



Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «ЯРОСЛАВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. К. Д. УШИНСКОГО»

ВЕРХНЕВОЛЖСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

VERHNEVOLZHSKI PHILOLOGICAL BULLETIN

**Научный журнал
2017 – № 3**

*Издается с 2015 года
Выходит 4 раза в год*

Ярославль
2017

УЧРЕДИТЕЛЬ:

ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»
(ЯГПУ им. К. Д. Ушинского)

Верхневолжский филологический вестник = Verhnevolzhski Philological Bulletin : научный журнал. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. – № 3. – 95 с. – ISSN 2499-9679.
2017, № 3. – 500 экз.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

М. В. Новиков, доктор исторических наук, профессор, Заслуженный деятель науки РФ, заведующий кафедрой теории и методики профессионального образования ЯГПУ им. К. Д. Ушинского (*главный редактор*); **Н. Н. Летина**, доктор культурологии, доцент кафедры культурологии ЯГПУ им. К. Д. Ушинского (*зам. главного редактора*); **О. В. Лукин**, доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории языка и немецкого языка ЯГПУ им. К. Д. Ушинского (*зам. главного редактора*); **Л. В. Ухова**, доктор филологических наук, доцент кафедры теории коммуникации и рекламы ЯГПУ им. К. Д. Ушинского (*зам. главного редактора*); **Том Байер**, профессор русского языка Миддлбери колледжа (США); **Е. М. Болдырева**, доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы ЯГПУ им. К. Д. Ушинского; **Е. Г. Борисова**, доктор филологических наук, профессор кафедры связей с общественностью Московского государственного лингвистического университета; **Жеф Вершуерен**, доктор филологических наук, профессор университета г. Антверпена (Бельгия); **Л. Г. Вискулова**, доктор филологических наук, профессор кафедры романской филологии, заместитель директора Института иностранных языков по научной работе и международной деятельности Московского городского педагогического университета; **Е. И. Горошко**, доктор филологических наук, доктор социологических наук, профессор, заведующая кафедрой межкультурной коммуникации и иностранного языка Национального технического университета «Харьковский политехнический институт» (Украина); **В. В. Дементьев**, доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского; **Т. И. Ерохина**, доктор культурологии, профессор, проректор Ярославского государственного театрального института; **Т. С. Злотникова**, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель науки РФ, профессор кафедры культурологии ЯГПУ им. К. Д. Ушинского; **Неля Иванова**, доктор филологических наук, профессор Университета им. профессора доктора А. Златарова (Болгария); **Н. Н. Иванов**, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и методики преподавания филологических дисциплин ЯГПУ им. К. Д. Ушинского; **В. И. Карасик**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английской филологии Волгоградского государственного социально-педагогического университета; **Христо Кафтанджиев**, доктор филологических наук, профессор факультета журналистики Софийского университета (Болгария); **Н. И. Клушина**, доктор филологических наук, профессор кафедры стилистики русского языка факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова, председатель Стилистической комиссии Международного комитета славистов; **Г. Е. Крейдлин**, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Института лингвистики Российского государственного гуманитарного университета; **А. Д. Кривоносов**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой коммуникационных технологий и связей с общественностью Санкт-Петербургского государственного экономического университета, директор Северо-Западного филиала Европейского института PR (IEPR), эксперт ООН по PR; **Е. Н. Лагузова**, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка ЯГПУ им. К. Д. Ушинского; **И. Ю. Лученецкая-Бурдина**, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы ЯГПУ им. К. Д. Ушинского; **В. А. Маслова**, доктор филологических наук, профессор кафедры общего и русского языкознания Витебского государственного университета (Белоруссия); **Т. Г. Попова**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры английского языка (второго) Военного университета МО РФ (Москва); **Г. Г. Почепцов**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой социальных коммуникаций Мариупольского государственного университета (Украина); **Рenate Ратмайр**, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой славянских языков Венского экономического университета (Австрия); **Е. Ф. Серебrenникова**, доктор филологических наук, профессор кафедры романской филологии Евразийского лингвистического института в г. Иркутске – филиала Московского государственного лингвистического университета; **В. Н. Степанов**, доктор филологических наук, профессор, проректор по управлению знаниями, заведующий кафедрой массовых коммуникаций Международной академии бизнеса и новых технологий (МУБиНТ, Ярославль); **Т. Н. Федуленкова**, доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков профессиональной коммуникации Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых; **Г. Ю. Филипповский**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы ЯГПУ им. К. Д. Ушинского; **Эвелин Эндерлайн**, доктор филологических наук, почетный профессор Страсбургского университета, вице-президент Ассоциации русистов Франции (Франция); **Т. В. Юрьева**, доктор культурологии, профессор кафедры журналистики и издательского дела ЯГПУ им. К. Д. Ушинского.

Публикуемые в журнале материалы рецензируются членами редакционной коллегии.

