумаги проецировались фигурки-марионетки, вырезанные из бумаги и укрепленные кожей.

Уподобление теням героев Кучерявкина возвращает нас к отмеченному в самом начале теневому облику Петербурга. Обитатели города — тени в городе-некрополе, но тени для обывателей — и сами художники неофициального искусства (в отличие от вовсе «невидимого» вовне андеграунда). Мудрые созерцатели, они присутствуют в коммунальной жизни только отчасти, как тени, и заметны своей тенью (по Юнгу, [См.: 2]) стороной — пьянство, чудачества). Об их собственно творческой жизни знает бумага — поэтому тетрадь, блокнот постоянно фигурируют в названиях циклов стихов Кучерявкина.

В одном из осенних стихотворений Кучерявкина, после описания того, как бегают по кустам большой и мокрый ветер, читаем:

(...)

Мир закрыт.

Одна лишь буква полумертвая лежит,  
 Голову отчаянно руками обхватив.  
 Так трудно слово теплое собрать,  
 Живое разговорчивое слово,  
 Когда глаза глядят — но слепы,  
 И пальцы онемели и не чуют  
 Ни стопа карандашного, но вопля  
 Бумаги бесконечной и пустой...

[10, с. 118]

В деревенских стихах Кучерявкина (со временем Пушкинские Горы сменит Усть-Волма) всегда точно указывается календарное вре-



мя (скорее, напоминающее календарь огородника), погода, ежедневные занятия. Вместе с тем, герой не одинок, помимо семьи его окружают близкие друзья, с которыми можно поговорить

о соответствиях слова и цвета,  
О количестве света в словах и, конечно, о мёртвых,  
Наполняющих и столицы, и журналы, и книги.  
[7, с. 44]

Итак, герой Кучерявкина не занимает активной (диссидентской, протестной) позиции, его взгляд на современность окрашен иронией и гротеском. Его мироотношение напоминает древних стоиков: нестяжательство, умение довольствоваться малым, оберегая личную свободу как высшую ценность. Его личный мир — семья, друзья, природа, творчество, мировая литература. Условный «Китай», страна каллиграфов и мудрецов, становится эмблемой такого приватного пространства. К 2010-м гг. разделение культуры на официальную, неофициальную, андеграунд потеряло смысл, а Китай стал слишком близкой геополитической реальностью, поэтому «китайские» мотивы исчезают в стихах Кучерявкина, в книге «Третий сон» (2022) русская провинция становится главным местом для творчества жизни поэтом.

### **Библиографический список**

1. *Белый А.* Крещеный китаец. М.: Панорама, 1992.
2. *Бойко О. А.* Архетип тени в литературе XX века // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3(23). С. 15–23.
3. Большая китайская энциклопедия. EDN WBTSW. URL: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/tsy-/> (дата обращения: 06.07.2023).
4. В кругу Шемякина : [интервью] EDN WBTSW. URL: <https://yarcenr.ru/articles/culture/visual-arts/v-krugu-shemyakina/> (дата обращения: 06.07.2023).
5. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. / под общей ред. В. И. Семанова. М.: МГУ, 1984.
6. *Куваева Е. С.* Буддизм на Урале в конце XX – начале XXI вв. на примере Свердловской области. Екатеринбург: Ин-т истории и археологии УрО РАН, 2015. EDN WBTSW. URL: [https://elar.ufr.ru/bitstream/10995/36421/1/m\\_th\\_e.s.kuvaeva\\_2015.pdf](https://elar.ufr.ru/bitstream/10995/36421/1/m_th_e.s.kuvaeva_2015.pdf) (дата обращения: 06.07.2023).

7. *Кучерявкин В.* До Янчжоу тысяча ли. СПб.: Лимбус Пресс, 2018. 128 с.
8. *Кучерявкин В.* Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
9. *Кучерявкин В.* Любимые слова // Воздух. 2006. №4. EDN WBTSWL. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/kucheriavkin> (дата обращения: 06.07.2023).
10. *Кучерявкин В.* Созерцание С. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 232 с.
11. *Скидан А.* По бесконечностям сердца // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 24–29. С. 25.
12. *Уланов М. С.* Буддизм в социокультурном пространстве России : автореф. дис. ... докт. филос. наук. Ростов-на-Дону, 2010.
13. *Филатов С. Б.* Санкт-Петербург — столица русского буддизма» // Вестник Ин-та востоковедения. 2019. № 1. С. 127–139.
14. *Ханан В.* «Мы не были подпольем ни в одном смысле слова» : [интервью] EDN WBTSWL. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/15256-my-ne-byli-podpoliem-ni-v-odnom-iz-smyslov-etogo-slova> (дата обращения: 06.07.2023).
15. *Шварц Е.* Сочинения Арно Царта // Шварц Е. Стихотворения и поэмы / Е. Шварц. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. С. 467–487.
16. *Шифрин Б.* Обнаружить нечто простое // Кучерявкин В. Избранное. М., 2002. С. 16.

### References

1. *Belyj A.* Kreshchenyj kitaec. М.: Panorama, 1992.
2. *Vojko O. A.* Arhetip teni v literature HH veka // Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. 2016. № 3 (23). S. 15–23.
3. Bol'shaya kitajskaya enciklopediya. <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/tsy/>
4. V krugu Shemyakina : [interv'yuy] EDN WBTSWL. URL: <https://yarcenr.ru/articles/culture/visual-arts/v-krugu-shemyakina/> (data obrashcheniya: 06.07.2023).
5. Kitajskaya pejzazhnaya lirika III–XIV vv. / pod obshchej red. V. I. Semanova. М.: MGU, 1984.
6. *Kuvaeva E. S.* Buddizm na Urale v konce XX – nachale XXI vv. na primere Sverdlovskoj oblasti. Yekaterinburg: In-t istorii i arheologii UrO RAN, 2015. EDN WBTSWL. URL: <https://elar.urfu.ru/bits>

tream/10995/36421/1/m\_th\_e.s.kuvaeva\_2015.pdf (data obrashcheniya: 06.07.2023).

7. *Kucheryavkin V.* Do Yanchzhou tsysyacha li. SPb.: Limbus Press, 2018. 128 s.

8. *Kucheryavkin V.* Izbrannoe. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.

9. *Kucheryavkin V.* Lyubimye slova // *Vozduh*. 2006. №4. EDN WBTSW. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/kucheryavkin> (data obrashcheniya: 06.07.2023).

10. *Kucheryavkin V.* Sozercanie S. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 232 s.

11. *Skidan A.* Po beskonechnostyam serdca // *Skidan A.* Summa poetiki. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. S. 24–29. S. 25.

12. *Ulanov M. S.* Buddizm v sociokul'turnom prostranstve Rossii. avtoref. dis. ... dokt. filos. nauk. Rostov-na-Donu, 2010.

13. *Filatov S. B.* Sankt-Peterburg — stolica russkogo buddizma // *Vestnik In-ta vostokovedeniya*. 2019. №1. S. 127–139.

14. *Hanan V.* «My ne byli podpol'em ni v odnom smysle slova»: [interv'yuu] EDN WBTSW. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/15256-my-ne-byli-podpoliem-ni-v-odnom-iz-smyslov-etogo-slova> (data obrashcheniya: 06.07.2023).

15. *Shvarc E.* Sochineniya Arno Carta / E. Shvarc // *Shvarc E.* Stihotvoreniya i poemyy / E. Shvarc. SPb.: INAPRESS, 1999. S. 467–487.

16. *Shifrin B.* Obnaruzhit' nechto prostoe // *Kucheryavkin V.* Izbrannoe. M., 2002. S. 16.

#### **Данные автора**

Барковская Нина Владимировна, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Доктор филологических наук, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия).

[n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

#### **Author's information**

Barkovskaya Nina Vladimirovna, Professor of Department of Literature and Methods of its Teaching, Doctor of Philology, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russia).

[n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

## ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

---

УДК 655.3.026.26:821.161.1-31 (Гайдар А. П.)

**Костюхина Марина Сергеевна,**

SPIN-код: 2468-1533

ORCID ID: 0000-0001-8016-7676

к.ф.н., доцент,

Российский Государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена

Россия, Санкт-Петербург;

eakost@yandex.ru

### ЛИСТОК КАЛЕНДАРЯ: НОРМА, ДОГМА И ГАЙДАР

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** печатные календари; идеологизация времени; авторитетное слово; сталинизм; сталинская эпоха; советское общество; советская идеология; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные тексты

**АННОТАЦИЯ.** Печатный календарь не только фиксирует отрезки времени, но и наполняет их нормативными представлениями о должном. Календари советского времени объясняли азы политграмоты, ценности культуры, преимущества социалистического строя и советского образа жизни. Календарь говорил с читателем языком авторитетных цитат, лозунгов и афоризмов. Идеологический патернализм приводил к единообразию календарей для детей и взрослых. Анализ страницы отрывного календаря 1939 года показывает тенденцию к смещению временных координат с целью создания особого «советского» времени. Проекция страницы календаря на текст А. Гайдара демонстрирует отказ писателя от догмата календарной нормы.

**Kostyukhina Marina Sergeyevna,**

Ph.D., Associate Professor,

The Herzen State Pedagogical University of Russia,

Russia, St. Petersburg.

## **THE CALENDAR SHEET: NORM, DOGMA AND GAIDAR**

**KEYWORDS:** printed calendars; ideologization of time; authoritative word; Stalinism; Stalin era; Soviet society; Soviet ideology; Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary texts

**ABSTRACT.** The printed calendar not only records time intervals, but also fills them with normative notions of what is appropriate. Soviet-era calendars explained the basics of political literacy, the values of the culture, the advantages of the socialist system and the Soviet way of life. The calendar spoke to the reader in the language of authoritative quotations, slogans, and aphorisms. Ideological paternalism led to the similarity of calendars for children and adults. The analysis of a page of the 1939 tear-off calendar shows a tendency to mix time coordinates in order to create a special “Soviet” time. The projection of the calendar page onto A. Gaidar’s text demonstrates the rejection of the dogma of the calendar norm.

### **ЭПИЛОГ В РОЛИ ЭПИГРАФА**

Рассказ А. Гайдара “Чук и Гек” (1939) завершается описанием новогодней ночи, которую празднует в таежной избушке начальник геологической партии Серегин со своей семьей и сослуживцами. Этот известный эпизод с песнями-танцами под баян и эпилогом про счастье, которое “каждый понимал по-своему, но все вместе люди знали и понимали”, хорошо знаком со школьных лет. Картина единения личного счастья и общего блага в момент звучания кремлевских курантов стала литературным образцом отечественного новогоднего праздника. Какой была новогодняя ночь у реальных советских людей, проводивших ее в один год с героями рассказа Гайдара? Ответ на этот вопрос не преследует задач культурологического комментирования “Чука и Гека”, но может использоваться с такой целью. Новогоднему эпизоду отводится в статье роль эпилога, отсылающего к известному детскому тексту.

Реальную картину новогодней ночи, как и других советских праздников, дают современные исследования по советской праздничной культуре, основанные на обширном документальном, мемуарном и литературном материале. Среди документов эпохи, не попавших

в круг внимания исследователей, остались печатные календари с их хронологией будней и праздничных дней. К немногим работам относится статья Е. Добренко «Красный день календаря: советский человек между временем и историей» [1], в которой особое внимание отдано сельским календарям и специфике советского понимания времени. В отличие от документов и мемуаров, календарь не может претендовать на объективность в трактовке исторического события или достоверность фактов из повседневной жизни. Хотя календарь образно называют «хранилищем времени», время в календаре не хранится, а, напротив, активно используется, становясь предметом переименований и идеологических толкований. Это подтверждает история календарей многих стран и разных эпох, в том числе недавнего времени [См. об этом: 6, 7]. Календарь не только фиксирует хронологические отрезки времени (день, неделя, месяц, год), но и наполняет их нормативными представлениями о должном. Не календарь определяет эту норму, но календарь декларирует ее, способствует усвоению и убеждает в незыблемости. Степень догматичности нормы зависит от социально-политической системы, которой призван служить календарь. Присутствие нормы и догмы с табуированием того, что исследователи культуры повседневности называют аномалией [2], дает о себе знать на каждой странице календаря. Анализу только одной из страниц отрывного календаря сталинской эпохи посвящена эта статья.

### ЛИСТОК КАЛЕНДАРЯ КАК ТЕКСТ

Среди печатных календарей советского времени самым массовым и доступным был отрывной календарь (тираж только одного выпуска календаря на 1939 года исчислялся 10 млн, что было больше, чем тиражи центральных газет). Особенно популярны отрывные календари были в сельской местности, где служили одновременно хронометром, книгой, газетой и справочником. Такой календарь мог висеть на стене в таежной избушке геологов и в деревенском доме сторожа, встретившего жену Серегина с малолетними детьми. Можно с уверенностью сказать, что отрывной календарь был в московской квартире, откуда начинается история Чука и Гека. Братья могли иметь и детский отрывной календарь, первые выпуски которого появились в Москве в 1938–1939 годах. Хотя тиражи детских отрывных календарей заметно уступали общим (всего 200–300 тыс.), в столице они были вполне доступны.

Ежедневный листок советского отрывного календаря включал в себя обязательный набор справочной информации. Главным было число с указанием месяца и дня недели, выделявшееся на пространстве листа крупным шрифтом, а в праздничные дни и цветной печатью («красный день календаря»). Помимо числа на листке календаря ежедневно указывался порядок года от Великой Октябрьской социалистической революции (летоисчисление от Рождества Христова не внушало доверия советским атеистам). Более мелким шрифтом отмечалось ежедневное время восходов-заходов солнца (опять же в целях атеистической пропаганды, как неопровержимое доказательство торжества человеческого разума над божественной волей).

Хотя печатный календарь часто называют «численником», он состоит не только и не столько из чисел, сколько из словесных и графических текстов. Ограниченный объем календарного листа требовал короткого, хорошо структурированного текста, компактно размещенного на странице и снабженного графическими изображениями. Календарный текст доходчиво объяснял азы политграмоты, ценности культуры, преимущества социалистического строя и советского образа жизни. Издание всех печатных календарей (от общего до колхозного, женского и школьного) находилось под контролем Главлита и Политиздата — цензурных органов советской печати, которые отслеживали соответствие календарных текстов идеологическим стандартам и политической злободневности (последнее было головной болью редакторов, поскольку календарь готовился за полгода до выпуска).

Смысловой доминантой календарной страницы было авторитетное слово, представленное в виде лозунгов, цитат или афоризмов. Тавтология, тривиальность, вторичность или невнятность, характерные для такого типа высказываний, не влияли на частотность их использования. Смысл заключался не в самой цитате, а в авторитетном имени того, кому эта цитата приписывалась. Строго ограниченный набор имен включал в себя руководителей страны, членов советского правительства, классиков марксизма-ленинизма и классиков литературы. Основными источниками авторитетных цитат были центральные газеты, поставлявшие также литературные тексты к красным датам календаря. Поскольку даты, имена и цитаты повторялись, то шаблонов и трафаретов в календарных изданиях было не избежать, и тенденция к шаблонизации текста усиливалась в советских календарях год от года. «Форма идеологических высказы-

ваний становилась все более застывшей, предсказуемой, переносимой из одного контекста в другой почти без изменений» [5, с. 53].

Принципиально не отличались от «взрослых» календарные издания для детей и школьников. Исследователи тоталитарной культуры обоснованно пишут о том, что идеологический дискурс был рассчитан на инфантильное сознание как в отношении юных граждан, так и взрослого населения страны. Поскольку возрастной и содержательной пропасти, разделявшей детские календари и «взрослые» газеты, не было, то календарные тексты легко переходили со страниц «взрослой» периодики в календари для детей (и наоборот), и такой переход всячески приветствовался. Так, в апрельском номере «Известий» 1935 года было напечатано стихотворение С. В. Михалкова «А что у вас» с утверждением того, что «мамы всякие нужны, мамы всякие важны», а декабрьский номер центральных газет 1939 года открывался «Песней о елке» С. Я. Маршака с наивным вопросом-ответом «что растет на елке? шишки да иголки». Эти же тексты заняли свое место на праздничных страницах детских календарей.

Идеологический патернализм наделял взрослого человека детской наивностью, а ребенка политической сознательностью. В итоге, отрывной календарь являлся универсальным текстом для всех, независимо от возраста, пола, национальности и прописки. О печатном календаре как символе единства всех советских граждан рассказывалось в стихах для детей:

Календарь такой же самый  
В тихом домике над Камой,  
В новом доме на Днестре  
Красный день в календаре.  
И на юге, где тепло,  
Тоже красное число  
(А. Барто «Твой праздник»).

#### «1939 ДЕКАБРЬ 31 РАБОЧИЙ ДЕНЬ ВОСКРЕСЕНЬЕ»

В тот вечер, когда герои гайдаровского рассказа готовились к встрече нового года, на отрывном календаре оставался всего один листок с надписью: «1939 декабрь 31 рабочий день воскресенье». Рабочим этот день был не по причине переноса выходного дня (1 января тоже был рабочим днем), а вследствие календарной реформы, проводимой Советом народных комиссаров в период с 1929 по 1940 годы. В 1929 году, названным годом Великого перелома, все





предприятия стали переводить на непрерывный цикл работы. В этой ситуации отпала необходимость в сохранении семидневной недели и воскресений. Год был разделен на 12 месяцев, с одинаковым количеством 30 дней, месяцы делились на 6 пятидневных недель с выходными днями на каждый пятый день (5, 10, 15 и т. д.). В году получалось 72 пятидневки общим числом 360 дней, а оставшиеся дни приурочили к советским праздникам. Их число было резко ограничено: 22 января (начало революции 1905 г.), 1 и 2 мая (день Интернационала), 7 и 8 ноября (дни Октябрьской революции). Ситуация осложнялась тем, что все трудоспособное население было разделено на пять социальных групп, каждая из которых начинала пятидневку в разные дни. Это значит, что у каждой из пяти рабочих смен выходной выпадал на разные дни. В ноябре 1931 года Совет народных комиссаров (Совнарком) вынес постановление о переходе на шестидневную рабочую неделю с постоянными выходными на шестой день (6, 12, 18 и т. д.), что означало сокращение количества нерабочих (выходных) дней. Шестидневная неделя применялась до 1940 года, после чего была восстановлена семидневная неделя с воскресеньем в качестве выходного дня.

Календарный эксперимент с отказом от традиционных недель имел не столько экономический, сколько политический характер — требовалось “добить” старый быт с выходными по воскресеньям и религиозный уклад с посещением церквей. Воскресенья, чтобы не ассоциировались с религией, были названы “выходниками”. В календарях печатали порядковый день шестидневки-пятидневки, название дня недели, но без указаний выходных дней (они у разных слоев населения были разные). Так, июньская страница календаря 1939 года провозглашала: “Двадцать третий год великой социалистической революции. Июль 10. Четвертый день шестидневки. Воскресенье”. Надо было помнить, что в четвертый день шестидневки, выпадающий на воскресенье, выходного нет и что он будет на шестой день шестидневки во вторник. Манипуляция временем была особенно путанной в праздники, которые не были выходными (кроме ленинского 22 января, революционного 7 ноября и трудящегося 1 мая). Чтобы уменьшить путаницу, на последнем листке отрывного календаря 1939 года было дано особое указание на то, что воскресенье 31 декабря — это рабочий день (рабочим был и следующий день — 1 января 1940 года). Календарь напоминал, что никаких послаблений в виде выходного или сокращенной рабочей смены в этот день не будет, и такое напоминание было не лишним. Карательные меры, введенные в конце 1930-х годов на производствах за малейшее нарушение трудовой дисциплины (опоздания и пропуски), наказывались тюремными сроками, так что никаких песен-плясок под баян в новогоднюю ночь 1939 года советским людям не полагалось.