Адрес редакции:

150000, г. Ярославль, Республиканская ул., 108

Тел.: (4852) 30-55-96 (научная часть), 72-64-05, 32-98-69 (издательство)

Адреса в интернете: <http://yspu.org/>; <http://vv.yspu.org/>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

(Министерство Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций)

ПИ № ФС 77-68454 от 27.01.2017 г.

© ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского», 2017

© Авторы статей, 2017

FOUNDER:

Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky
(YSPU after K. D. Ushinsky)

Verhnevolzhski Philological Bulletin : scientific journal. – Yaroslavl : YSPU, 2017. – № 3. – 95 pages. – ISSN 2499-9679.
2017, № 3. – 500 copies.

EDITORIAL BOARD

M. B. Novikov, Doctor of History, Professor, Honoured Scientist, Department of Theory and Methods of Professional Education, Head of Department, YSPU after K. D. Ushinsky, (Chief editor); **N. N. Letina**, Doctor of Cultural Science, Associate Professor, Department of Cultural Studies, YSPU (Deputy chief editor); **O. V. Lukin**, Doctor of Philology, Department of the Theory of Language and the German Language, Head of department, YSPU; **L. B. Ukhova**, Doctor of Philology, Associate Professor, Department of the Theory of Communication and Advertising, YSPU; **Tomas R Beyer**, Professor of the Russian Language, Middleberry College (USA); **E. M. Boldyreva**, Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Russian Literature, YSPU; **E. G. Borisova**, Doctor of Philology, Professor, Department of Public Relations, Moscow State Linguistic University; **Jef Verschuere**, Doctor of Philology, Professor, Antwerp University (Belgium); **L. G. Vikulova**, Doctor of Philology, Professor, Department of Romance Philology, Institute of Foreign Languages, Deputy Director, Moscow City University; **E. I. Goroshko**, Doctor of Philology, Doctor of Social Sciences, Professor, Department of Cross-cultural Communication, Head of department, Kharkov Polytechnical Institute (Ukraine); **V. V. Dementyev**, Doctor of Philology, Professor, Department of Theory, History of the Language and Applied Linguistics; Institute of Philology and Journalism, Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky; **T. I. Erokhina**, Doctor of Cultural Studies, Professor, Deputy Rector of Yaroslavl State Theatre Institute; **T. S. Zlotnikova**, Doctor of Art, Professor, Honoured Scientist of Russian Federation, Department of Cultural Studies, YSPU; **Nelya Ivanova**, Doctor of Philology, Professor, University named after Professor Doctor A. Zlatarov (Bulgaria); **N. N. Ivanov**, Doctor of Philology, Professor, Department of Theory and Methods of Teaching Philological Sciences, YSPU; **V. I. Karasik**, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of English Philology, Volgograd State Pedagogical University; **Christo Kaftandjiev**, Doctor of Philology, Professor, Faculty of Journalism, Sofia University (Bulgaria); **N. I. Klushina**, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian Stylistics, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, Head of Stylistics Board, International Slavic Committee; **G. E. Kreidlin**, Doctor of Philology, Professor, Department of the Russian Language, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities; **A. D. Krivonosov**, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Communication Technologies and PR, St.-Petersburg State University of Economics, Director of North-Western branch, IEPR, UNO PR expert; **E. N. Laguzova**, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of the Russian Language, YSPU; **I. Yu. Luchenetskaya-Burdina**, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Russian Literature, YSPU; **V. A. Maslova**, Doctor of Philology, Professor, Department of General and Russian Linguistics, Vitebsk State University (Belarus); **T. G. Popova**, Doctor of Philology, Professor, Department of the English Language, Military University of the Ministry of Defence, RF (Moscow); **G. G. Pocheptsov**, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Social Communications, Mariupol State University (Ukraine); **Renate Rathmayr**, Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Slavic Languages, Vienna University of Economics (Austria); **E. F. Serebrennikova**, Doctor of Philology, Professor, Department of Romance Philology, Euroasian Linguistic University in Irkutsk (branch of Moscow State Linguistic University); **V. N. Stepanov**, Doctor of Philology, Professor, Vice Rector, Head of Department of Mass Communications, International Academy of Business and New Technologies (IUB&NT, Yaroslavl); **T. N. Fedulenkova**, Doctor of Philology, Professor, Department of Foreign Languages in Professional Communication, Vladimir State Stoletov University; **G. Yu. Filippovsky**, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian Literature, YSPU; **Evelyne Enderlein**, Doctor of Philology, Professor Emeritus of Strasburg University, Vice-President of Russian Philology Association in France (France); **T. V. Yurieva**, Doctor of Cultural Studies, Professor, Department of Journalism and Publishing, YSPU.