На рабочий лад настраивало отсутствие на календарной странице поздравлений с наступающим новым годом или картинки с новогодней тематикой (таковых не было ни в общих, ни в детских отрывных календарях 1939 года). Не было в календаре и вида Спасской башни и знаменитых часов, звон которых слушают по радиосвязи герои рассказа Гайдара. Вместо новогодней картинки в календаре была напечатана репродукция плаката “Ровесники Октября” с изображением юношей и девушек, родившихся в год революции. Новогоднюю тему сводят на нет летние одежды, в которые они одеты, а также пышные букеты цветов в их руках. Молодые лица излучают счастье не по поводу наступающего нового года (как следовало ожидать на странице 31 декабря), а в связи с праздником революции 7 ноября. Радость и счастье советский человек должен испытывать ежедневно, независимо от времени года, и октябрьский плакат

в честь ноябрьского праздника, украшавший новогоднюю страницу календаря, догматично настаивал на этом. Смешение природных сезонов должно было подчеркнуть превосходство социальной детерминированности над естественным ходом жизни. Идеологический дискурс календаря убеждал в существовании особого “советского” времени, в котором точкой отсчета является не традиционный Новый год, а годовщина Октябрьской революции. О том, что “советское” время сильнее природных законов, свидетельствовал общий портрет покойного Ленина и живого Сталина, изображенных на знамени.

Эксперименты с календарем и хронометражем, воспринимавшиеся советскими гражданами как норма, приводили в растерянность приехавших в советскую страну иностранцев. “Иностранцу иногда приходилось объяснять, почему годовщины «Октябрьской революции» отмечаются в ноябре”. Непонятным было загадочное название “старый новый год”, не имеющего соответствия ни в каких календарях [4, с. 54]. Среди темпоральных идеологов, вызывавших когнитивный диссонанс у иноземных гостей, был привычный для позднего социализма лозунг “пятилетку в четыре года”.

Главным событием последнего дня 1939 года было не его завершение и не приближающийся новогодний праздник, а постановление ВЦИК о награждении Сталина орденом Красного Знамени в 1919 году. Об этом сообщал информационный текст из центральных газет, дословно процитированный на странице календаря. Весь месяц декабрь был плотно насыщен в календаре сталинскими днями в связи с днем конституции (5 декабря), выборами в Верховный совет (12 декабря) и днем рождения вождя (21 декабря). Столь же насыщенными культом личности были первые страницы календаря. Страница 1 января открывалась текстом “Песни о Сталине”, 2 января “Песней о родине”, 3 января текстом о победе Красной армии под Царицыным, в которой принимал участие в 1920 году Сталин (в связи с чем город был переименован в Сталинград). Затем следовали даты публикаций сталинских работ и его выступлений, а завершался календарь годовщиной награждения Сталина Орденом Красного знамени.

Таким образом, календарный год советского человека был окольцован ежегодно повторяющимися событиями и календарными текстами. Правы исследователи, определившие сталинское время как круговое, а не линейное. По словам исследователя культуры

сталинизма Е. Добренко, “сила циклического импульса в сталинской культуре такова, что календарь уже в начале 1930-х годов вливается в наиболее естественные для себя формы литургического времени” [1, с. 99]. Круговое время указывало на вечную повторяемость государственного устройства и несменяемость его вождей.

Фантасмагория, сместившая дни недели, времена года, праздники и выходные, кодифицировалась календарем как норма, а во все не как проявление политического произвола. В соответствии с этой нормой календарь диктовал образцы поведения и эмоциональный настрой для каждого дня. В последний день старого года надо было отметить награждение вождя, первый день нового года встретить на рабочем месте, воскресенье отдать попам, а попов передать чекистам, и главное — ежедневно выражать бесконечную радость от жизни по календарю, подобно героям календарных плакатов.

Но сквозь жесткую сетку образцов и догматов календаря просачивались случайные, но значимые для ежедневного быта мелочи и факты (советы хозяйкам, рекомендации лыжникам, правила детских игр, незамысловатые шутки, шахматные партии и кроссворды). Весь этот пестрый материал, набранный мелким шрифтом на обратной стороне календарной страницы, воспринимался как неизбежная дань людским слабостям, детской наивности и бытовым привычкам, но на самом деле выражал неподконтрольную стихию человеческого своеволия (“*der Eigensinn*” — термин Альфа Людтке [3]).

### ЭПИГРАФ ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Своеволием или самостоянием (еще один перевод термина немецкого исследователя повседневности) были движимы герои рассказа Гайдара, устроившие песни-пляски под баян в новогоднюю ночь 1939 года. Песни пелись про борьбу с врагами, командир бронепоезда ждал приказа Ворошилова, а всем вместе надо было любить и беречь Советскую страну. Эти и другие идеологемы периода предвоенного социализма определяли жизнь героев Гайдара и стиль его прозы, но насколько описание новогодней ночи в «Чуке и Геке» отличается от того, что догматично навязывалось официальным календарем на отрывной странице 31 декабря 1939 года.

### *Библиографический список*

1. *Добренко Е.* Красный день календаря: советский человек между временем и историей // Советское богатство: Ст. о культу-

ре, лит. и кино: К 60-летию Х. Гюнтера / Под ред. М. Балиной и др. СПб.: 2002.

2. *Лебина Н.* Советская повседневность. Нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. 4-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

3. *Людтке А.* История повседневности в Германии: новые подходы к изучению труда, войны и власти. М., 2010.

4. *Рубинштейн Л.* Целый год. Мой календарь. М.: Новое литературное обозрение. 2018.

5. *Юрчак А. В.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. 6-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

6. *Beckwith R. T.* Calendar and chronology, Jewish and Christian: biblical, intertestamental and patristic studies / Roger T. Beckwith. Boston; Leiden: Brill acad., 2001

7. *Ideologisierte Zeit: Kalender und Zeitvorstellungen im Abendland von der Antike bis zur Neuzeit / Wolfgang Hameter (Hg.).* Innsbruck: Studien, cop. 2005.

### *References*

1. *Dobrenko E.* Krasnyj den' kalendarya: sovetiskij chelovek mezhdru vremenem i istoriej // Sovetskoe bogatstvo: St. o kul'ture, lit. i kino: K 60-letiyu H. Gyuntera / Pod red. M. Balinoj i dr. SPb.: 2002.

2. *Lebina N.* Sovetskaya povsednevnost'. Normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilyu. 4-e izd. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023.

3. *Lyudtke A.* Istoriya povsednevnosti v Germanii: novye podhody k izucheniyu truda, vojny i vlasti. M., 2010.

4. *Rubinshtejn L.* Celyj god. Moj kalendar'. M.: Novoe literaturnoe obozrenie. 2018.

5. *Yurchak A. V.* Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': poslednee sovetское pokolenie. 6-e izd. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.

6. *Beckwith R. T.* Calendar and chronology, Jewish and Christian: biblical, intertestamental and patristic studies / Roger T. Beckwith. Boston; Leiden: Brill acad., 2001

7. *Ideologisierte Zeit: Kalender und Zeitvorstellungen im Abendland von der Antike bis zur Neuzeit / Wolfgang Hameter (Hg.).* Innsbruck: Studien, cop. 2005.

**Данные автора**

Костюхина Марина Сергеевна, к.ф.н., доцент, Российский Государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Российская Федерация.  
eakost@yandex.ru

**Author's information**

Kostyukhina Marina Sergeevna, Ph.D., Associate Professor, The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russian Federation.  
eakost@yandex.ru

УДК 821.161.1-32:821.161.1-1:75

**Сунцова Елена Анатольевна,**

SPIN-код: 3072-1927

ORCID ID: 0000-0003-2505-2053

аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания,

Институт филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет

620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

suntsovaea@yandex.ru

## **НЕПОЙМАННАЯ РЫБА: ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ИЗОБРАЖЕНИИ А. МАЙКОВА, А. ЧЕХОВА, К. КОРОВИНА**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русская литература; русские писатели; русские поэты; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; охотничьи рассказы; сопоставительный анализ; рыбалка; романтические поэмы; природа и человек; рыбаки; русские художники; импрессионисты; пейзажи; динамика жанра

**АННОТАЦИЯ.** В статье предпринят сопоставительный анализ трех произведений, связанных темой рыбалки. Выявляются индивидуальные особенности в манере описания и жанровые отличия. Делается вывод о том, что трактовка сюжета рыбалки подчиняется определенной задаче автора и его художественным установкам. В романтической поэме Майкова рыбалка — любимый досуг и возможность приблизиться к гармонии природы. Юмористический рассказ Чехова на первый план помещает нелепые фигуры рыбаков, охваченных азартом ловли. Импрессионист Коровин всматривается в тайну природы.

**Suntsova Elena Anatol'evna,**

Graduate student Department of Literature  
and Methods of its teaching,  
Ural State Pedagogical University;  
Russia, Yekaterinburg.

## **UNCAUGHT FISH: A HUMAN AND NATURE IN THE ART WORKS OF A. MAIKOV, A. CHEKHOV AND K. KOROVIN**

**KEYWORDS:** Russian literature; Russian writers; Russian poets; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; hunting stories; comparative analysis; fishing; romantic poems; nature and man; fishermen; Russian artists; impressionists; landscapes; genre dynamics

**ABSTRACT.** The article undertakes a comparative analysis of three art works related to the theme of fishing. Specific features in the manner of description and genre differences are revealed. It is concluded that the interpretation of the fishing plot is subject of the specific task of the author and his artistic strategies. In Maykov's romantic poem, fishing is a favorite leisure activity and an opportunity to join the harmony of nature. Chekhov's humorous story puts in the foreground the absurd figures of fishermen, overcome by the excitement of fishing. Impressionist Korovin peers into the mystery of nature.

В русской литературе охота нашла разноплановое отражение. Настоящий охотник — человек смелый, выносливый, сильный, отважный, поэтому тема охоты стала одной из ведущих еще в древнерусской литературе «[з]вериная ловля в тогдaшнее время приносила юношеству, к войне готовившемуся и к ратоборным подвигам приобучавшемуся, великую пользу» [цит. по 6, с. 28]. Охота всегда была благородной забавой, поэтому она нашла отражение в воспоминаниях и художественных произведениях заядлых охотников (С. Т. Аксакова, И. С. Тургенева, А. К. Толстого). Эти произведения, как правило, проникнуты лиризмом, кроме того, в них можно найти широкую картину русской жизни. «Охотничья литература» включает в себя не только рассказы, посвященные непосредственно охоте, но и рыбалке. С охотой рыбалку роднит особый азарт, непредсказуемость, спонтанность, особое умение, удачливость или, напротив, неудача. Всем памятна сцена охоты из романа Л. Н. Толстого «Война и мир», стихотворение И. А. Бунина «Листопад» и другие произведения.



Сходные по тематике произведения дают основу для сопоставительного анализа, в ходе которого можно уловить неповторимые индивидуальные особенности стиля автора, специфику творческой индивидуальности. В данной статье сделаем попытку провести сравнительный анализ трех произведений, связанных темой рыбалки: поэма А. Н. Майкова «Рыбная ловля», ранний рассказ реалиста А. П. Чехова «Налим» и фрагмент мемуарного рассказа К. А. Коровина «Тайна».

### РЫБОЛОВНАЯ ИДИЛЛИЯ А. Н. МАЙКОВА

Поэма Майкова «Рыбная ловля» (1855) — это воспевание рыбалки как занятия, позволяющего познать мир через созерцание природы, приобщения к ее жизни.

Д. С. Мережковский в своей проникновенной статье о поэте писал: «В молодости Майков занимался живописью; и в поэзии он остался живописцем, неподражаемым пластиком. У него нет образа, который не мог бы быть изображен на полотне или даже высечен в мраморе (...). Для него природа — не тайна, а наставница художника» [7, с. 76–95]. В стихотворении «Рыбная ловля» можно найти примеры таких живописных деталей в обрисовке пейзажа средней полосы России. Ранним утром царит гармония и постепенное усиление света:

Вот вчера, чтоб только сон прогнать,  
Пошёл на озеро; смотрю — какая гладь!  
Лесистых берегов обрывы и изгибы,  
Как зеркалом, водой повторены. Везде  
Полоски светлые от плещущей рыбы  
Иль ласточек, крылом коснувшихся к воде...  
[5, с. 292]

Вечерний пейзаж, поначалу яркий, огненно-красный, в сочетании с черным, постепенно становится более минорным, цвет и свет видятся сквозь туман и холодную серебристую мглу, более размыто:

Чтобы вздохнуть, кругом я взоры обвожу.  
Как ярко горы там при солнце заходящем!  
Как здесь, вблизи меня, с своим шатром скользящим,  
Краснеют тёмных сосн сторукие стволы  
И отражаются внизу в заливе чёрном,  
Где белый пар уже бежит к подножьям горным.

С той стороны село. Среди серебристой мглы  
Окошки светятся, как огненные точки...  
[5, с. 295]

В отличие от классической идиллии, в романтической поэме Майкова лирический герой более автобиографичен. Авторский взгляд на него полон доброй иронии. Трогательный мир детства, проведенного в подмосковном селе Никольское, в способен длиться бесконечно, привлекая своей вольностью, в отличие от регламентированного существования в столице.

Себя я помнить стал в деревне под Москвою.  
Бывало, ввечеру поудить карасей  
Отец пойдет на пруд, а двое нас, детей.  
Сидим на берегу под елкою густою,  
Добычу из ведра руками достаем  
И шепотом о ней друг с другом речь ведем...  
С летами за отцом по ручейкам пустынным  
Мы стали странствовать...  
Теперь то время мне  
Является всегда каким-то утром длинным.  
Особым уголком в безвестной стороне,  
Где вечная заря над головой струится,  
Где в поле по росе мой след еще хранится...  
В столицу приведен насильно точно я;  
Как будто, всем чужой, сию на чуждом пире,  
И, кажется, опять я дома в божьем мире.  
Когда лишь заберусь на бережок ручья...  
[5, с. 291]

В литературном споре середины XIX века о предназначении творческого труда Майков выбрал сторону приверженцев поэзии «чистого искусства». Как пишет исследователь, он «придерживался пушкинской традиции, соединив в своем сознании идею творческой свободы и неподвластное художнику осуществление Божьей воли, реализуемое в акте творчества. Красота в сознании Майкова выступала в качестве евангельского образца духовности, будучи основанной на идеалах добра и человеколюбия» [8, с. 7]. Тема его стихотворения не жизнь людей, а жизнь природы и патриархальное, идиллическое занятие, описанное простодушно и с любовью.

Откинешься на луг и смотришь в небеса,  
И слушаешь стрекоз, куда сон глубокий

Под теплый пар земли глаза мне не сомкнет...  
 О, чудный сон! душа, Бог знает, где, далеко,  
 А ты во сие живешь, как все вокруг живет...

.....  
 Стрекозы синие колеблют поплавки,  
 И тощие кругом шныряют пауки,  
 И кружится, сребрясь, сетков веселых стая,  
 Иль брызнет в стороны, от шуки исчезая...  
 [5, с. 292]

Как видим, очень точное описание водной глади, подчеркнутой то синими стрекозами, то жуками-плавунцами, то серебристыми мальками, не мешает душе рыболова воспарять к небесам, погружаясь в мечтания, как в сладостный сон. Вот как Майков рисует кульминационные моменты, передавая и горячку, азарт рыбака — и авторскую иронию по поводу его волнений:

Но вот один рыбак *вскочил*, и, *трепеща*,  
 Всё смотрят на него в каком-то *страхе чутком*:  
 (...)  
 Другую удочку за тою же травкою  
 Тихонько завожу и жду, *едва дыша*...  
 Клюёт... *Напрягся* я и, со всего размаха,  
*Исполненный надежд, волнуясь от страха*,  
 Выкидываю вверх — чуть видного ерша...  
 О, тварь негодная!.. *От злости чуть не плачу*,  
*Клянусь себя, людей и мир за неудачу*. (курсив мой — Е. С.)  
 [5, с. 292]

Поэт удостаивает описания несколькими сочными штрихами и неудавшийся улов рыбака-соперника: «упорный лещ», «черно-золотой красавец», «пасть зубастая», «чудовище». Сам лирический герой надеется тут же вытащить огромную щуку, но, увы, попался только маленький ерш.

Майков поэтизирует прозу домашней жизни, протекающей в единении с природой и семьей. Мережковский подчеркивает, что сельские идилические забавы соотносятся Майковым с величественной красотой античного мира: «Таков пластический гений поэта. Его фантазия превращает все, к чему ни прикоснется, в мрамор и высекает из него дивные изваяния. Так и рыбная ловля представляется его несправимо-языческому воображению новой богиней, “чистой музой, витающей между озер”. И мало-помалу он начинает

так ее любить, что воплощает в этой богине рыболовного искусства свою собственную музу» [7, с. 94]. Но помимо «языческой» радости жизни, в финале поэмы звучит благодарность Творцу, «разговор» с которым состоялся благодаря «рыболовной» Музе:

Сама в моей душе ты с Богом говори!  
Да просветлен тобой, дыша, как часть природы,  
Исполнюсь мощью я и счастьем той свободы,  
В которой праотец народов, дни катя  
К сребристой старости, был весел, как дитя!  
[5, с. 299]

Пусть потом домашние посмеются над скудным уловом, суть рыбалки — в другом: она дарит и азарт, и любование красотой природы, и позволяет душе погрузиться в созерцание небесных высей, в свои творческие сны. Описание рыбалки у Майкова совмещает внешнюю изобразительность, передачу активного, почти драматургического действия, лирические медитации. Поэтический мир и предельно конкретен (окрестности подмосковной деревни, повадки рыбаков, точно названные птицы, насекомые, рыбы, растительный мир), и романтически-возвышен, рисует поэзию повседневного. Сохраняя «отличительные черты антологической лирики — гармоничность, эстетизм, гедонизм» [4, с. 127], в поэме о рыбной ловле Майков сумел передать и живые картины среднерусской природы, и черты бытового уклада дворянской семьи, и внутренний мир поэта.

### ХИТРЫЙ НАЛИМ

Рассказ «Налим» Чехов написал в 1885 г. В это время он знаменит как автор юмористических рассказов, коротких зарисовок. Рассказ начинается с лиричного описания знойного летнего утра: «Летнее утро. В воздухе тишина; только поскрипывает на берегу кузнечик да где-то робко мурлыкает орличка. На небе неподвижно стоят перистые облака, похожие на рассыпанный снег...» [9, с. 45]. На этом идиллическом фонестремительно разворачиваются события: герои (плотник, пастух, кучер Василий, наконец, сам барин) ловят большую рыбину голыми руками. Чехов привносит в сюжет большую долю комизма за счет контраста прекрасной природы и замученных героев, отчаянно пытающихся поймать рыбу без снастей. Вот как автор описывает старания первого рыбака: «*бархатается* в воде плотник Герасим, высокий, тощий мужик с рыжей курчавой

головой и с лицом, поросшим волосами. Он *ныхтит, отдувается и, сильно мигая глазами*, старается достать что-то из-под корней ивняка», хватает, вместо рыбы, клешни рака, наконец, падает в воду. Неудача постигает и всех следующих ловцов. И только барин Андрей Андреич сумел вытащить налима за жабры и поднять: «На поверхности появляется большая налимья голова и за нею черное аршинное тело. Налим тяжело ворочает хвостом и старается вырваться» [9, с. 49]. У всех на лицах разливается «медовая улыбка», но в последний момент рыба резко двигает хвостом, вырывается из рук и уходит под воду.

В рассказе смешны все без исключения: и Герасим, и Любим, и пастух Ефим, и сам барин, и кучер Василий. Герои почти уверены, что им удастся поймать налима, как в сказке «По щучьему велению». Азарт поимки рыбы объединил всех. Даже барин, обращаясь к своим товарищам по рыбалке, говорит так: «Ташу, братцы! Не толпитесь... стойте... ташу!»

В сцене борьбы с налимом Чехов активно использует разговорную лексику в диалоге. Просторечия тоже добавляют комизма. Приведем цитату из рассказа:

— Не тащи за губу, не тащи — выпустишь! За *зебры* хватай его, за *зебры* хватай! Опять *почал* рукой *тыкать*! Да и *беспонятный* же мужик, прости царица небесная! Хватай!

— «Хватай»... — дразнит Герасим.

— *Командер* какой нашелся... Шел бы да и хватал бы сам, горбатый чёрт... Чего стоишь?

— Ухватил бы я, коли б можно было... *Нешто* при моей низкой *комплекции* можно под берегом стоять? Там *глыбоко*!

— Ничего, что *глыбоко*... Ты *вплывь*...

[9, с. 45–46]

Герасим и Любим столько силы и страсти вкладывают в ловлю налима, что это перестает быть частным происшествием. Они будто чего-то ждут от рыбы, какого-то чуда.

Это впечатление усиливается кумулятивной композицией рассказа, восходящей тоже к народной сказке. М. Ч. Ларионова в статье «Сказки и обряд в ранних рассказах А. П. Чехова» пишет о том, то сюжет рассказа «Налим» схож с сюжетами кумулятивных сказок, особенность которых в том, что действия словно нагромождаются друг на друга. Наиболее известная кумулятивная сказка «Репка»,

именно с ней и приводит сравнение автор. Исследователь отмечает, что «роль репки выполняет рыба. К Герасиму присоединяется Любим, к ним — пастух Ефим (возникает даже рифма, как в «Репке»: Ефим — за Любима), затем барин Андрей Андреич, затем кучер Василий. Тянут-потянут... Хочется сказать — вытянули. Но ведь не вытянули! Ушел налим. Вся кумулятивная конструкция распалась, оказалась бесплодной» [1, с. 137].

Развязка рассказа не сказочная. Рыба перехитрила всех рыбаков, ушла. Представить себе финальную сцену рассказа несложно, хотя Чехов и оставляет ее недосказанной. На лицах горе-рыболовов искреннее недоумение и досада, ведь они вложили так много усилий в ловлю налима и остались ни с чем.

Кроме юмора, в рассказе есть и сатира. Чехов высмеивает людей, которые всегда знают, как надо что-то делать и готовы поучать кого угодно. Барин решил научить мужиков ловить рыбу, он считает себя специалистом и в этом. Налима он тоже считает глупой рыбой, поймать которую для него не составит никакого труда. Не тут-то было! Всех научил налим, природа оказалась хитрее, а рыба — более ловкой, чем люди.

## ЛИЦО СОМА:

### ПРИКОСНОВЕНИЕ К ТАЙНЕ ПРИРОДЫ

Константин Коровин — известный русский художник, один из первых русских импрессионистов, а также театральный художник-декоратор. В молодости он был в центре художественной жизни рубежа XIX–XX вв. В эмиграции (1922–1937 гг.) Коровин пишет мемуары, значительное место в которых занимают воспоминания о покинутом и таком любимом родном крае. Коровин стремится воскресить его в своих воспоминаниях, вернуться туда, хотя бы в мыслях.

С любовью вспоминает Коровин деревенское приволье, красоту русской природы, вспоминает и эпизоды охоты, рыбной ловли. Но никогда рассказчика (как, видимо, и самого автора) не захватывает азарт, стремление поймать добычу. Даже на охоте он остается созерцателем, внимательным наблюдателем. Он не переносит свои чувства на описания природы, напротив, он чувствует свою, самостоятельную, независимую от человека, таинственную жизнь каждой частицы природы. Он не относится к пейзажу как объект изображения, но — как к субъекту в молчаливом диалоге.

Наиболее концентрированно скрытая душа природы выражена в рассказе «Тайна», где приводятся удивительные примеры разумности живых существ, способных понимать мир и даже человека без слов, каким-то внутренним чутьем.

Рассказ «Тайна» начинается с описания речки Нерль, неподалеку от которой был деревенский дом Коровина.

«Она шла, извиваясь, узкая и быстрая, в красивых берегах, то около песчаной осыпи, покрытой хвойным лесом, то у самого леса, переходила в луга и большие болота, входила в большие плесы и в глубокие бочаги. И они лежали, как круглые, огромные зеркала, отражая берега и лес. Эти заводи были очаровательны» [1, с. 441]. Далее эта достаточно традиционная панорама тихой среднерусской реки усложняется: рассказчик попадает в болотные протоки, где река «покрыта была густой тиной и какими-то водорослями, похожими на маленькие седые деревья, усеянные розовыми, как бисер, цветами» [1, с. 441]. Такое необычное сравнение вдруг вносит в картину цветущего летнего дня что-то как бы из другого мира, древнего и совсем не такого, как наш. Здесь опасно ходить, тут водятся абсолютно черные змеи-гадюки, такие же черные ужи, водилась только крупная рыба, тоже странная, например, однажды попался на удочку совершенно черный окунь с белыми глазами и красными, как кровь, плавниками [1, с. 442]. Перед читателем рисуется загадочный, скрытый от посторонних глаз, мир нетронутой природы. На Нерли Коровин писал с натуры. «Это была жизнь поразительная тайной прекрасного ощущения. Чудеса созерцания — утра, вечера, ночи, какое-то слияние чистой красоты с ее же тайной гармонией», — пишет автор [1, с. 443]. Тут и происходит встреча с «добродушным сомом».

Спутник мемуариста, «рыбак, охотник, поэт и скиталец» Василий Княжев, вечером чистил рыбу на уху и бросал требуху в воду. «Вдруг два небольших сома подошли к самому берегу, а подальше, — вспоминает рассказчик, — мы увидели огромного сомищу, пуда в два, который лежал на дне неподвижно» [1, с. 443]. И далее рисуется портрет сома: «Мы резали куски рыбы и бросали в воду. Сом едва двигался и ел брошенную рыбу. Мы подошли к самой воде. Огромный сом ел из самых рук... Мы были поражены. У него распускались в воде усы, и белые, как бисеринки, глаза чудовища смотрели на нас». [1, с. 443]. Сом, с его «добродушной огромной головой» и «лентами плавников», не видел раньше людей и потому

не боялся их, ел из рук. И оба, рассказчик и Василий, решили, что ловить этого сома, обманывать его доверие к человеку, никак нельзя.

Ведущий тип текста в этом фрагменте — описание. Автор использует эпитет лишь однажды (добродушную голову), но сколько в нем человеческого.

Несмотря на то, что активно используются глаголы (увидели, резали, бросали, распускались), перед читательским взором возникает все же статичная, замедленная картина. Ведь эти действия происходят лишь «слегка»: «Сом <...> лежал на дне неподвижно», «легкий всплеск». Все действие словно приостановлены, замедлены. Как будто летний воздух так прогрелся, что стал теплым и вязким, он не позволяет резких, активных движений, сковывает их.

Коровин использует сравнения: «и белые, как бисеринки, глаза чудовища смотрели на нас». Жуткие белые глаза теперь принадлежат не обычному речному сому, а чуду из сказки. Такое приходится видеть не каждый день даже бывалым рыбакам. Но рыбаки не боятся его, а лишь удивляются, любят его.

В этом маленьком рассказе есть и другие примеры удивительно-го поведения животных. Рассказ передает, прежде всего, впечатление человека: удивление, восхищение, радость от дружеского соприкосновения с миром природы. Рассказчик завершает повествование словами: «Тайна... Мало мы знаем тайн... Если бы мы больше знали тайн, может быть, было лучше на земле» [1, с. 445].

Как и охотничий рассказ, повествование о рыбной ловле довольно быстро перестает быть самостоятельным жанром. Хотя еще в 40–50-е годы XIX века он сформировался как жанр и приобрел популярность в России. В это же время определились основные тенденции охотничьего повествования, воплотившиеся в классических произведениях Аксакова и Тургенева, — природоведческий этнографический очерк и, с другой стороны, художественный очерк и рассказ, нередко мало связанные с собственно охотой, но непременно сохраняющие образ повествователя-охотника. В конце XIX – начале XX века эпизоды охоты или рыбной ловли стал чаще входить в другие жанровые образования в качестве сюжетного компонента. Трактовка сюжета каждый раз подчиняется общей задаче автора.

В поэме А. Майкова рыбалка становится своего рода эмблемой вольной жизни поэта-романтика. В юмористическом рассказе А. Чехова ситуация рыбной ловли позволяла придать действию почти сценический, театральный темп, ощущение драматургично-



сти поддерживается и обилием диалогов, передающих и горячность персонажей, и их недалекость. В мемуарном рассказе К. Коровина, приближающемся к лирической прозе, человек вглядывается в лицо обитателя реки, пытается проникнуть в тайну природы.

Различия обусловлены также меняющимся отношением человека к природе. Если в XIX в. природа воспринималась как источник добычи или место отдыха, то в середине XX столетия, когда писались мемуары Коровина, природа мыслится как первооснова жизни, требующая бережного, внимательного и братского отношения.

Обнаруживается и индивидуальная разница в манере описаний. В. Коровин отмечает живописность и скульптурность, пластическую законченность образов в поэзии Майкова [2, с. 28]. Таков, например, образ золотого леща-красавца, все-таки сорвавшегося с крючка или голубые стрекозы, садящиеся на поплавок. Но творческие «сны» лирического субъекта, обращение к Музе и Творцу отделены от сцен непосредственной рыбной ловли.

Рассказ Чехова ставит в центр как раз азарт ловли, на переднем плане сами люди, пытающиеся руками вытащить налима из-под коряги. Пейзаж играет роль фона, в картинах природы подчеркивается движение, постоянные изменения — она столь же динамична, как и увлекшиеся ловлей сома люди: «Словно испуганные, бегут от берега волнистые круги и на месте падения вскакивают пузыри», «А солнце печет и печет. Тени становятся короче и уходят в самих себя, как рога улитки». Сам налим появляется только в конце рассказа, чтобы, раздражив людей, снова уйти под воду.

Коровин — художник-импрессионист, и в рассказе «Тайна» переданы не только живописность внешнего мира, но именно ощущение тайны и глубины природы. Это роднит его с Майковым, но «душа» мира в рассказе Коровина (тоже являющемся воспоминанием, как и картина, обрисованная Майковым) растворена в самой земной природе, нет отлета внимания к «небесам» или к античности. Коровин не только передает впечатление человека от природы, но и рисует «портрет», «лицо» живых существ.

### *Библиографический список*

1. Константин Коровин вспоминает... / сост. И. С. Зильберштейн и В. И. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1990. 473 с.
2. *Коровин В. И.* Поэт Аполлон Майков // Майков А. Н. Стихотворения. М.: Детская литература, 1978. С. 5–28.

3. *Ларионова М. Ч.* Сказка и обряд в ранних рассказах А. П. Чехова // Вестник Ставропольского Университета. 2006, № 45. С. 136–141.
4. *Лотман Л. М.* Лирическая и историческая поэзия 50–70-х годов // История русской поэзии. В 2 т. Т. 2. Л.: Наука, 1969. 452 с. С. 124–190. С. 127.
5. *Майков А. Н.* Полн. Собрание сочинений А. Н. Майкова [Текст]. В 4 т. Т. 2: Картины. 8-е изд. Санкт-Петербург: Изд. А. Ф. Маркса, [1913]. 560 с.
6. *Мальцева Т. В.* «Охотничий текст» русской литературы. EDN WBTSLW. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_44323502\\_90901620.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_44323502_90901620.pdf) (дата обращения: 16.10.2023).
7. *Мережковский Д. С.* А. Н. Майков // Вестник культурологии. 2006. № 1(76). С. 76–95.
8. *Хомулло Г. В.* Лирика А. Н. Майкова: литературно-художественные аспекты православно-христианских воззрений поэта: автореф. дис. ... канд. фил. Наук: 10.01.01. Владивосток, 2009.
9. *Чехов А. П.* Полн. Собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1976.

### References

1. Konstantin Korovin vspominaet... / sost. I. S. Zil'bershtejn i V. I. Samkov. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990. 473 s.
2. *Korovin V. I.* Poet Apollon Majkov // Majkov A. N. Stihotvoreniya. M.: Detskaya literatura, 1978. S. 5–28.
3. *Larionova M. Ch.* Skazka i obryad v rannih rasskazah A. P. Chekhova // Vestnik Stavropol'skogo Universiteta. 2006, № 45. S. 136–141.
4. *Lotman L. M.* Liricheskaya i istoricheskaya poeziya 50–70-h godov // Istoriya russskoj poezii. V 2 t. T. 2. L.: Nauka, 1969. 452 s. S. 124–190. S. 127.
5. *Majkov A. N.* Poln. Sobranije sochineniy A. N. Majkova [Tekst]. V 4 t. T. 2: Kartiny. 8-e izd. Sankt-Peterburg: Izd. A. F. Marksa, [1913]. 560 s.
6. *Mal'ceva T. V.* «Ohotnichij tekst» russskoj literatury. EDN WBTSLW. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_44323502\\_90901620.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_44323502_90901620.pdf) (data obrashcheniya: 16.10.2023).
7. *Merezhkovskij D. S.* A. N. Majkov // Vestnik kul'turologii. 2006. № 1(76). S. 76–95.
8. *Homullo G. V.* Lirika A. N. Majkova: literaturno-hudozhestvennye aspekty pravoslavno-hristianskih vozzrenij poeta: avtoref. dis. ... kand. fil. Naук: 10.01.01. Vladivostok, 2009.

9. *Chekhov A. P.* Poln. Sobranije sochineniy i pisem. V 30 t. T. 6. M.: Nauka, 1976.

**Данные автора**

Сунцова Елена Анатольевна, аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет.

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

suntsovaea@yandex.ru

**Author's information**

Suncova Elena Anatol'evna, graduate student Department of Literature and Methods of its teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Yekaterinburg.

suntsovaea@yandex.ru

УДК 821.161.1-32 (Бунин И. А.)

**Пелевина Полина Владимировна,**

SPIN-код: 2605-1880

ORCID ID: 0000-0002-5659-0025

магистрант третьего года обучения,

Институт филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

bistok2011@yandex.ru

## **КОСТЮМ КАК ЗЕРКАЛО ЭПОХИ МОДЕРНИЗМА В НОВЕЛЛАХ О ЛЮБВИ И. А. БУНИНА.**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; поэтика костюма; женские образы; тема любви; рассказы; модернизм; костюмы; литературные портреты; литературные образы

**АННОТАЦИЯ.** В статье представлен анализ функций литературного костюма в рассказах И. А. Бунина о любви. Костюм рассматривается как элемент литературного портрета и как культурный код. Анализу подвергаются детали костюма, являющиеся средством создания женских образов. Отмечается, что благодаря внимательному отношению к деталям костюма писателю удаётся запечатлеть и индивидуальное, и архетипическое в образе женщины.

**Pelevina Polina Vladimirovna,**

Master's student of the third year of study,  
Institute of Philology and Intercultural Communication,  
Ural State Pedagogical University,  
Russia, Yekaterinburg.

## **THE COSTUME AS A MIRROR OF THE ERA OF MODERNISM IN THE I. A. BUNIN'S LOVE SHORT STORIES**

**KEYWORDS:** Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; poetics of costume; female images; theme of love; stories; modernism; costumes; literary portraits; literary images

**ABSTRACT.** The article presents an analysis of the functions of a literary costume in the stories of I. A. Bunin about love. The costume is seen as an element of a literary portrait and as a cultural code. The details of the costume are analyzed as a means of creating female images. It is noted that thanks to the attention to the details of the costume, the writer manages to capture the individual and the archetypal in the image of a woman.

Художественный мир новелл о любви И. А. Бунина увлекает и завораживает. Каждая любовная история уникальна, и у каждой истории есть вневременное звучание. Исследователи (В. А. Гейдеко, О. В. Сливицкая) отмечают необычайную пластичность и подробность в портретировании героинь Буниным, для которого одинаково важно описание физических данных и деталей костюма. Именно костюм как часть портрета персонажа и как часть культуры, имеющая обширную семантику, способен сообщить дополнительные сведения об его владельце, о воссоздаваемой в произведении эпохе и приблизить через свое значение к раскрытию авторского замысла.

Наиболее проявленной в новеллах Бунина ввиду определенности художественного времени (рубеж XIX–XX веков) стала характеристика посредством костюма культурно- исторической, бытовой среды.

На языке костюма основные идеи времени выразил стиль модерн, который проявился «в претенциозных и вычурных формах, отразивших чувственное понимание красоты» [6, с. 74]. Фасоны одежды подчеркивали каждую часть женского тела (s-образный силуэт и более естественные, «более мягкие и ровные очертания» [6, с. 77] в поздних моделях женского платья). Декоративное реше-

ние костюма в этот период «осуществляется за счет сопоставления фактур материалов (бархата, атласа, шифона, дорогого меха), изысканных цветовых сочетаний» [6, с. 76–77]. В моде были «вычурные и необычные цвета: серебристый, металлик, перламутровый, флюоресцентный бирюзовый, цвета незрелого персика, увядающей сирени, прибой волны, бежевый» [7, с. 13]. Также декор отличался обилием «кружев и вышивки крупного рисунка, выполненной шелком, бисером, драгоценными камнями» [6, с. 76–77]. Изысканный образ дополнялся аксессуарами: перчатками, шляпами с большими полями, дорогими мехами, драгоценностями, делающими женщину загадочной и неповторимой. Модерн позволял увидеть в женщине вечно женское, подчеркнуть естественную красоту, выделить её сущностное начало.

Костюмы буниных героинь соответствуют моде и концепции личности, утвердившейся в этот период. Ввиду обострения «женского» вопроса для рубежа веков характерны два женских типа: женщина «конца века» и таинственная незнакомка. Первый тип — женщина «демонического, декадентского склада» [13, с. 20] с парадоксальным характером, независимая и женственная. У подобных героинь «самые невероятные противоположности уживаются и становятся неразделимыми в неповторимом и ярком облике» [13, с. 20]. Среди буниных героинь к этому типу можно отнести журналистку Елену Генриховну с мужским псевдонимом Генрих из одноименной новеллы. Её правильные «английские» черты лица удивительно сочетаются с оренбургским вязанным платком, которым она покрывает рыже-лимонные волосы. Такая женщина способна «сыграть роковую роль в жизни мужчины» [5, с. 14]. Второй тип — противоположность первого, «идеал вечной женственности, образец женщины-“музы”, вдохновляющей мужчин» [5, с. 14]. С этим типом соотносятся образ Иды и образ героини из новеллы «Осенью».

Женские образы, созданные писателем в новеллах «Ида» (1925) и «Осенью» (1901), очень характерны для начала XX века, поскольку этому времени свойственен «всплеск интереса к проблеме женщины и женственности» [10, с. 3], к проблемам сути любви и красоты. Ида оказывается «знакомой незнакомкой» для композитора, человека искусства, который горько жалеет о своей невнимательности, о том, что не смог вовремя оценить внешней и внутренней красоты девушки, способной вдохновлять. «Экзотические цвето-

вые эпитеты» [13, с. 27] убеждают нас в необыкновенности красоты героини: тон кожи «самого первого сорта яблока» [2, с. 391], «цвет фиалковых глаз» [2, с. 391]. Расцвет женской красоты приходится на замужество Иды. Функции костюма героини заключаются в обрисовке образа совершенной, аристократичной и утонченной красоты: «большой скромности, большого кокетства и дьявольских денег зимняя шляпка» [2, с. 393], меха — «тысячная соболья накидка» [2, с. 393], драгоценности — «рука в ослепительных перстнях» [2, с. 393]. «Вместе с тем, богатство и утонченность наряда не препятствует искренности в выражении чувств. Костюм дополняет душевную тонкость героини, сумевшей полюбить немолодого и не аристократичного человека, остаться верной своему затаенному чувству» [8]. Однако уже слишком поздно, «солнце мое», «возлюбленная моя» утрачены для героя навсегда.

В новелле «Осенью» у героини нет имени. Портретные характеристики претворяют тайну очарования молодой замужней женщины, но не раскрывают её целиком, поскольку «Бунин считал влечение к женщине одной из самых необъяснимых загадок» [4, с. 206]. В данном случае в женском образе важнее не индивидуальное, а архетипическое. Портрет рифмуется с природным миром: лик героини и тонкий свет звёзд соединились, чтобы провозгласить торжество Вечной Женственности. Костюм героини состоит как из деталей «вечного женского гардероба» (шляпа, платье, драгоценности, меха), так и отражает частную, но общеизвестную историю.

Образ девушки, живущей с нелюбимым мужем, художественно осмысленный Л. Н. Толстым в романе «Анна Каренина», благодаря модернистской переработке Бунина обрел новое вневременное звучание. Женский образ под пером писателей приобретает типичный наряд: черное платье и нитка жемчуга. У Толстого «чёрное платье с пышными кружевами» [11, с. 87] обрамляет природную красоту Анны. В новелле Бунина чёрный цвет привносит ноту трагизма и накладывает отпечаток рока на образ молодой героини, на которую так неожиданно обрушилась любовь («во всём была застенчивость девушки, которая любит впервые» [1, с. 218]). Символика драгоценных камней в украшениях бунинской героини (жемчужная нить, бриллианты в серьгах) обнажает её внутренний конфликт: жемчуг ассоциируется с лунным светом, плодородием и возрождением, бриллиант символизирует «сияние солнца, неизменность, целостность» [12, с. 28], верность. Так обнаруживается противоречие

между долгом и чувством. Выбор ещё не осмыслен, но, очевидно, сделан в пользу чувства. Мотив перчатки (ещё и символ карающей руки, которую героиня перестает бояться) отсылает к рыцарским турнирам и культу Прекрасной Дамы. Перчатка, которая сковывала руку, сковывала жизнь героини, наконец снята и отдана любовнику. Рука и сердце теперь принадлежат мужу только формально, а в действительности они отданы другому мужчине, страсть к которому сильнее голоса общепризнанной морали» [9, с. 92]. Интересно, что в «чёрном кружевном платье, с обнаженными плечами» [3, с. 530] приезжает на бал героиня ещё одной новеллы Бунина «Памятный бал» (1944). Вечер останется в памяти несчастливой в браке молодой женщины потому, что она слышит очередное пылкое признание в любви от молодого офицера. Однако его «восторженная любовь» совсем некстати, героине он ненавистен, поскольку она «влюблена» в своего мужа, хоть и нелюбима им. Так известный сюжет в творчестве Бунина несколько раз подвергается тотальной переработке, а чёрное платье в русской классике обретает своё ин-тертекстуальное значение.

Кроме названных женских типов Бунину косвенно удалось запечатлеть иные приметы времени. Культура русского дворянства, высоко ценимая писателем, в новелле «Холодная осень» (1944) транслируется через традиционность такого атрибута в гардеробе дворянки, как шаль. Эта деталь костюма вместе с другими атрибутами дворянской культуры (ладанка с золотым образком, надеваемая русскому офицеру, уходящему на войну; колечко, крестик, меховой воротник, побитый молью, с которыми героине пришлось расстаться) помогает представить культурно-историческую эпоху XIX – начала XX вв. и лаконично показать сущность женского и мужского образца воспитания и поведения, выразить ценность этой культуры. В рассказе «Новый год» (1901), напротив, светские наряды жены-аристократки противопоставлены шали и валенкам, надетым на крестьянский лад, символизирующим идеал «русскости», что помогает выявить идейную составляющую рассказа. Эти детали подталкивают мужа Костю к размышлениям о пошлости будней и на концептуальном уровне вступают в оппозицию со светской пустой жизнью.

В новелле «Таня» (1940) игра со статусом принимает обратный характер, не такой, каков существовал до этого в русской классике. Таня не «барышня-крестьянка», а наоборот, крестьянка-барышня.



В сцене на вокзале, когда барин Пётр Николаевич ждал горничную Таню, «точно ждал молодую жену» [3, с. 332], немаловажен момент переодевания. Любовь настигает героев накануне революции, что заметно в постепенном стирании границ между социальными статусами влюблённых, а к финалу новеллы они становятся совсем равны. Новый костюм героини, надетый по случаю поездки в город (делающий её похожей на модистку) противопоставлен старому домашнему платью горничной. Костюм меняет поведение Тани: она ведёт себя с Петром Николаевичем как «равная ему» [3, с. 332], разговаривает тоном, «каким говорят в гостях» [3, с. 332], имитирует походку барышни («приподняв подол, пошла за ним дамскими шажками», [3, с. 332]) и садится рядом с ним. Всё же влюблённым не суждено обрести счастье, ведь «это было в феврале страшного семнадцатого года» [3, с. 342], и Пётр Николаевич «был тогда в деревне в последний раз в жизни» [3, с. 342].

Так подчеркиваются автором конфликты, сложности, недопонимания, обострившиеся в начале XX века во всех сферах жизни. Ведь костюм — это зеркало эпохи и в тоже время ее материальное воплощение. Костюмы героинь, живущих в меняющуюся эпоху, быстро меняются вместе с их статусами и ролями.

Таким образом, костюм как явление культуры повседневности и как элемент литературного портрета становится семантически нагруженной единицей, имеющей огромный потенциал для создания женских образов в новеллах о любви Бунина. Именно костюм позволяет ясно и лаконично выразить индивидуальное и архетипическое в образе женщины. Все бунинские героини переживают расцвет своей женской привлекательности и все они вовлечены в круговорот исключительных любовных переживаний. Это любовь, дарящая необыкновенное счастье и одновременно трагическая.

### *Список литературы*

1. Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2: Произведения 1887–1909. М.: Художественная литература, 1987. 511 с.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4: Произведения 1914–1931. М.: Художественная литература, 1988. 703 с.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5: Жизнь Арсеньева. Тёмные аллеи; Рассказы 1932–1952. М.: Художественная литература, 1988. 639 с.

4. *Гейдеко В. А.* Чехов и Ив. Бунин. 2-е изд. М.: Советский писатель, 1987. 364 с.
5. *Головина Е. В.* Типология женских образов в литературе конца XIX – начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. №3(69). В 3 ч. Ч. 1. С. 12–15.
6. *Каминская Н. М.* История костюма. М.: «Легкая индустрия», 1977. 128 с.
7. *Найденская Н., Трубецкова И.* Мода. Цвет. Стиль. М.: Эксмо, 2011. 320 с.
8. *Пелевина П. В.* Поэтика костюма как средство создания образа персонажа в рассказах И. А. Бунина «Генрих», «Ида» [Электронный ресурс] «Язык. Культура. Коммуникации». 2018. №2. EDN WBTSW. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/636/821> (дата обращения: 14.01.2022).
9. *Пелевина П. В.* Поэтика костюма как средство создания образа персонажа в рассказе И. А. Бунина «Осенью» // Уральский филологический вестник. Екатеринбург, 2019. №4 (Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 8). С. 85–94.
10. *Рябов О. В.* Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново: Ивановский гос. у-нт, 1997. 157 с.
11. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений. В 14 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1952. 463 с.
12. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 1999. 448 с.
13. *Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии (проза И. А. Бунина 1930–1940-х гг.). Омск: Издательство ОмГПУ, 1997. 240 с.

### References

1. *Bunin I. A.* Sobranije sochineniy. V 6 t. T. 2: Proizvedeniya 1887–1909. М.: Hudozhestvennaya literatura, 1987. 511 s.
2. *Bunin I. A.* Sobranije sochineniy. V 6 t. T. 4: Proizvedeniya 1914–1931. М.: Hudozhestvennaya literatura, 1988. 703 s.
3. *Bunin I. A.* Sobranije sochineniy. V 6 t. T. 5: Zhizn' Arsen'eva. Tyomnye allei; Rasskazy 1932–1952. М.: Hudozhestvennaya literatura, 1988. 639 s.
4. *Gejdeko V. A.* Chekhov i Iv. Bunin. Izd. 2-e. М.: Sovetskij pisatel', 1987. 364 s.

5. *Golovina E. V.* Tipologiya zhenskih obrazov v literature konca XIX – nachala XX veka // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. 2017. №3(69). V 3 ch. Ch. 1. S. 12–15.

6. *Kaminskaya N. M.* Istoriya kostyuma. M.: «Legkaya industriya», 1977. 128 s.

7. *Najdenskaya N., Trubeckova I.* Moda. Cvet. Stil'. M.: Eksmo, 2011. 320 s.

8. *Pelevina P. V.* Poetika kostyuma kak sredstvo sozdaniya obraza personazha v rasskazah I. A. Bunina «Genrih», «Ida» [Elektronnyj resurs] «Yazyk. Kul'tura. Kommunikacii». 2018. №2. EDN WBTSLW. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/636/821> (data obrashcheniya: 14.01.2022).

9. *Pelevina P. V.* Poetika kostyuma kak sredstvo sozdaniya obraza personazha v rasskaze I. A. Bunina «Osen'yu» // Ural'skij filologicheskij vestnik. Yekaterinburg, 2019. №4 (Seriya «Draft: Molodaya nauka». Vyp. 8). S. 85–94.

10. *Ryabov O. V.* Zhenshchina i zhenstvinnost' v filosofii Serebryanogo veka. Ivanovo: Ivanovskij gos. u-nt, 1997. 157 s.

11. *Tolstoj L. N.* Sobranije sochineniy. V 14 t. T. 8. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1952. 463 s.

12. *Tresidder Dzh.* Slovar' simvolov. M.: Fair-Press, 1999. 448 s.

13. *Shtern M. S.* V poiskah utrachennoj garmonii (proza I. A. Bunina 1930–1940-h gg.). Omsk: Izd-vo OmGPU, 1997. 240 s.

#### **Данные автора**

Пелевина Полина Владимировна, магистрант третьего года обучения, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет.

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

bistok2011@yandex.ru

#### **Author's information**

Pelevina Polina Vladimirovna, Master's student of the third year of study, Institute of Philology and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University, Russia, Yekaterinburg.

УДК 82-93 (Дижур Б.)

**Петров Илья Вадимович,**

SPIN-код: 4129-1345

ORCID ID: 0009-0004-7351-398X

кандидат филологических наук,

доцент кафедры литературы и методики ее преподавания,

Институт филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

f39234@yandex.ru

**ПЕЧАЛЬНАЯ ПЕСНЬ ПРИРОДЫ  
(«ЖАЛОБНАЯ КНИГА ПРИРОДЫ» БЕЛЛЫ ДИЖУР  
В КОНТЕКСТЕ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ)**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** детская литература; литературное творчество; литературные жанры; литературные образы; образ живой природы; живая природа; лиризм; экологическое образование; научно-популярная литература; человек и природа

**АННОТАЦИЯ.** В статье анализируются художественные особенности «Жалобной книги природы» Беллы Дижур, рассматривается специфика ее мирообраза в контексте научно- популярной литературы для детей и подростков, дается характеристика субъектной организации и образной системы книги, особое внимание уделяется проблеме существования человека в мире живой природы.

**Petrov Ilya Vadimovich,**

Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor of the Department  
of Literature and Methods of its Teaching,  
Institute of Philology and Intercultural Communication,  
Ural State Pedagogical University,  
Russia, Yekaterinburg.

**SAD SONG OF NATURE (“THE PLAINTIVE BOOK  
OF NATURE” BY BELLA DIJOUR  
IN THE COLLECTION OF POPULAR SCIENCE  
LITERATURE FOR CHILDREN)**

**KEYWORDS:** children’s literature; literary creativity; literary genres; literary images; image of living nature; Live nature; lyricism; environmental education; popular science literature; human and nature

**ABSTRACT.** The article analyzes the artistic features of the “Plaintive Book of Nature” by Bella Dijour, examines the specifics of its world image in the context of popular science literature for children and adolescents, characterizes the subjective organization and figurative system of the book, pays special attention to the problem of human existence in the world of wildlife.

Книги о живой природе, по праву, считаются неотъемлемой частью детского чтения. Этот жанр зарождается в литературе достаточно рано. Так, И. Минералова относит его возникновение к XVII в., когда появилось знаменитое произведение Яна Амоса Каменского «Видимый мир в картинках», посвященное описанию предметов и явлений, окружающих ребенка. И. Минералова справедливо говорит о полифункциональности этого жанра. Она пишет, что «в нем взаимно отражено научное и художественное, эвристическое и эстетическое» [6, с. 130].

О существовании особого «природоведческого» направления в детской литературе пишет и Е. Зубарева. Среди его представителей она называет таких писателей, как М. Пришвин, И. Соколов-Микитов, В. Обручев, А. Арсеньев, В. Дуров, В. Бианки. Характеризуя общую тенденцию, проявившуюся в их творчестве, она приводит слова М. Горького, отмечавшего, что «советская научно-популярная литература создавалась при непосредственном участии подлинных работников науки и литераторов высокой словесной техники» [2, с. 252].

Наконец, И. Арзамасцева показывает, что книги о природе не только несут для маленьких читателей определенный объем знаний, но позволяют найти ответы на самые важные духовные вопросы подрастающего поколения: что есть мир? как он устроен? какова роль в нем человека? какими правилами определяется его сосуществование с живой природой? Исследовательница называет эту линию детской литературы «художественно-познавательной». Она пишет, что «наряду с научно-техническим направлением развивалась и тенденция научно-поэтического осмысления природы. Создатели детской природоведческой книги опирались на богатые традиции русской литературы с ее нравственно-философским подходом к природе» [1, с. 310]. Расцвет детской научно-популярной литературы она относит к 1920–1930-м годам, когда творили такие мастера художественного слова, как М. Пришвин, В. Бианки, Б. Житков, М. Ильин. Однако искания в этом направлении, на наш взгляд, будут продолжены и далее. Так, на Урале традиции, заложенные мастерами литературы о живой природе, найдут свое отражение в книгах Беллы Дижур, которые также затрагивают проблемы существования человека в окружающем мире.

Белла Дижур родилась в 1903 году в городе Черкассы. В годы гражданской войны ее родители переехали в Екатеринбург, и вся ее творческая жизнь оказалась связана с Уралом. В 1928 году она заканчивает Ленинградский педагогический университет по специальности химик-биолог. В то же время она знакомится с Николаем Заблочкиным, очевидно, оказавшим на нее значительное влияние. Вернувшись на Урал, она в 1940 году вступает в Союз советских писателей. Причем поддержал ее сам Павел Петрович Бажов. В истории российской культуры ее имя чаще всего упоминается рядом с именем ее сына — знаменитого скульптора Эрнста Неизвестного. Но для детской литературы будут важны ее книги «Почему ты оставил друга?» (1969), «Жалобная книга природы» (1973), «Стеклянная река. Волшебные руки труда и науки» (1980).

Обращают на себя внимание, прежде всего, названия этих книг. Так, «Жалобная книга природы» явно вызывает ассоциации с распространенной в советской и российской сфере обслуживания форме диалога с клиентом. Характерно название фильма 1964 года с Олегом Борисовым и Ларисой Голубкиной «Дайте жалобную книгу» о проблемах московского общепита, однако, семантический ореол названия ее произведения, думается, гораздо шире.

Во-первых, здесь прослеживается попытка вписать мир живой природы в сферу человеческих отношений, уподобить сообщество растений и животных людскому социуму. Ближайшим аналогом можно назвать «Лесную газету» В. Бианки, в которой лесные новости печатаются как новости городские, а собственные корреспонденты приносят в редакцию сенсационные заметки. Во-вторых, явным прообразом произведения Беллы Дижур можно назвать и «Красную книгу», поскольку центральной проблемой писательницы становится сбережение исчезающих видов. Но есть и третий аспект, заложенный в названии. Само слово «жалобный» обнаруживает свой прямой смысл как «печальный, горький, стонущий, скорбный, тоскливый», фиксируя тем самым эмоциональную доминанту книги.

Действительно, книга Беллы Дижур оказывается принципиально лиричной. Лиризм вообще свойственен книгам о природе, написанным для детей. Примером здесь могут служить пришвинские миниатюры, в которых образы растений и животных даны через призму авторского переживания. Повествователь в прозе М. Пришвина стремится передать свое любование природным миром, раскрыть перед читателем все богатство его оттенков. Лиризм книги Беллы Дижур иного свойства. Авторской речи присуща скорее патетически мрачная тональность, не случайно книга называется «жалобной»: «Белочки и зайцы метались как во время лесного пожара. Они пытались выбраться из желтого тумана, окутавшего лес. Но, добежав до поля, граничившего с лесом, обнаружили и там пугающий запах смерти, Птицы с громкими криками покидали только что построенные гнезда. Но не всем удавалось улететь. Многие пеночки и горихвостки уже уселись высидывать яйца. Горячая любовь к будущим птенчикам не позволяла им подняться с места. Надышавшись ядовитым запахом тумана, они засыпали, чтобы уже не проснуться» [3, с. 76–79]. Манера ее речи, как видим, тяготеет к публицистическому стилю, сочетающему почти музыкальный строй повествования (отсюда обилие повторов в тексте и однотипных синтаксических конструкций) с использованием научных терминов и понятий («химические яды», «ДДТ», «защита посевов»). Ее книга похожа на плач, на своеобразный мартиролог мучеников животного мира: «Кто только не оставил в этой книге свой подписи. Слоны и тигры. Бобры и косули. Все жалуются на людскую несправедливость... Даже крокодилы. Даже волки... Многих из тех, кто расписался в звериной жалобной книге, уже нет в живых» [3, с. 44].

При этом существенной особенностью ее книги становится попытка оживить голоса этих ушедших представителей животного мира. Повествовательная ткань буквально наполнена голосами уже уничтоженных видов, которые рассказывают о своей участи: «Волк жалуется, что его честное имя зря поносят и пугают им маленьких детей. Между тем он умный и вовсе не такой вредный «Придет время, и люди еще пожалеют, что безжалостно истребляли волков...» — написал он в заключение» [3, с. 44]. Крокодил «размашистым почерком сообщил, что его надо охранять» [3, с. 44]. Рыбы записывают: «Уважаемое человечество, вы ловите нас на нас на крючки и сети. Мы покоряемся. В нашем подводном царстве тоже сильный и умный ест более слабого» [3, с. 45]. Рядом «расписывается» морская корова. Звучат истории кроликов, ондатры, енотовидной собаки: «Люди, разве мы напрашивались к вам в гости? Ведь вы привезли нас сюда и сказали: “Живите! Размножайтесь!” Вот мы и размножились» [3, с. 48]. Легко заметить, что все упреки представителей животного царства обращены прежде всего к человеку.

Белла Дижур во многом полемизирует с представлением о человеке как о властителе Вселенной, покорителе земных пространств. Осмысление его миссии в книге явно пронизано иронией: «И даже коза, уничтожающая леса, виновата меньше, чем люди, позаботившиеся об ее размножении. Она ведь не называет себя Высшим Разумным Существом! Она всего лишь коза» [3, с. 66]. Образ человека как «Высшего Разумного Существа» не раз повторяется в книге, однако писательница неизменно подвергает это людское звание сомнению.

На первый взгляд, предметом спора здесь становится идея преобразования природы, подчинения ее воле человека и нуждам технического прогресса. Не случайно возникает в книге образ медеплавильного завода, который отравляет воздух: «День и ночь, день и ночь, без перерыва и отдыха заводские трубы выбрасывали этот дым из плавильных печей. Он был едкий, противно пахнувшей. От него слезись глаза и першило горле. А в дни, когда с болот поднимались туманы, дым соединялся с влагой и превращался в кислоту» [3, с. 144].

Однако, если взглянуть в образную ткань «Жалобной книги природы», то можно обнаружить, что полемика в ней ведется не просто с государственными установками на модернизацию обжитого пространства, а с глубинными философскими представлениями о сути природы, о месте и предназначении в ней того же человека.



Ключевым здесь будет творчество Николая Заболоцкого. Известно, что в бытность Беллы Дижур в Ленинграде, они были очень близки [См. об этом 4, с. 1995]. И, по-видимому, внимание к идеям Заболоцкого писательница сохранила навсегда. Важно отметить, что «Жалобной книге природы» предпослан эпиграф из его поэмы «Людейников»: «Так вот она, гармония природы, // Так вот они, ночные голоса! // Так вот о чем шумят во мраке воды, // О чем, вздыхая, шепчутся леса!» [3, с. 3].

С поэтикой Н. Заболоцкого книгу Беллы Дижур сближает многое. Сходным оказывается, пожалуй, сам характер мирообраза. Это лес не просто наполненный, но буквально кишачий живыми существами. Излюбленными героями книги Беллы Дижур, как и в поэзии Н. Заболоцкого, становятся звери и птицы, насекомые — жуки и черви, мельчайшие травинки. Так, в той же поэме «Людейников» появляется образ «огромного червя, железными зубами // схватившего лист и прянувшего во тьму» [5, с. 152]. И Белла Дижур также посвящает страницы своей книги описанию «нерейс, кольчатому червю, одному из родственников дождевого» [3, с. 174]. Причем каждое из этих существ, как мы отмечали, наделяется собственным голосом, которые в совокупности и образуют вечную музыку леса. Образ «многоголосого хора природы» [3, с. 167] возникает в творчестве обоих писателей. Белла Дижур пишет: «Современные люди разучились понимать язык трав и птиц, язык лесов, зверей, шуршащих осенних листьев, говор ручейка, пение песка... Когда я думаю, как мы, люди, могли бы общаться со всеми остальными живыми существами, я вспоминаю музыку. Вот таким общепонятным, как музыка, должен быть язык, на котором мы люди, разговаривали бы с природой» [3, с. 152]. Ту же «метафору музыки как общего голоса природы» мы находим и в лирике Н. Заболоцкого: «Разрозненного мира элементы // Теперь слились в один согласный хор, // Как будто, пробуя лесные инструменты, // Вступал в природу новый дирижер» [5, с. 154].

Важно, однако, понимать и концептуальное отличие произведений Дижур и Заболоцкого. Заболоцкий видел в природе торжество хаоса. Для него лесной мир был ареной бесконечных войн, где происходят «битвы деревьев и волчьи сраженья, // Где пьют насекомые сок из растений» [5, с. 172]. Преодолеть этот мучительный разлад может лишь человек с помощью творческой силы своей мысли. Во многих его стихотворениях звучат мотивы «умеренного, разумно-

го труда» [5, с. 143], «духа полного разума и воли» [5, с. 254], «разумного устройства мира» [5, с. 265].

Для Беллы Дижур такая художественная философия оказывается не вполне приемлемой. Разум человека, вторгаясь в природу, может оказаться губительным и разрушительным, поскольку природа уже наделена своим разумом, своей логикой, во многом недоступной для человека, игнорируемой им в процессе покорения мира. Законы природы нуждаются не в преобразовании, не в подчинении человеческой воле, а в понимании и сбережении. Именно эту мысль Дижур и пытается донести до своих юных читателей: «Нелегкое дело, быть хозяином природы. А взяв на себя такую почетную и ответственную работу, человек должен учиться у самой природы, постигать ее уроки... “Плохо” и “хорошо”, “вред” и “польза” в природе сосуществуют рядом» [3, с. 66].

Писательница стремится научить своих читателей видеть глубинную связь там, где поверхностный взгляд может заметить лишь жестокость: «Жук ест траву, жука клюет птица, хорек охотится на эту птицу...» [3, с. 88]. В этих словах заключается прямая отсылка к поэме Н. Заболоцкого «Лодейников». Но вывод из этих слов для обоих писателей оказывается принципиально разным. В произведении Н. Заболоцкого звучат следующие строки: «Жук ел траву, жука клевала птица, // Хорек пил мозг из птичьей головы, // И страхом перекошенные лица // Ночных существ смотрели из травы. // Природы вековечная давилня // Соединяла смерть и бытие» [5, с. 152]. В книге Беллы Дижур нет этого страха перед миром природы. Она продолжает: «Все в природе связано одно с другим. И эти связи делают природу сильной, единой, могучей. И если уж человек решается одолеть эту силу, он должен изучить природные связи во всех их тончайших деталях. Это касается и борьбы с вредителями растений. Ее можно вести многими путями: и используя в враждебные отношения внутри самого мира насекомых, и очень осторожным, глубоко продуманным применением любых достижений современной науки» [3, с. 88].

Белла Дижур говорит в своем произведении с позиции человека науки. Не случайно каждая глава, завершающая разделы «Жалобной книги природы», озаглавлена «Что обо всем этом думают ученые?» Ее образ мира построен на строго выверенных научных фактах. Однако, цель всей книги состоит не в беспристрастном описании явлений природы, а в их художественном осмыслении.

Поэтому каждая деталь, каждая ее сюжетная коллизия всегда строится на стыке двух начал — собственно научном и художественном. И здесь Белла Дижур находит образные категории, вполне доступные для восприятия любого, даже самого неискушенного читателя. Так, рассказывая о «фитонцидах, выделяемых растениями» она опирается на отношения дружбы и вражды, понятные любому ребенку. Чтобы пробудить его воображение, она задается вопросом: почему соседство одних цветов оказывается полезным, а других наоборот — губительным. Причем растения, в соответствии с общей концепцией книги, наделяются правом голоса: «Дорогая! — шептал Розовый куст. — Ты здесь. рядом. И как радуется меня твое дыхание...»; «Спасибо и тебе, дружок... — отвечала тихим голосом Царская Лилия. — Разве без тебя я могла бы так похорошеть...» [3, с. 101]. И обратный пример: «В чем же дело? На этот вопрос увядшая ветка ответила так тихо, что никто не слышал ее жалобного шепота «Меня погуби ландыш-ш, ландыш-ш... — прошептала она» [3, с. 102]. Обратим внимание на стилистику этого отрывка, явно напоминающую тональность волшебных сказок с их ожившими растениями. Да и название раздела напоминает детское чтение: «О дружбе и вражде». Но само объяснение этому факту оказывается сугубо научным: «Вспомните, что произошло с сиреновой веткой. Она и ночи не прожила. Ее действительно погубил ландыш. Погубил своими фитонцидами, как лавровишня крысу. Розовый куст и лилия оказались рядом. Это пошло на пользу обоим. Мы говорим: розовый куст и лилия — нежные друзья. Хотя знаем, что и здесь действуют все те же летучие вещества — фитонциды» [3, с. 109]. В результате совмещения этих двух планов складывается очень важный эстетический эффект: природный мир в книге Беллы Дижур предстает одновременно и предельно конкретным, обрисованным с научной точностью, и живым, одухотворенным, близким для ребенка.

Подобный подход позволяет писательнице передать все диалектическую сложность природной жизни. Другие писатели в своей оценке места и роли разных животных и птиц в окружающем мире тяготеют, скорее, к однозначности. Так, Е. И Чарушин пишет в своей книге «Моя первая зоология»: «Две синички по лесу летали, по веткам шныряли и вдруг увидели сову. Запищали, закричали: “Эй? собирайтесь птицы сюда! Вот он, вот он, ночной разбойник, вот он сидит, пучеглазый”» [8, с. 18]. Взгляд Беллы Дижур на предназначение этой птицы совершенно иной. В ее книгу включен раз-

дел «Собрание птиц». Название его, как и название самой книги, оказывается многозначным. С одной стороны, оно прямо отсылает к реалиям общественной жизни, а с другой, явно имеет философский подтекст, отсылая к арабской поэме с таким же названием. Так же, как и в этом древнем произведении, птицы в книге Беллы Дижур собираются для того, чтобы выбрать самую лучшую, самую полезную. Сами образы птиц обрисованы очень поэтично: Каменная Сова, Птица победы, Розовый скворец, Синяя птица — птица счастья, Царский сокол. И в сове она видит не злого разбойника, а «мудрую крылатую кошку», избавляющую мир от вредителей: «Три недели охотилась Сова в погребке. Каждую ночь она уничтожила не меньше десяти крыс, вскоре крыс совсем не стало. Они приносили ей пищу прямо на колокольню, куда ее снова переселили» [3, с. 22]. Обратим внимание на написание слова Сова с заглавной буквы. Для Беллы Дижур это не просто нарицательное название представителя птичьего отряда, а имя собственное, которым могут наделяться только уникальные живые существа.

Книга Беллы Дижур устремлена к будущему. И это не случайно, ведь обращена она к подрастающему поколению. И в финале ее появляются почти утопические образы, когда человеческий разум научится понимать логику природы и не вредить своей деятельностью ее сокровенным законам: «Мне посчастливилось увидеть один из таких заводов. Он еще маленький. Инженеры говорят, опытный. Но как велико значение этого опыта. Люди будущего оценят его. С их городами не случится беды, которую пережил город моего детства. Небо над ними будет чистым» [3, с. 237]

В заключении следует отметить роль книг Беллы Дижур в образовательном процессе. Как пишет О. И. Сотникова, «экологическое образование с его направленностью на воспитание ответственного отношения к окружающей природной среде является стержнем и обязательной составной частью общеобразовательной подготовки обучающихся. Экологическая грамотность должна формироваться системно и целенаправленно. Ее основы закладываются именно в начальной школе и связаны с воспитанием экологической культуры, которая проявляется в ответственном отношении к природе. Формированию данного отношения во многом способствуют уроки гуманитарного цикла» [7]. «Жалобная книга природы» Беллы Дижур будет интересна, конечно, уже старшим школьникам. Однако неповторимый лиризм, публицистический пафос, философская

глубина и обилие фактического материала делают ее привлекательной для всех поколений читателей.

### **Библиографический список**

1. *Арзамасцева И. Н., Николаева С. А.* Детская литература: учебник для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия»; Высшая школа, 2001. 472 с.
2. Детская литература: учеб. для вузов / под ред. Е. Е. Зубаревой. М.: Высш. шк., 2004. 551 с.
3. *Дижур Б.* Жалобная книга природы. М.: «Дет. Лит», 1973. 238 с.
4. *Дижур Б.* Мой друг — Коля Заболоцкий // «Урал». 1995. № 12. С. 235–240.
5. *Заболоцкий Н.* Стихотворения. М.: Эксмо, 2023. 352 с.
6. *Минералова И. Г.* Детская литература : учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2007. 175 с.
7. *Сотникова О. И.* Использование детских книг о природе для формирования экологической грамотности у младших школьников // Тенденции науки и образования. 2022. № 85-5. EDN WBTSWL. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_48666917\\_99545113.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_48666917_99545113.pdf) (дата обращения 5.10.2023).
8. *Чарушин Е. И.* Моя первая зоология. Л.: «Художник РСФСР», 1985. 78 с.

### **References**

1. *Arzamasceva I. N., Nikolaeva S. A.* Detskaya literatura: uchebnyk dlya studentov vyssh. i sred. ped. ucheb. zavedenij. M.: Izdatel'skij centr «Akademiya»; Vysshaya shkola, 2001. 472 s.
2. Detskaya literatura: ucheb. dlya vuzov / pod red. E. E. Zubarevoj. M.: Vyssh. shk., 2004. 551 s.
3. *Dizhur B.* Zhalobnaya kniga prirody. M.: «Det. Lit», 1973. 238 s.
4. *Dizhur B.* Moj drug — Kolya Zabolockij // «Ural». 1995. № 12. S. 235–240.
5. *Zabolockij N.* Stihotvoreniya. M.: Eksmo, 2023. 352 s.
6. *Mineralova I. G.* Detskaya literatura : uchebnoe posobie dlya studentov vyssh. ucheb. zavedenij. M.: Gumanitarnyj izdatel'skij centr VLADOS, 2007. 175 s.
7. *Sotnikova O. I.* Ispol'zovanie detskih knig o prirode dlya formirovaniya ekologicheskoy gramotnosti u mladshih shkol'nikov // Ten-

dencii nauki i obrazovaniya. 2022. №85-5. EDN WBTSLW. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_48666917\\_99545113.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_48666917_99545113.pdf) (data obrashcheniya 5.10.2023).

8. *Charushin E. I.* Moya pervaya zoologiya. L.: «Hudozhnik RSFSR», 1985. 78 s.

**Данные автора**

Петров Илья Вадимович, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет.

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

f39234@yandex.ru

**Author's information**

Petrov Ilya Vadimovich, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department, of Literature and Methods of its Teaching, Institute of Philology and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University, Russia, Yekaterinburg.

f39234@yandex.ru

УДК 821.161.1-1:81'373.21

**Скрипова Ольга Александровна,**

SPIN-код: 8575-5496

ORCID ID: 0000-0001-8619-6101

кандидат филологических наук,

доцент кафедры литературы и методики ее преподавания,

Уральский государственный педагогический университет,

620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

olga-skripova@mail.ru

## **УЛИЦЫ ЕКАТЕРИНБУРГА В СОВРЕМЕННОЙ УРАЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПУТЁВОГО ЖУРНАЛА «ПО УРАЛУ»)**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** уральская поэзия; уральские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; уральские города; образ города; образ Екатеринбурга; городские улицы; топонимы; локальные тексты; лирический герой

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена образу екатеринбургских улиц в современной поэзии. Объектом исследования является поэтическая подборка уральских поэтов в журнале «По Уралу», где фигурируют топонимы, связанные со Свердловском — Екатеринбургом, акцент делается на приёмах включения топонимов в стихотворения, а также на их эмоциональной окраске и художественных функциях. В самой идее подборки, а нередко и в представленных стихотворениях ощущается игровое начало: игра с топонимами в уральской поэзии способствует восприятию города как текста, формированию локального текста. В лирических прогулках по городским улицам преобладают настроения тоски, грусти, но вместе с тем ощущение родства с этими местами. Делается вывод о том, что поэтическая композиция «Уличное — личное» — часть коллективного проекта, нацеленного на популяризацию Екатеринбурга как культурного центра и на популяризацию уральской поэзии.

**Skripova Olga Alexandrovna,**

Candidate of Philology,

Docent of the Department of Literature and Methods of Teaching,

Ural State Pedagogical University

Russia, Yekaterinburg.

## **STREETS OF YEKATERINBURG IN CONTEMPORARY URAL POETRY (ON THE BASIS OF THE ITINERARY JOURNAL “OVER THE URALS”)**

**KEYWORDS:** Ural poetry; Ural poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images; Ural cities; image of the city; image of Yekaterinburg; city streets; toponyms; local texts; lyrical hero

**ABSTRACT.** The article is devoted to the images of Yekaterinburg streets in contemporary poetry. The object of the study is the poetic set by Ural poets in the journal “Over the Urals” featuring geographical references related to Sverdlovsk — Yekaterinburg. The emphasis is put on the ways of inclusion of such references into poems and on their emotional shades and creative functions. The play origin in the very idea of the set and in many of the presented poems is revealed: the play with geographical references in contemporary Ural poetry facilitates the perception of the city as a text and the formation of the local text. The moods of melancholy and sadness dominate in the course of lyrical strolls over the city streets; still, there is a feel of relationship to these places, in spite of self-irony. It is concluded that the poetic composition “The street-like — personal” is a part of the collective project aiming at popularization of Ural poetry and Yekaterinburg as a cultural center.

Как отмечают многие исследователи, город как феномен культурной и социальной жизни вызывает всё возрастающий интерес. В. Абашев делает акцент на том, что у филологии в изучении города есть своя задача: «Филологические науки <...> могут внести в изучение таких сложных социокультурных объектов, как город, особый и, возможно, генерализующий вклад. Прежде всего потому, что все процессы, сопровождающие жизнь города (экономические, природные, социальные), приводят к знаковым отложениям в языке, и зачастую только по следам в языке становятся доступными для наблюдения. Поэтому понятие локального текста, понимание города (и территории) как текста в определенной степени резюмирует жизнь человека в месте его жизни. Сегодня изучение локальных текстов русской культуры превращается в быстро развивающееся направление в филологии» [1, с. 14].



Формирование «уральского текста» происходит во многом благодаря Уральскому поэтическому движению, которое, как показывает Н. В. Барковская, является сегодняшним проектом, не совокупностью текстов, а системой действий, акций, перформансов, конструирующих уральский культурный ландшафт и чувство «уральскости» [2, с. 166]. Поскольку многие участники УПД работают в библиотеке им. Белинского, это место становится одним из центров подобных акций и проектов. Так, в ноябре 2022 года в библиотеке состоялось знаковое событие «Библионнале на Урале» (рифма используется уже в названии мероприятия для запоминаемости и узнаваемости массовым читателем/зрителем), к нему библиотека выпустила путёвый журнал «По Уралу» под редакцией Евгения Иванова. Само заглавие позаимствовано из сборника Д. Н. Мамина-Сибиряка, причём в редакционной колонке подчёркнуто, что для путёвого журнала позаимствован не только заголовок, но и «сама идея сборника с разножанровыми автофиксациями целенаправленных впечатлений писателя-путешественника». Журнал характеризуется как совместный коллективный Травел'ОК с разбросом от нон-фикшн до репортажа, от коротких заметок до развернутых очерковых записей, стилизованных под дневник, заканчивая новоуральскими байками и сказами.

На последней странице представлена поэтическая подборка, где ключевыми словами являются Урал, Свердловск, Екатеринбург и другие здешние топонимы, в том числе практически в каждом стихотворении фигурируют названия улиц, которые по-разному обыгрываются в поэтическом тексте, к тому же они выделены шрифтом. Игра слов содержится уже в названии данной поэтической композиции «Уличное — личное», в самом сближении созвучных слов, перетекании одного в другое отображён процесс «семиотизации человеком места своей жизни», по выражению Абашева [1]. В подборке преобладают стихотворения современных поэтов: Аркадия Застырца, Константина Комарова, Инны Домрачевой, Вадима Дулепова, Сергея Ивкина. Сюда бы вписались стихотворения Бориса Рыжего, певца Вторчермета, например, «Свернул трамвай на улицу Титова», но его творчество здесь почему-то не представлено. В стихотворениях чаще всего встречаются топонимы, связанные с революционными деятелями (Мальшева, Хохрякова, Фрунзе) и с заводом, рабочими профессиями, которыми славен Урал (Токарей, Заводская), но «образ сурового делового индустриального горо-

да сегодня явно размыт» [5, с. 239]. В поэтическом сознании названия улиц уже не ассоциируются с заводской жизнью, с историей, важнее само звучание топонимов, их включённость в процесс самоидентификации. Важен и эффект узнавания (я знаю, где это, я здесь живу, это моё, родное), в связи с чем возникает проблема рецепции стихотворений жителями других городов.

Нужно отметить, что в подборке собраны представители разных поколений, и восприятие города у них отличается. Так, например, у поэта старшего поколения Аркадия Застыльца (1959–2019) отчётливо прослеживается оппозиция «столица-провинция»:

Москвой дышу я или не Москвой?  
А может, только улицей Московской,  
Большой и неопрятной, как Лебовский  
Во мгле родной, свердловской, воровской.<sup>1</sup>

Тема столицы возникает уже в первой строке стихотворения, в риторическом вопросе лирического «я». Игра топонимами Москва — улица Московская, вроде бы имеющая отношение к Москве (по названию), но совсем не Москва, вводит противопоставление двух городов. Улица вызывает ассоциации с культовой комедией братьев Коэн «Большой Лебовски». В одном ряду оказываются эпитеты с противоположной эмоциональной окраской: «Во мгле родной, свердловской, воровской» (здесь и тёплое чувство родства с этим миром, и ощущение опасности). В этом ряду повторяется звук «р», присутствующий в названии города, и Москва противопоставлена Свердловску даже по звуко-буквенному составу: «Увы, в столице нету буквы «рцы». Поэт видит в Свердловске приметы провинциального быта («А здесь, в Свердловске квасят огурцы до становления зелени белёсой») и заводского труда, что подчёркивается сравнением «как сталевара серая опока». Противопоставление видим и на уровне цвета: в Свердловске преобладают блёклые цвета: белёсый, серый, пыльный, столица ассоциируется с «рубиново-лазурной вышиной», ясностью, «отверстой далью».

В других стихотворениях поэтической композиции «Уличное — личное» стирается данная оппозиция, исчезает ощущение провинциальности. Перед нами как будто зарисовки уличной жизни, часто повторяется лирическая ситуация прогулки по родному городу,

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты даются по изданию: По Уралу. Путёвый журнал Библионале на Урале. 2002. Вып. 1. С.24.

как в произведениях К. Комарова и И. Домрачевой. У Комарова это одинокая прогулка по улице Малышева. От ключевого топонима расходятся звуковые подоби́я, аллитерация на *Ш*:

Подняв своё измученное тело,  
 Как из капкана вылезшая мышь,  
 По Малышева *ш*ляясь *ш*шалело,  
 Ты думаешь: всё кончено, малыш...

Поэтическая этимология возводит название улицы не к имени революционера Малышева, а к слову «малыш», с которым лирический герой иронически обращается к самому себе. Вообще всё стихотворение проникнуто этой самоиронией, поскольку нарочито и насквозь литературно движение лирического переживания от уныния, вызванного неостребованностью, недооценённостью поэта, к воодушевлению и просветлению, поскольку герой подкрепился куриными крылышками с пивком в «Пицца миа» (данное заведение действительно располагается на улице Малышева). Это то самое «третье место» в городе, по классификации Р. Ольденбурга, где человек может провести время, сняв с себя груз социальных ролей, бытовых и рабочих проблем, расслабиться, поговорить в приятной компании [9]. Здесь появляется высокая лексика, романтические штампы: «пожинаешь лавры», «брошенному Богу бьёшь челом». Улыбку вызывает и финал стихотворения, где вновь меняется настроение героя, очевидно, из-за пустого стакана:

Но на пустой стакан нахмуря брови,  
 Себя одёрнешь в нужно падеже:  
 «Ты столько лет по Малышева бродишь,  
 Свернул бы на Восточную уже».

Так вводится мотив повторяемости, неизменности маршрута и его бесцельности, неслучайно используются глаголы «шляясь», «бродишь», то есть без определённой цели. Поворот мыслится как переломный момент, знак возможных перемен в жизни (отметим, что соблюдается топографическая точность: с улицы Малышева можно свернуть на Восточную). Сергей Ивкин в своём путёвом тексте «Глазами проводника» так характеризует свой город: «А вот Екатеринбург мне всегда виделся сорокалетним разгильдяем, старательно

делающим вид, что вполне себе устроился в жизни»<sup>2</sup>. Таким видится и герой стихотворения Комарова.

Стихотворение Инны Домрачевой начинается с побуждения: «Пойдём скорей гулять по Токарей», и сразу вводится топоним, указывающий на то, что это прогулка по ВИЗу. Внутренняя рифма «скорей-Токарей» вводит вполне, казалось бы, прозаическое название улицы в сферу поэзии, и этот приём трижды повторяется в стихотворении: «Упрёмся в пикуля на Крауля», «Борясь с тоской, пойдём по Заводской». Город действительно воспринимается как текст, улицы подсказывают рифмы, детали пейзажа видятся сквозь призму культуры, например, в сравнении: «*Листва, как театральная программка, / Шуршит, — среди аптек и фонарей, / вдоль медобцаг и Солнечного замка*». Упоминание аптек и фонарей отсылает к блоковскому стихотворению «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», причём наряду с поэтической лексикой вводится просторечное сложносокращённое слово «медобцаг», которое «заземляет» переживание: вот они, вполне типовые городские реалии — аптеки, медобцаги, дворы. Отмечен здесь и жилой комплекс «Солнечный замок», расположенный как раз на пересечении улиц Токарей и Крауля, причём данный объект известен далеко не всем жителям других районов Екатеринбурга. Но это место обладает особой значимостью для лирического субъекта, оно своё, родное:

Кругом лежит родная мне земля,  
Моя земля — три с четвертью квартала.

У Застыльца в стихотворении была «родная мгла», здесь — «родная земля». Первая из процитированных строк звучит очень масштабно, словно это взгляд с огромной высоты, лексический повтор передаёт нарастание лирического чувства, в то же время уточнение «три с четвертью квартала» локализует пространство, ограничивает его, несколько снижая общий пафос, но усиливая тёплое ощущение малой родины. Даже природа пропитывается атмосферой екатеринбургских улиц, что особенно явственно выразилось в финале стихотворения, где используется окказиональное деепричастие: «И выкатится солнце, токарея», (от топонима «Токарей» по аналогии с «краснея», «теплея»).

<sup>2</sup> Ивкин С. Глазами проводника // По Уралу. Путёвый журнал Библионнале на Урале. 2002. Вып. 1. С.16.

Иногда топоним не упоминается в тексте стихотворения, но фигурирует в названии, как в стихотворении Вадима Дулепова «Улица Белинского. Мост через Исеть». Ландшафт здесь вполне узнаваем: «а внизу играет речка/разноцветным разным сором». Сама лирическая ситуация с поломанным троллейбусом («на мосту с петлёй на шее — встал троллейбус обесточен») позволяет горожанину остановиться, оглядеться вокруг, отметить и детали городского быта, и эмоции окружающих, а в финале словно бы подняться над бытом, устремляя взгляд на небо: «А вверху — три чёрных птицы / в небе цвета купороса — тройка пик, три чёрных стража — крутят петли пилотажа». Если в начале стихотворения образ петли на шее троллейбуса связан с мотивом смерти, душения, остановки движения, то в конце — это «петли пилотажа», виртуозного полёта, свободы. Кстати, подобную перспективу, пространственную вертикаль мы наблюдаем во многих стихотворениях, вошедших в поэтическую композицию: «рубиново-лазурная вышина», «гроза над площадью» в стихотворении Застыльца, ожидание солнца в стихотворении Домрачевой, наконец, следующий шаг — выход в иное измерение в стихотворении С. Ивкина: «на грядущий сквозняк, на внезапный разрыв, то есть дальше планет и небес». Поэт здесь вступает в диалог со стихотворениями Мандельштама и Пастернака и с уральской поэтической традицией. Уже первая строфа отсылает к известному мандельштамовскому стихотворению «Ленинград»: «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз» [7, с. 168]. У Ивкина:

От секреции снов до секретных желёз  
Всё, что есть, превращается в дым,  
В грязный воздух, пронзённый осколками слёз...

Два стихотворения связывает не только тема города, но и размер — четырёхстопный анапест, рифма «желез-слёз». Сам приём паронимической аттракции («секретных-секреции»), используемый в стихотворении Ивкина, частотен у Мандельштама. Далее начинается нанизывание придаточных причины с союзом «потому что»: «Потому что в ладонях свинцовый горох/ Потому что Екатеринбург». «Свинцовый горох» может восприниматься как цитата из фильма «Пираты XX века», этот образ по контрасту соотносится с поэтическим образом Пастернака: «это сладкий заглохший горох» и отчасти перекликается с песней «Гороховые зёрна» уральской рок-группы «Наутилус Помпилиус»: «Зёрна отольются в пули».

Отметим, что ассоциации Свердловска-Екатеринбурга со свинцом встречаются и у других уральских поэтов, например, у Бориса Рыжего: «А день в Свердловске тяжелей свинца» [12, с. 49]. У Ивкина лирический герой находится в пограничном состоянии, воспринимает всё с особенной остротой: «Я от собственных лёгких сегодня оглох, Отключив этот грохот вокруг». А причиной такого состояния, возможно, становится сам Екатеринбург (поэт использует этот топоним в коротком обстоятельном придаточном: «потому что Екатеринбург»). Стихотворение можно разделить на две композиционно-смысловые части, причём вторая часть открывается дореволюционным названием проспекта — Главный (кое-где это название встречается на стенах домой, но официально переименования проспекта Ленина вместе с возвращением городу прежнего имени не произошло):

Мы на красный шагнём через Главный проспект,  
Искривлённый внутри янтаря.

Здесь появляется лирическое «мы», действие же переносится в будущее время. Пересечение проспекта, сопровождаемое нарушением правил (ведь это переход на красный свет), ассоциируется с переходом в иные миры, в иной масштаб, возможно, с гибелью, возможно, с высшим озарением. Как бы то ни было, экстатическое состояние предельности подчёркнуто нанизыванием наречий «наизнанку», «навыкат», «навзрыд». И мир, и лирический субъект претерпевают трансформацию, что является, по мнению Ю. С. Поддубновой, характерной чертой уральской поэтики [11]. Метафора «наизнанку себя отворя» отсылает к пастернаковскому циклу «Разрыв» («Открыть окно — что жилы отворить»), тем более у Ивкина в следующей строчке звучит и само слово «разрыв» — «на внезапный разрыв». Разрыв рифмуется с «навзрыд», тоже пастернаковское слово («И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд»). Но у Ивкина в этом нанизывании наречий, нарушении правил грамматики звучит ирония и нота отчаяния, связанная с утратой смысла, причём это происходит в придаточных причинах, которые, по идее, должны подчёркивать логические связи. Вместо этого в первой строфе было «потому что кырдым-гыр-бырдым» (это из подслушанного поэтом диалога двух гастролёров из «солнечного ...стана»), в последней — «потому что вообще ни бель мес». Как пишет О. Маркитантова, «Герою мучительно хочется защититься от сплош-

ных сквозняков времени, чреватых энтропией личного мифологического пространства и забвением его художественной ипостаси» [8].

Второе стихотворение С. Ивкина «Белые негры» из журнальной подборки строится как уличная зарисовка:

Улицей Фрунзе мимо Сбербанка  
Идёт негрятанка.

Хотя для жителей города название улицы привычно, делается акцент на самом звучании нерусской фамилии *Фрунзе*, два ударных у в начале стихотворения уже создают некую музыку стиха, подспудно вводят джазовую тему. Эти строки повторяются четырежды, становятся рефреном стихотворения, к которому добавляются различные вариации. Здесь тоже сохраняется топографическая точность: негрятанка «шьёт каблучками асфальт возле Автовокзала». Вроде бы больше ничего не происходит, но эта встреча воспринимается как чудо, как явление, сам образ негрятанки экзотичен, он резко выделяется на фоне городской среды, вызывает воспоминания о школьной клятве друга, который хотел жениться на чернокожей, а главное, сопровождается джазовой музыкой. Негрятанка противопоставлена привычным «белым неграм», «смуглым наркобарыгам цыганских посёлков». Сначала взгляд фиксирует её наряд, причём материал одежды описан метафорически: «в туфлях из мёда, в брюках из спаржи, в куртке из пепла», затем — детали внешности: «шея фламинго, тяжёлые губы», наконец, запахи: «пахнет лимоном, солёною рыбою, дымом и сексом», и вот тут-то, как по волшебству, начинает звучать джаз, подключается слух, то есть задействованы все органы чувств:

Тут же трубу поднимает неистовый  
Диззи Гиллесли,  
Вторит ему богоизбранный  
Чарли Bird Паркер...

Упомянут и вокал Эллы Фицджеральд, и Телониус Монк (фортепиано). Имена таких джазовых музыкантов, как Диззи Гиллесли и Телониус Монк, отсылают к «Июльскому интермеццо» И. Бродского, к стихотворению «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона», где также важна тема города: «Играй, играй, Диззи Гиллесли, / Джерри Маллиган и Ширинг, Ширинг» [4, с. 88]. У Бродского, по наблюдению Богдановой, «музыкальная «поэтика» стиха тяготеет к вариациям

тивно-импровизационной динамике джаза» [3, с. 97]. Стихотворение Ивкина в ритмическом отношении тоже тяготеет к джазовым паттернам, но джаз звучит в наушниках героя, его можно выключить, что разрушает первоначальное ощущение волшебства:

Выключу —  
У подъезда  
наши глазами глядят:  
никогда не услышишь  
длинную добрую песню вселенской тоски...

Когда смолкает музыка, лирический герой возвращается в повседневную городскую реальность, причём, несмотря на местоимение «наши», он не может отождествить себя с людьми у подъезда, чтоб захотелось сказать: «погоди, я — такой же». Последний рефрен вновь напоминает об исходной ситуации, шествие негритянки по улице словно бы растягивается во времени:

Улицей Фрунзе мимо Сбербанка  
Идёт негритянка —  
Мимо чумазных подделок блистающий  
оригинал.

Здесь уже нет отдельных деталей, даётся общая оценка героини, которая ассоциируется с бриллиантом, сокровищем на фоне подделок. Этой антитезой подлинного-неподлинного завершается стихотворение.

По словам Юрия Казарина, «В целом Екатеринбург — серый, страшный, мощный, огромный город, в котором не очень весело жить» [6]. Действительно, в отличие от оптимистического настроения в стихотворении Елены Хоринской с его жизнеутверждающим финалом «Хороша зима в Свердловске, Здравствуй, матушка-зима!», в подборке преобладают настроения тоски, унынья, эти чувства испытывает не только лирический герой, но и другие люди, как в стихотворении Дулепова: «пригорюнилась кондуктор», в машинах «сердитые мужчины выражают свои чувства», «трудно жить не матерясь». Здесь «грязный воздух», «грохот», «тает грязь», но в то же время присутствует щемящее чувство родства с этим городом, с конкретными улицами, знакомыми названиями, которые подсказывают рифмы и звуковые повторы, создают особую музыку локального текста.



Итак, «Уличное – личное» — часть проекта, коллективно-го Травел'ОКа, нацеленного на популяризацию Екатеринбурга как культурного центра и на популяризацию уральской поэзии. Нестандартно образ города в большинстве стихотворений выстраивается с помощью литературных и культурных ассоциаций, языковой игры, отсылок к текстам поэтов-предшественников. Это краткий лирический путеводитель по городу: здесь есть и центр, и окраины, представлены разные времена года (весна, зима, осень), звучат голоса поэтов прошлого и настоящего, сосуществует бытовое и бытийное.

### *Библиографический список*

1. *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Издательство Перм. ун-та, 2000. 404 с.
2. *Барковская Н. В.* Отражение отношений «столица — провинция» в современной уральской поэзии // Известия Урал. федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2019. № 2(187). Т. 21. С. 163–180.
3. *Богданова О. В.* Джазовые стратегии в цикле «Июльское интермеццо» И. Бродского. Филологический класс. 2023. № 1. С. 97–108.
4. *Бродский И.* Сочинения. В 4 т. Т. 1. Париж: Москва: Нью-Йорк: Издательство «Третья волна», 1992. 479 с.
5. *Журавлева Н. И.* Трансформация статуса и имиджа Екатеринбурга-Свердловска в исторической динамике (XVIII–XXI вв.) / Н. И. Журавлева, С. В. Мельникова, О. С. Поршнева // Культурологические чтения – 2016: материалы международных научно-практических конференций (Екатеринбург, УрФУ, 16–19 марта). Екатеринбург: УрФУ, 2016. С. 234–243.
6. *Казарин Ю. В.* О жизни и творчестве Бориса Рыжего // Дистопия. 2021. янв. 15. EDN WBTSW. URL: <https://dystopia.me/o-zhizni-i-tvorchestve-borisa-ryzhego> (дата обращения 28.09.2023)
7. *Мандельштам О.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. 638 с.
8. *Маркитантова О.* И дым носился над водой. О книге Сергея Ивкина «Имя мне — дым». EDN WBTSW. URL: <https://textura.club/i-dym-nosilsya-nad-vodoj/> (дата обращения 28.09.2023).
9. *Ольденбург Р.* Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
10. По Уралу. Путёвый журнал Библионнале на Урале. 2002. Вып. 1.

11. Подлубнова Ю. С. Поэтика трансформаций в современной поэзии Урала // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2015. №3(142). С. 117–128.

12. Рыжий Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. М.: Искусство – XX век, 2021. 576 с.

### References

1. *Abashev V. V.* Perm' kak tekst. Perm' v russkoj kul'ture i literature XX veka. Perm': Izd-vo Perm. un-ta, 2000. 404 s.

2. *Barkovskaya N. V.* Otrazhenie otnoshenij «stolica — provinciya» v sovremennoj ural'skoj poezii // Izvestiya Ural. feder. un-ta. Ser. 2: Gumanitar. nauki. 2019. №2(187). T. 21. S. 163–180.

3. *Bogdanova O. V.* Dzhazovye strategii v cikle «Iyul'skoe intermecco» I. Brodskogo. Filologicheskij klass. 2023. № 1. S. 97–108.

4. *Brodskij I.* Sochinenija. V 4 t. T. 1. Parizh: Moskva: N'yu-Jork: Izd-vo «Tret'ya volna», 1992. 479 s.

5. *Zhuravleva N. I.* Transformaciya statusa i imidzha Yekaterinburga-Sverdlovskaja v istoricheskoj dinamike (XVIII–XXI vv.) / N. I. Zhuravleva, S. V. Mel'nikova, O. S. Porshneva // Kul'turologicheskie chteniya – 2016: materialy mezhdunarodnyh nauchno-prakticheskikh konferencij (Yekaterinburg, UrFU, 16–19 marta). Yekaterinburg: UrFU, 2016. S. 234–243.

6. *Kazarin Yu. V.* O zhizni i tvorchestve Borisa Ryzhego // Distopiya. 2021. yanv. 15. EDN WBTSBW. URL: <https://dystopia.me/o-zhizni-i-tvorchestve-borisa-ryzhego> (data obrashcheniya 28.09.2023)

7. *Mandel'shtam O.* Sochinenija. V 2 t. T. 1. Stihotvoreniya. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1990. 638 s.

8. *Markitantova O.* I dym nosilsya nad vodoj. O knige Sergeya Ivkina «Imya mne — dym». EDN WBTSBW. URL: <https://textura.club/i-dym-nosilsya-nad-vodoj/> (data obrashcheniya 28.09.2023).

9. *Ol'denburg R.* Tret'e mesto: kafe, kofejni, knizhnye magaziny, bary, salony krasoty i drugie mesta «tusovok» kak fundament soobshchestva. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.

10. Po Uralu. Putyovyj zhurnal Bibliennale na Urale. 2002. Vyp. 1.

11. *Podlubnova Yu. S.* Poetika transformacij v sovremennoj poezii Urala // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki. 2015. №3(142). S. 117–128.

12. *Ryzhij B.* V kvartalakh dal'nih i pechal'nyh: Izbrannaya lirika. Rotterdamskij dnevnik. M.: Iskusstvo – XX vek, 2021. 576 s.

**Данные автора**

Скрипова Ольга Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

olga-skripova@mail.ru

**Author's information**

Skripova Olga Alexandrovna, Candidate of Philology, Docent of the Department of Literature and Methods of Teaching, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

olga-skripova@mail.ru

УДК 82-93

**Гутрина Лилия Дмитриевна,**

SPIN-код: 6160-1878

ORCID ID: 0000-0002-5083-9299

кандидат филологических, доцент кафедры литературы

и методики ее преподавания,

Институт филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

gutrina@bk.ru

## **ПАРАДОКСЫ ЧТЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КОРОТКОЙ ПРОЗЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** чтение детей; чтение подростков; детская литература; литературные жанры; короткая проза; рассказы; писательницы; детское чтение; читательская деятельность

**АННОТАЦИЯ.** Рассматривается ситуация детского чтения в рассказах современных писательниц. Отмечается, что чтение, с одной стороны, делает ребенка предельно чувствительным и в какой-то степени уязвимым, а с другой, позволяет ощутить могущество в возможности пересоздавать реальность, исправлять собственные ошибки, придумывая истории других людей (Е. Басова). По мнению Н. Дашевской, цель чтения — создание у подростка потребности в самостоятельном высказывании, особого состояния восприимчивости к миру; создать это особое состояние может случайный, даже не очень качественный текст; главное — чтобы он отвечал внутренним запросам подростка. Даются рекомендации по включению рассказов в уроки литературы.

**Gutrina Liliya Dmitrievna,**

Candidate of Philology,

Associate Professor of the Department of Literature  
and its Teaching Methods,

Ural State Pedagogical University,  
Russia, Yekaterinburg.

## **PARADOXES OF READING IN MODERN SHORT PROSE FOR CHILDREN AND TEENAGERS**

**KEYWORDS:** children's reading; reading for teenagers; children's literature; literary genres; short prose; stories; writers; children's reading; reading activity

**ABSTRACT.** The situation of children's reading in the stories of modern writers is considered. It is noted that reading, on the one hand, makes a child extremely sensitive and, to a certain extent, vulnerable, and, on the other hand, allows him to feel powerful in the ability to recreate reality, to correct his own mistakes, inventing the stories of other people (E. Basova). According to N. Dashevskaya, the purpose of reading is to create in a teenager the need for independent expression, a special state of susceptibility to the world; any text, even a low quality one, can create this special state, as long as it meets the teenager's inner needs. The article suggests how to include stories in the teaching of literature.

Общеизвестно, что чтение сегодня перестало быть единственной формой проведения времени, прежде всего для ребенка. Есть масса практик, которые могут составить чтению конкуренцию. Тем не менее о читающем ребенке/подростке постоянно пишут как зарубежные, так и отечественные авторы (П. ван Гастел «Зима, когда я вырос» (2002), Г. Шмидт «Битвы по средам» (2007), Д. Грин «Виноваты звезды» (2012), Ая Эн «Библия в смс-ках» (2011), А. Жвалевский и Е. Пастернак «Смерть мертвым душам» (2015), Е. Клишина «Спойлеры» (2020) и др.), что говорит о смысловой емкости ситуации «ребенок за чтением», ее эвристических возможностях для изображения взросления ребенка — главного сюжета детской и подростковой литературы.

Ситуация чтения в литературе — предмет интереса О. Н. Турышевой. Она, в частности, определяет динамику образа читателя в разные периоды развития литературы; в нормативную эпоху герой ищет в книге образец для подражания, в эпоху креативизма в процессе

чтения осознает собственную уникальность, в эпоху рецептивизма читатель определяется в жизни в процессе диалога с другим [7, с. 31; 96; 173]. О. Н. Турышевой выделяются разные типы взаимодействия читателя с книгой: это подражание герою книги, идентификация себя с ним (узнавание в герое себя), моделирование стратегии сопротивления тому пути, который описан в книге, самоутверждение и др. С тремя моделями чтения О. Н. Турышева соотносит чтение ребенка (модель традиционализма) чтение подростка (креативизм), чтение юноши (рецептивизм) [8, с. 34]. Для детского чтения «характерна потребность в моральном дидактизме, в уверенности, что мир устроен разумно», «желание освоить те правила, которые позволят благополучно взаимодействовать с миром и превратят жизнь в доброе приключение» [8, с. 34]. Для чтения подростка свойственна «потребность в самоактуализации и самоутверждении», а юноша-читатель стремится к «проникновению в экзистенциальные смыслы жизни» [8, с. 36].

В исследовании И. А. Антиповой, посвященном читателю-ребенку, справедливо отмечается, что «вступление в книжный мир часто сопровождается феноменом, который условно можно обозначить как пробуждение в сознании ребенка некой «прапамяти», частицы, может быть, коллективного сознания, генетической или космической памяти»; что «книга в руках героя становится ключом, раскрывающим его индивидуальность», что «первая самостоятельно прочитанная книга запоминается как момент некой инициации, посвящения в два мира одновременно: в мир «больших», которые по представлениям ребенка умели читать «всегда», и в мир «второй реальности», то есть художественного пространства книг» [1, с. 20].

В данной статье мы обратим внимание на парадоксы детского чтения, открывающиеся в современной короткой прозе. Материалом для обдумывания стали рассказы Е. Басовой «Рассказ про волка» и Н. Дашевской «Чек», опубликованные в сборнике «Чертополох у воды» [10].

Автор первого рассказа, Евгения Басова, хорошо известна читателю по подростковым повестям «Открытые окна», «Уезжающие и остающиеся», «Подросток Ашим». Взаимоотношения внутри детских сообществ, социальное расслоение, трудности отрочества — в центре внимания Е. Басовой в этих повестях. В последнее время Е. Басова пишет короткие рассказы о дошкольниках и младших

школьниках, которые звучат особенно пронзительно («Маленький Мук и маленький Игорь», «Внутри что-то есть», «Под ярким солнцем» и др. [2; 3]).

Главный герой «Рассказа про волка» — восьмилетний Павлик. В соседях у Павлика живет писатель Игнатий Иванович, который пишет книги о животных. Книга Игнатия Ивановича есть в домашней библиотеке мальчика, про нее сказано, что она потрепанная, вот-вот рассыпется, зачитана до дыр. Мама Павла в разговоре с подругой говорит о том, что книжки раньше писали вот такие жалостливые и дети их читали, а нынешние дети не способны такое понять («Сейчас-то они такое читать не станут», [10, с. 16]). Сюжет рассказа демонстрирует, что мама мальчика ошибается.

Мальчик книжку Игнатия Ивановича тоже читал и заметил, что в рассказах все время кто-то либо несчастлив, либо умирает. Например, в одном из рассказов девочка болела и мечтала, чтобы ей кто-нибудь принес живого зайца, но она умерла. Другой рассказ Игнатия Ивановича был о слепой лошади («взрослые хотели что-нибудь сделать с ней, потому что от нее не было пользы а дети защищали ее и сами кормили и ухаживали за ней», [10, с.9]). Мальчика эти рассказы делают более внимательным к миру и чувствительным: например, он вспоминает, что видел лошадку в городе, но не заглянул в ее глаза. Из-за истории о больной девочке Павлик вспоминает, что в их классе училась девочка, которая часто болела, а теперь она давно в школу не ходит. Все это «усложняет» мальчика, он начинает часто задумываться.

Безусловно, рассказы из старой книги расстраивают Павлика, от них хочется плакать («Павлик заметил, что у него капают слезы, — бумага их впитывала очень быстро и становилась прозрачной» [10, с.10]). Но в жизни такая чувствительность не ценится — из-за нее ты запросто можешь быть воспринят как «слабак». Понимая это, чувствуя в себе очередную волну тревоги и грусти после разговора с учительницей о болеющей однокласснице, Павлик хочет это скрыть, что приводит его к странным поведенческим реакциям: начинает нападать на ребят, становится грубым. И это неожиданная сторона воздействия книги. Да, книга делает добрым, доброта — это хорошо. Но она идет рядом с чувствительностью, а быть чувствительным если не опасно, то, по крайней мере, неуместно в кругу сверстников. Об этом же говорит Игнатий Иванович: «Товарищи-то у тебя есть? В классе не обижают тебя? Мама

настораживалась: — С чего это его должны обижать? Чувствительный мальчик, — объяснял старик. — Я это сразу понял, как увидел его. Такой он у вас деликатный, тихий» [10, с. 7]. Итак, чтение, развивающее эмоциональность, чувствительность, может способствовать социальной уязвимости ребенка в современном мире.

Акцентирована в рассказе и другая сторона чтения. Игнатий Иванович приносит Павлику новый рассказ — о том, как мальчик спас волка. Пока охотники не видели, герой рассказа освободил связанного ими волка и отпустил его. Для Павлика оказывается открытием, что это рассказ про самого автора, но в реальности Игнатий Иванович волка не спас, хотя мечтал это сделать. Зато он сделал это в рассказе спустя много лет. Павлик начинает понимать, что с помощью книг можно изменять, пересоздавать реальность, можно разыгрывать разные варианты жизни и самого себя. Книга, творчество позволяют исправлять ошибки, осуществлять мечты, быть сильным и справедливым.

Рассказы Игнатия Ивановича рождают у мальчика настойчивые вопросы: почему автору захотелось спасти волка, а вот девочку он не спас? Почему у всех рассказов нет счастливого финала? Именно вопрос — механизм, который создает читателя. Фиксация непонятого формирует активное отношение к книге. Теперь, после чтения, мальчику нужен разговор, диалог, ему остро требуется чужое сознание. Мама в данном случае не помогает ребенку, она устала и говорит: «давай завтра», и он идет к Игнатию Ивановичу. Рассказ ведет мальчика дальше вопросов: он решает, что если старик не захочет сам дописать рассказ про девочку, то Павлик сделает это сам, стоит только взять тетрадь и написать на ней «Книга». Так, еще не формулируя, интуитивно ребенок приходит к пониманию того, что творчество дает могущество, свободу. Не случайно сразу после решения спасти девочку в своей собственной книге Павлик сумел избежать серьезной потасовки с ребятами во дворе, при этом сохранив лицо («и он не заметил, откуда они появились... Павлик сразу понял, что это Толиков брат, шестиклассник... Павлик и не испугался даже, а только досаду ощутил и удивление: вот оно как бывает, оказывается... Бить его будут, видно здесь, у подъезда, на белом снегу» [10, с. 19–20]). Спасает Павлика и то, что он не воспользовался случаем и не зашел в подъезд с Игнатием Ивановичем (мальчишки это оценили), и слова Павлика о старике, что тот «волка спас» [10, с. 21]. И нельзя сказать, что мальчик



солгал, потому что для ребенка его возраста, как известно, мир реальности и художественный мир совпадают.

В рассказе интересен и образ мамы — в прошлом тоже читательницы той самой потрепанной книжки. Е. Басова создает несимпатичный образ взрослого: мама может быть ехидной и двуличной. «Мы же друзья...», — говорит она Игнатию Ивановичу, когда он предлагает ей деньги за перепечатывание книги компьютере. А за глаза говорит о нем: «Лишь бы на шею сесть» [10, с. 6]). Мама плохо знает своего сына (Павлик не будет «такое» читать, считает она, имея в виду рассказы Игнатия Ивановича), отказывается поговорить с мальчиком о книге, когда тот просит. Е. Басова прямо говорит, что нет прямой связи между хорошими качествами человека и чтением добрых книг. Или, по крайней мере, считает, что власть книги над человеком — это не навсегда, ее очарование может быть кратковременным — например, в пору детства.

Как видим, короткий рассказ рождает не очень ожидаемые смыслы, и текст становится удобным для разговора практически в любом классе. Для пяти-шестиклассников интересна будет ситуация противостояния Павла более сильным ребятам: почему у Павлика получилось достойно выйти из положения? Для подростков с их обостренным чувством справедливости рассказ будет интересен проблемой «грустной», «тяжелой» книги: нужно ли читать такое и для чего? Старшеклассникам можно предложить «перекрестную дискуссию» [4, с. 135–137] после прочтения рассказа в классе, предложив для обдумывания и отстаивания несколько утверждений: «книги Игнатия Ивановича помогают людям», «книги Игнатия Ивановича вредны», «от книг Игнатия Ивановича ничего не зависит». Ребятам нужно сначала индивидуально принять решение, а затем объединиться в группы и продумать аргументы для публичного ответа на вопрос. Подобная работа позволит рассмотреть систему образов рассказа, способы раскрытия внутреннего мира ребенка, центральный образ книги, художественные детали.

Не менее известна сегодня и Нина Дашевская, автор рассказа «Чек».

Восьмиклассник Герка не может написать сочинение по «Капитанской дочке» — это задание давит на него «бетонным блоком» [10, с. 98]. Попутно Герка сообщает, что стихи он не любит, потому что они — «вранье», далее упоминает Бродского, которого так ценит одноклассница Герки Маша Серова. Герка влюблен

в Серову, о чем говорят частые упоминания ее и Бродского (отметим, что по имени Герка девочку не называет, только по фамилии).

На столике в кафе Герка находит длинный чек, на котором написан текст в столбик:

В магазине дают  
длинные чеки  
Пиши и не жалуйся,  
Что забыл свой молескин.  
Бумаги с избытком,  
А мысли коротки.  
Ни слова, ни звука.  
Остается список продуктов.  
Лучше так, чем в телефон.  
Чтобы рука не забыла как,  
Как пишущая буквы.  
Буквы, которых нет  
В твоем имени.  
[10, с. 101]

Этот текст настроил Герку на особый лад: он внезапно идет домой не через дворы, как обычно, а длинной дорогой, начинает думать «стихами», вспоминает забытое слово «поземка»; на Герку словно находит озарение, и он вдруг понимает, что только что прочитал текст о любви: человек рискует забыть начертание всех букв, которых нет в имени возлюбленной, потому что лишь ее имя он постоянно пишет. Герка внезапно и сам записывает в телефоне стихотворение, в котором переплетаются: 1) история неизвестного, написавшего текст на чеке и сосредоточенного на имени любимой, 2) история Герки, который не называет любимую девочку по имени, 3) история Петра Гринева, скрывшего имя Маши Мироновой на допросе («Я хотел было продолжать, как начал, и объяснить мою связь с Марьей Ивановной так же искренно, как и все прочее. Но вдруг почувствовал непреодолимое отвращение. Мне пришло в голову, что если назову ее, то комиссия потребует ее к ответу; и мысль впутать ее имя между гнусными извещениями злодеев и ее самую привести на очную с ними ставку — эта ужасная мысль так меня поразила, что я замялся и спутался» [5, с. 644]):

Герой этой повести  
Петр Гринева  
Не хотел бы,

Совсем не хотел бы,  
Был бы категорически против  
Того, чтобы я писал сочинение  
О нем. Нет, он очень против,  
Он сопротивляется, слышите?

Только не называйте ее имени,  
Говорит он.  
Не называй.  
Не надо.  
Пожалуйста.  
[10, с. 106]

Ситуация чтения здесь — это, во-первых, механизм перехода в новое состояние, когда хочется сосредоточиться на самом главном, личном, внутреннем. И до встречи с этим текстом Герка показан сосредоточенным на размышлениях (перед нами монолог мальчика), но он обходит стороной все, что касается чувств к Маше. Прочитанный текст о любви как будто дает ему новый язык — язык разговора о чувствах, о скрытом, неявном для самого себя. Другой неожиданный момент — в том, что «триггером» для вербализации важного и упрямого в намеках и недоговорённостях, для понимания ситуации Петра Гринева в романе Пушкина и, в конечном итоге, для собственного творчества оказывается не текст школьной программы, а произвольный, не очень качественный, случайно найденный текст. Н. Дашевская подчеркивает, что в случае подростка выступить механизмом для саморефлексии может все, что угодно, — лишь бы это что-то рифмовалось с состоянием ребенка. В этом смысле «тонны» постов и текстов в соцсетях, с которыми ежедневно имеет дело подросток, — это то, в чем может попасться «жемчужное зерно». Дашевская, как известно, давно ведет мастер-классы по письму для детей, и, вероятно, исходит из личного опыта: главное в подростковом чтении — найти текст, который может привести ребенка к его собственному тексту-высказыванию. Немаловажно и то, что текст найден мальчиком в кафе, а не прочитан в книге. Н. А. Стефановская и М. А. Черняк пишут о том, что для подростка важна «атрибутика» чтения: «Цифровая реальность трансформирует устойчивые читательские практики... [для детской и подростковой аудитории] традиционные формы продвижения и восприятия книги связываются с режимом ретроориентированности и символического устаревания» [9, с. 399].

Чтение подростка для Дашевской — путь к осознанию им своих чувств, к самовыражению себя в слове. Рассказ «Чек» может быть рекомендован для самостоятельного чтения восьмиклассникам в процессе изучения романа «Капитанская дочка» — он позволяет провести аналогию между главным героем рассказа и подростком-читателем, акцентировать внимание на теме любви в романе.

Итак, в новейшей прозе о детях и подростках ситуация чтения проблематизирована. Авторы задают вопросы: что читать и для чего? как поменялось чтение сегодня? Отвечая на них, они сходятся в том, что чтение должно вести к выражению себя в слове; что чтение рождает потребность в разговоре, в чужом сознании, в другом человеке. Е. Басова отмечает роль чтения в формировании особой чуткости, делающей ребенка, с одной стороны, уязвимым для других, а с другой, дающей ему способность чувствовать ситуацию, налаживать диалог. Н. Дашевская отмечает, что чтение вгоняет человека в состояние предельной восприимчивости по отношению прежде всего к своему внутреннему состоянию.

Если соотносить рассказы Е. Басовой и Н. Дашевской с типами взаимоотношения читателя с книгой, предложенными О. Н. Турышевой, то окажется, что герой-ребенок Басовой одновременно идентифицирует себя с героем книги, ведет себя как «наивный читатель» [6, с. 134] и протестует против модели мира, которая выстроена автором: его детское сердце требует счастливого финала, и мальчик решает написать рассказ сам; в этой модели детское (усваивающее) и подростковое (эгоцентричное) чтение соединяются. В рассказе Н. Дашевской чтение подталкивает героя к идентификации с героем (стихотворения, найденного в кафе, и романа А. С. Пушкина), подталкивает подростка к самоактуализации, самоутверждению через создание своего стихотворения, но одновременно ведет подростка к пониманию ценности Другого (автора неизвестного стихотворения, например), а это уже признак юношеского чтения.

Оба рассказа адресованы как детям, так и взрослым. Детская литература о читающем ребенке не только выполняет функции социализации, психотерапии, ориентирует ребенка на самоанализ, но и становится в каком-то смысле сводом идей для руководства чтением и формой полемики с окаменевшими убеждениями о том, зачем и как нужно ребенку читать.

**Библиографический список**

1. *Антипова И. А.* Образ читающего ребёнка в русской литературе XX века // Школьная библиотека. 2004. № 1. С. 19–23.
2. *Басова Е.* (Илга Понорницкая) Внутри что-то есть // Внутри что-то есть : сборник рассказов. М.: Волчок. 2020. С. 87–90.
3. *Басова Е.* Под ярким солнцем // Под ярким солнцем: сборник рассказов. М.: Волчок. 2022. С. 82–107.
4. *Заир-Бек С. И., Муштавинская И. В.* Развитие критического мышления на уроке: пособие для учителей образовательных учреждений. М.: Просвещение, 2011. 223 с.
5. *Пушкин А. С.* Избранные сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература. 1980. 734 с.
6. *Романичева Е. С.* Наивный читатель // Чтение. Энциклопедический словарь. М.: ФГБУН НИЦ «Наука» РАН. 2021. С. 134.
7. *Турьшева О. Н.* Книга – чтение – читатель как предмет литературы : монография. Екатеринбург: Издательство Урал. Ун-та. 2011. 286 с.
8. *Турьшева О. Н.* Ребёнок, подросток, юноша: инфантильное чтение в литературном изображении // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. Екатеринбург. 2019. № 5. С. 31–42.
9. *Стефановская Н. А., Черняк М. А.* Чтение подростков // Чтение. Энциклопедический словарь. М.: ФГБУН НИЦ «Наука» РАН. 2021. С. 397–401.
10. Чертополох у воды: сборник рассказов / Е. В. Басова, М. А. Ботева, Н. С. Дашевская [и др.]. М: Волчок. 2021. 111 с.

**References**

1. *Antipova I. A.* Obraz chitayushchego rebyonka v russkoj literature XX veka // Shkol'naya biblioteka. 2004. № 1. S. 19–23.
2. *Basova E.* (Ilga Ponornickaya) Vnutri chto-to est' // Vnutri chto-to est' : sbornik rasskazov. M.: Volchok. 2020. S. 87–90.
3. *Basova E.* Pod yarkim solncem // Pod yarkim solncem: sbornik rasskazov. M.: Volchok. 2022. S. 82–107.
4. *Zair-Bek S. I., Mushtavinskaya I. V.* Razvitie kriticheskogo myshleniya na uroke : posobie dlya uchitelej obrazovatel'nyh uchrezhdenij. M.: Prosveshchenie, 2011. 223 s.

5. *Pushkin A. S.* Izbrannije sochinenija. V 2 t. T. 2. M.: Hudozhestvennaja literatura. 1980. 734 s.

6. *Romanicheva E. S.* Naivnyj chitalel' // Chtenie. Enciklopedicheskiy slovar'. M.: FGBUN NIC «Nauka» RAN. 2021. S. 134.

7. *Turysheva O. N.* Kniga – chtenie – chitalel' kak predmet literatury : monografiya. Yekaterinburg: Izd-vo Ural. Un-ta. 2011. 286 s.

8. *Turysheva O. N.* Rebyonok, podrostok, yunosha: infantil'noe chtenie v literaturnom izobrazhenii // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Russkaya klassika: dinamika hudozhestvennyh sistem. Yekaterinburg. 2019. № 5. S. 31–42.

9. *Stefanovskaya N. A., Chernyak M. A.* Chtenie podrostkov // Chtenie. Enciklopedicheskiy slovar'. M.: FGBUN NIC «Nauka» RAN. 2021. S. 397–401.

10. Chertopoloh u vody: sbornik rasskazov / E. V. Basova, M. A. Boteva, N. S. Dashevskaya [i dr.]. M: Volchok. 2021. 111 s.

#### **Данные автора**

Гутрина Лилия Дмитриевна, кандидат филологических, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет.

620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

gutrina@bk.ru

#### **Author's information**

Gutrina Liliya Dmitrievna, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Literature and its Teaching Methods, Ural State Pedagogical University, Russia, Yekaterinburg.

gutrina@bk.ru

## РЕЦЕНЗИЯ

---

УДК 82-0

**Графова Мария Денисовна,**

SPIN-код: 9293-9986

ORCID ID: 0000-0001-9561-0204

кандидат филологических наук,

ассистент кафедры русской и зарубежной литературы

Уральского федерального университета

им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,

Россия, Екатеринбург;

maria.bryzgalova27@gmail.com

### **ИСЦЕЛЕНИЕ ДЛЯ ПИСАТЕЛЯ, ЧИТАТЕЛЯ И ИССЛЕДОВАТЕЛЯ: РЕЦ. НА СБ. НАУЧНЫХ СТАТЕЙ «ЭНЕРГИЯ ТРАВМЫ» (ГРОДНО, 2023)**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** травматический опыт; историческая память; коллективные травмы; литературные традиции; трагическое сознание; Другой; рецензии; литературный процесс; свой-чужой-другой

**АННОТАЦИЯ.** Сборник «Энергия травмы» под редакцией д.ф.н., профессора Т. Е. Автухович, анализирует травмирующий опыт в разных аспектах: литературоведческих, антропологических и социологических. Вошедшие в сборник статьи посвящены возникновению, развитию и существованию травматического опыта в литературе, влиянию травмы на литературный процесс, а также осмыслению коллективной травмы и триады «свой – чужой – другой».

**Grafova Maria Denisovna,**

Candidate of Philology, assistant  
of the Department of Russian  
and Foreign Literature Ural Federal University  
named after the first President of Russia B. N. Yeltsin,  
Russia, Yekaterinburg.

## **HEALING FOR WRITER, READER, AND RESEARCHER: A REVIEW OF THE COLLECTION OF SCIENTIFIC ARTICLES “THE ENERGY OF TRAUMA”**

**KEYWORDS:** traumatic experience; historical memory; collective trauma; literary traditions; tragic consciousness; Another; reviews; literary process; friend-foe-other

**ABSTRACT.** The collection of scientific articles “The Energy of Trauma” edited by Dr. Hab (Philology), Professor T. Ye. Autukhovich analyzes traumatic experiences in different aspects: literary, anthropological, and sociological. Articles included in the book are devoted to the arising, development, and existence of traumatic experience in literature, to the influence of trauma on the literary process, and the understanding of collective trauma and the triad “us – strangers – another”.

Любой травматический опыт — личный или коллективный — неминуемо влияет на внешние и внутренние процессы, с которыми сталкивается человек в течение жизни. Как проживать травму? Можно ли окончательно изжить все ее последствия? Какую энергию может давать (и нести с собой) травма? Травматический опыт делает человека слабее или дает ему сил? Литература не позволяет найти однозначные ответы на эти вопросы, но дает возможность изучить их в контексте мировой культуры, исследовать границы нормы, меняющиеся в зависимости от исторического и социального контекста, понять, как со временем менялось представление о травме и как писатель может переосмыслить и пережить собственный или коллективный травматический опыт посредством текста.

Проблеме проживания и переживания травмы в мировом литературном процессе посвящен сборник научных статей «Энергия травмы», изданный в Гродненском государственном университете имени Янки Купалы под редакцией доктора филологических наук, профессора Т. Е. Автухович. Сборник стал результатом работы XIX международной научной конференции «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теорети-



ческой и исторической поэтики», которая состоялась 22–24 сентября 2022 года в Гродненском государственном университете имени Янки Купалы. Редакция обращает особое внимание на междисциплинарный подход при составлении сборника: это позволяет расширить границы анализа и получить более полное исследование проблемы, на сегодняшний день безусловно актуальной.

Авторами 65 научных статей, представленных в сборнике, стали исследователи из России, Беларуси и Украины. Они пытаются как можно пристальнее посмотреть на то, что болит сильнее всего у разных авторов и их персонажей, у поколений и целых народов. Представляется, что они одновременно исследуют собственные болевые точки и страхи — ведь будет ли травма представлять научный интерес, если у самого автора нет ничего, что бы с ней коррелировало? Написать текст о травматическом опыте — одновременно смелый и дарящий облегчение поступок. Исследовать этот текст — поступок не менее смелый, требующий серьезного, вдумчивого и бережного отношения. Именно поэтому сборник статей заслуживает особенного внимания со стороны читателей.

«Энергия травмы» состоит из шести частей — смысловых блоков, рассматривающих разные аспекты травмы с точки зрения литературоведения, антропологии и социологии. Первая часть — «Антропология травмы» — рассматривает возникновение, существование и развитие травматического опыта в русской и зарубежной литературе. Открывает сборник статья, посвященная Ольге Берггольц, и сразу же показывающая нестандартный подход к проживанию травмы. Исследовательница анализирует трагическое сознание поэта на материале дневников, прозы и лирики, и приходит к выводу, что для О. Берггольц вариант погружения в травму неприемлем, поскольку благодаря физической и духовной стойкости она создает стихи особого качества и силы, выражающие не столько тяготы времени, сколько сознание личности, решившей жить вопреки.

Героями этого раздела сборника становятся И. Бродский, А. Эрно, Б. Кенжеев, В. Карамазов и И. Г. Берхман. Показано, как механизмами преодоления травмы — в противовес ее не-проживанию — становятся диалог с предшественниками (в виде реминисценций и интертекстуальности), психотерапевтическое письмо, дневниковые записи, реминисценция событий и их анализ, происходящий постфактум. Также авторы рассматривают феномены, часто описываемые в современной литературе: самоубийство, травматичные

отношения с матерью, насилие (многие исследователи, включая М. Липовецкого, подчеркивают, что это один из движущих факторов действия современной драматургии), атомизацию общества, распад семьи и потерю памяти — в первую очередь родовой. Наряду с личными травмами писателей и их персонажей исследователей интересуют и социально-исторические события, оказавшие травматический эффект не только на отдельных людей, но и на все население двух стран — России и Беларуси: это Чернобыльская катастрофа и распад СССР.

Вторая часть сборника носит название «Травма в литературной традиции» — авторы рассматривают, какой травматический опыт влияет на художественный процесс и каким образом это происходит. Тематически статьи расположены в хронологическом порядке — от Средневековья до XX века. В фокус исследования попадает «риторика травмы», в частности, изображение любви как физического воздействия, болезненного влияния извне, характерное для средневековой литературы; экзистенциальные тревоги и творческий кризис реализма, который рассматривается на примере творчества Г. Флобера; травматический опыт юных персонажей произведений Л. Толстого, С. Аксакова, Ф. Достоевского и обращение И. Тургенева к античной традиции посредством переосмысления конфликта «человек-судьба» пьесы «Антигона» в романе «Отцы и дети». Исследование традиции русской классической литературы продолжается вопросом трагического восприятия Г. И. Успенским «переходного» периода 60–90-х годов XIX века и способом преодоления психологической травмы через жанр мемуаров (на примере писателя Щеглова-Леонтьева, близкого друга А. П. Чехова). Жизнь последнего также рассматривается в контексте детской психологической травмы, ставшей причиной религиозного скептицизма писателя.

Пространство XX века в этом разделе сборника представлено исследованием эволюции концепции исторического развития человечества М. Зенкевичем в лирике 1910-х годов; сопоставительным изучением концепта «родной город» в стихах о Кракове Марии Павликовской-Ясножевской, созданных в межвоенные десятилетия, и их художественном переводе, выполненном Н. Астафьевой; анализом романа Янки Брыля «Птушкі і гнёзды»: смех в нем используется как способ преодоления психологической травмы.

Самый объемный раздел сборника — третий — имеет название «Письмо как изживание травмы». В нем на примере разных литера-

турных произведений показано, какой травма предстает для персонажей текста и его автора, и каким образом они справляются с этим опытом. В первой статье этого раздела исследуется роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» с точки зрения травмы как нарратива: показывается, что преодоление катастрофы (диаметральной противоположности повседневности) позволяет героям стать частью более глобального процесса — из конкретного исторического времени они переходят в вечность. Следующая статья продолжает тему исторической коллективной травмы, но в контексте пост-памяти — преодоления того, что не было прожито, и теперь должно быть вновь вызвано к жизни и проработано. Одним из способов «оживления» и переживания травматических воспоминаний становится гротеск и черный юмор. С этой идеей перекликается и анализ романа Д. Джойса «Улисс» и литературно-исторического путеводителя М. Шишкина «Русская Швейцария»: показано, что иронико-патетическое представление эмоций в обоих текстах носит сознательный характер и помогает преодолеть последствия революции.

В разделе также рассматривается влияние литературы на действительность на примерах романа Я. Вагнер «Вонгозеро» и профессиональной / любительской поэзии, посвященной пандемии COVID-19: в первом случае вымышленная описываемая катастрофа (пандемия неизвестной ранее болезни) спустя несколько лет после публикации романа находит место в действительности, во втором поэты с разным уровнем мастерства и таланта посредством текста пытаются облегчить свое эмоциональное состояние и снизить уровень тревожности в период пандемии (показано, что российские и зарубежные поэты пользуются для этого разной лексикой).

Авторы рассматривают способы преодоления травмы и их воплощение в тексте на разных уровнях: лексическом (на примере цикла «Левый берег» В. Шаламова), жанровом (анализируя антиутопию драматурга Д. Данилова «Саша, привет!»), сюжетном (исследуя особенности драматургии Р. Ташимова), эстетическом (рассматривая кризис в песенной поэзии А. Фишева). В этом разделе появляется не только литература, но и кино: на примере фильма «Европа» Ларса фон Триера показано, как прошлое, в котором произошло масштабное негативное событие (в данном случае — режим Третьего Рейха), влияет на настоящее, не давая людям жить в другом времени и по другим правилам.

Четвертый раздел сборника — «Коллективная травма как память» — посвящен явлению общей для поколения, народа или любого другого социума травме и вопросам памяти, которые неизбежно будут подниматься, пока травматический опыт не пережит и не переосмыслен до конца. В нем анализируются произведения (как художественные, так и нон-фикшн), в которых важную роль играют исторические катастрофы. В зарубежной литературе это Холокост (роман «Тсс... История моего детства» Р. Федермана), рабство («Возвращение домой» Я. Гьяси), вторжение войск СССР в Чехию (эссеистика Милана Кундеры). В отечественной — лагеря (эпистолярное наследие отца Романа Медведя), опыт пребывания в заключении (дневники и поэзия О. Берггольц), советская повседневность как таковая («Пищеблок» А. Иванова). При этом распад СССР и становление нового государства тоже становится травмой, что отражено в поэзии Б. Рыжего, Л. Шевченко и Д. Новикова. Таким образом, весь XX век представляется в советской и российской литературе как неизбывная травма — один болезненный опыт перетекает в другой, затем в третий, и проживания, необходимого для излечения, не случается, но возникает посттравматическое расстройство. Более того, травматичным становится и будущее — на материалах романов-антиутопий В. Пелевина, В. Сорокина и Д. Глуховского показано, что оптимизма по поводу будущего ни у кого нет: все пропитано постапокалиптическими предчувствиями. Персонажи романов отказываются думать и говорить о будущем, поскольку самим своим существованием оно несет в себе травму, а настоящее находится в точке бифуркации.

Отдельного внимания заслуживает статья, посвященная советскому календарю. Автор отмечает, что древнее восприятие календарного текста как послания, «освященного небесными и божественными силами (луной, солнцем, Робеспьером или Лениным)» [3, с. 363], справедливо и для Советского Союза. Трансформация календаря, рупора государственной власти, от страниц с мрачными юбилеями смертей писателей-классиков и партийных деятелей, до постсоветских поздравлений с государственными праздниками, подчеркивает его главную функцию — сохранения устойчивого миропорядка в зависимости от исторического времени. В статье также рассматриваются произведения постсоветских писателей (Л. Рубинштейна и Д. Быкова), которые берут советский календарь за основу своих текстов и развенчивают присущий ему тоталитарный дискурс.

Пятый раздел — «Война и память о войне» — полностью посвящен еще одной коллективной травме, которая не изживается десятилетиями. Статьи посвящены отражениям Первой и Второй мировой войн в русском и зарубежном искусстве. Первая мировая война показана через призму творчества немецких художников-импрессионистов и дадаистов, как толчок к эволюции жанра готической новеллы и как основа для развития учения о христианской политике Ф. Степуна. Переживанию Второй мировой войны посвящена статья о детективном творчестве А. Кристи, в котором военные реалии сознательно опускаются — действие происходит либо в прошлом, либо в будущем. Такая стратегия позволяет и самой писательнице, и ее читателям уйти от травматичного настоящего в вымышленный мир, в котором нет войны.

Великая Отечественная война ощущается в отечественной литературе как до сих пор актуальный травматический опыт. Авторы рассматривают поэзию Д. Самойлова, прозу В. Сосноры, военные баллады А. Твардовского и рассказы не известного широкому кругу читателей В. Маслова.

Наконец, шестая часть сборника — «Свой среди чужих, чужой среди своих» — рассуждение о триаде «свой – чужой – другой». В ней рассматриваются диалоги разных культур (в частности, где одна сторона выступает колонизатором, а другая поработана), разрыв культурных и поколенческих связей, мнемоническая травма и ее репрезентация в тексте, а также проблема эскапизма, которая встречается в произведениях современной литературы достаточно часто. Персонаж уходит от реальности, чтобы больше не сталкиваться с повседневной жизнью и не повторять уже имеющийся травматичный опыт. Герои убегают не только от рутины и собственной жизни, но и от возможного диалога с Другим, потому что он тоже несет в себе болезненность. Важно отметить, что Другой / Чужой — не обязательно носитель иной культуры (хотя чаще всего это именно так): в мегаполисах ими может оказаться каждый, поскольку разобщенность людей здесь особенно велика (и с развитием интернет-технологий становится все больше).

Подводя итог, можно выделить только один спорный момент, который можно отнести ко многим сборникам научных статей, которых ежегодно выходит внушительное количество: разный уровень проработанности, глубины и качества представленных текстов. Безусловно, авторов волнуют разнообразные темы и персоналии,

и каждый работает над выбранным сюжетом так, как считает нужным и возможным, но объединение текстов в одном сборнике неминуемо дает читателю повод для сравнения и подчеркивает спорные тезисы и не самые сильные черты — как сюжетные, так и стилистические — некоторых статей. Впрочем, это неизбежность, продиктованная законами жанра: достаточно сложно (если не невозможно) собрать такое количество текстов, созданных разными авторами, с одинаковым уровнем и качеством письма.

В остальном сборник не вызывает никаких возражений и представляется уникальным в своем роде. «Энергия травмы» — это попытка проанализировать самые болезненные срезы культуры и общества, чтобы понять, как они работают, и как литература может помочь в проживании и переживании травмы (особенно сегодня, когда этот вопрос особенно актуален). И писатели, и исследователи могут помочь себе с помощью текста: даже не получив ответа на все возникающие вопросы и не решив все проблемы, облечь боль в слова и дать ей выход, приблизив себя (а возможно, и читателя) к переживанию травматического опыта и его трансформации в какое-то другое чувство.

### *Библиографический список*

1. Айерман Р. Культурная травма и коллективная память // Новое литературное обозрение, 2016. № 5. EDN WBTSBW. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-%20pamyat.html> (дата обращения: 03.09.2023).
2. Дубоссарская М. Л. Свой – чужой – другой: к постановке проблемы // Вестник Ставропольского университета. 2008. № 54. С. 167–174.
3. Костюхина М. С. Как лечит календарь: от годовщин к юбилеям (опыт советского календаря и постсоветской литературы) // Энергия травмы : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Янки Купалы; под науч. ред. Т. Е. Автухович. Гродно : ГрГУ, 2023. 553 с. С. 362–372.
4. Франкл В. Человек в поисках смысла. М.: Прогресс, 1990. 368 с.
5. Штомпка П. Социальное изменение как травма // Социологические исследования. 2001. № 1. С. 6–16.

### *References*

1. Ajerman R. Kul'turnaya travma i kollektivnaya pamyat' // Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. № 5. EDN WBTSBW. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-%20pamyat.html>

[zines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-%20pamyat.html](https://zines.gorky.media/nlo/2016/5/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-%20pamyat.html) (data obrashcheniya: 03.09.2023).

2. *Dubossarskaya M. L.* Svoj – chuzhoj – drugoj: k postanovke problemy // Vestnik Stavropol'skogo universiteta. 2008. № 54. S. 167–174.

3. *Kostyuhina M. S.* Kak lechit kalendar': ot godovshchin k yubileyam (opyt sovetskogo kalendarya i postsovetskoj literatury) // Energiya travmy: sb. nauch. st. / GrGU im. Yanki Kupaly; pod nauch. red. T. E. Avtuhovich. Grodno: GrGU, 2023. 553 s. S. 362–372.

4. *Frankl V.* Chelovek v poiskah smysla. M.: Progress, 1990. 368 s.

5. *Shtompka P.* Social'noe izmenenie kak travma // Sociologicheskie issledovaniya. 2001. № 1. S. 6-16.

#### **Данные автора**

Графова Мария Денисовна, кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина.

[maria.bryzgalova27@gmail.com](mailto:maria.bryzgalova27@gmail.com)

#### **Author's information**

Maria D. Grafova, PhD (Philology), Assistant of the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin.

[maria.bryzgalova27@gmail.com](mailto:maria.bryzgalova27@gmail.com)

Электронный научный журнал

**УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**

*Серия*

**Русская и зарубежная литература:  
динамика художественных систем**

**Сетевой адрес серии журнала:**

<https://uspu.ru/journals/rus/ufv/ufv.php>

**Издатель:** ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

**Адрес издателя и редакции:**

620091, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

**E-mail:** n\_barkovskaya@list.ru

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

**Периодичность издания:** 2 раза в год

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**

Уральский филологический вестник:  
электронный научный журнал. 2023. № 2

Русская и зарубежная литература:  
динамика художественных систем

Размещено на сайте 12.12.2023.