Materials published in the journal are reviewed by the members of the editorial board

Address of the editorial office

150000, Yaroslavl, Respublikanskaya st., 108
Tel.: (4852) 30-55-96 (research department), 72-64-05, 32-98-69 (publishing office)
Internet addresses <http://yspu.org/>; <http://vv.yspu.org/>

Certificate of mass media registration

(Russian Federation Ministry for Press, Broadcasting and Mass Communication)
PI № FS 77-68454, 27.01.2017

© FSBE HE/ FGBOY VO «Yaroslavl State
Pedagogical University named after K. D. Ushinsky», 2017
© Authors of the articles, 2017



Научный журнал
Издается с 2015 года
№ 3 – 2017

«Родное слово есть именно та
духовная одежда, в которую должно облечься всякое знание,
чтобы сделаться истинной собственностью
человеческого сознания...»

К. Д. Ушинский

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

- Федотова А. А.** «Его прободали те, за кого он распялся»: некролог Н. С. Лескова
об А. И. Герцене _____ 8
- Иванов Н. Н.** Языческая культура в прозе М. Горького _____ 16
- Болдырева Е. М., Асафьева Е. В.** Категория памяти в «Колымских тетрадах»
Варлама Шаламова _____ 20
- Кучина Т. Г., Морозов А. С.** Субъектная структура повествования в повести
В. Маканина «Голоса» _____ 26

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

- Суханова И. А.** Уроки интертекста от Умберто Эко. Часть 1 _____ 30
- Ушакова А. П.** Синтаксические фразеологизмы типа «Ох, уж эти мне экзамены»
в современном русском языке _____ 38
- Иванов Н. Н., Казеева О. С.** Словотворчество в прозе А. Н. Толстого _____ 42
- Борисова Е. Г.** Аналитическая номинация события _____ 47
- Сергеева Д. С.** Языковые модели стратегии самопрезентации
в виртуальном пространстве (на материале анализа твитов Хилари Клинтон) _____ 52
- Горпенникова Ю. Г.** Лингвистические особенности современной немецкой
деловой E-mail-коммуникации _____ 56

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

- Хренов Н. А.** Эстетика символизма: от оптической к тактильно-осозательной
системе видения _____ 62
- Азеева И. В., Бизяева Е. А.** Три шекспировских этюда Петра Фоменко:
в ракурсе режиссерского творчества и театральной педагогики _____ 67

<i>Мигунова А. Р.</i> Технология фиксации фрагментов стенописи ярославских храмов Петра Митрополита и Варвары Великомученицы _____	74
<i>Юрьева Т. В.</i> Росписи храма Казанской иконы Божьей Матери в Курбе _____	80
<i>Летина Н. Н., Логинова И. В.</i> Idol как феномен современной корейской культуры _____	85
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ _____	90
УСЛОВИЯ ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ В НАУЧНОМ ЖУРНАЛЕ «ВЕРХНЕВОЛЖСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК» И ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ РУКОПИСЕЙ _____	94



*"The word of your native tongue is nothing else but
the spiritual clothing to envelop any kind of knowledge
for it to become a true achievement
of human thought..."*

K. D. Ushinsky

THE CONTENT

LITERARY CRITICISM

Fedotova A. A. «He Was Poked with the Horns by Those for Whom He Crucified»: N. S. Leskov's Necrologue about A. I. Herzen _____	8
Ivanov N. N. Pagan Culture in M. Gorky's Prose _____	16
Boldyreva E. M., Asafieva E. V. Category of Memory in Varlam Shalamov's «Kolyma Notebooks» _____	20
Kuchina T. G., Morozov A. S. Subject Structure of Narration in V. Makanin's Story «Voices» _____	26

LINGUISTICS

Sukhanova I. A. Humberto Eco's Intertext Lessons. Part 1 _____	30
Ushakova A. P. Syntactical idioms like «Ох, уж эти мне экзамены» in the modern russian language _____	38
Ivanov N. N., Kazeeva O. S. Words in A. N. Tolstoy's Prose _____	42
Borisova E. G. Analytical Nomination of the Event _____	47
Sergeeva D. S. Self-Presentation Strategy on Virtual Space (as exemplified on Hillary Clinton's Twitter Account) _____	52
Gorpennikova Yu. G. Linguistic Properties of Modern German-Speaking E-Mail-Communication _____	56

CULTURAL SCIENCE

Khrenov N. A. Symbolism Aesthetics: from the Optical to Tactile and Sensible System of Vision _____	62
Azeeva I. V., Bizyaeva E. A. Three Shakespearean Etudes by Piotr Fomenko: in a Perspective of the director's Creativity and Theatrical Pedagogics _____	67

<i>Migunova A. R.</i> St. Barbara Church and the Church of St. Peter the Metropolitan in Yaroslavl: the conservation method of frescoes _____	74
---	-----------

<i>Yuryeva T. V.</i> Paintings of the Church of Our Lady of Kazan in Kurba _____	80
---	-----------

<i>Liotina N. N., Loginov I. V.</i> Idol as a Phenomenon of Modern Korean Culture _____	85
--	-----------

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS _____	92
--	-----------

CONDITIONS FOR PUBLISHING ARTICLES IN THE SCIENTIFIC JOURNAL «VERHNEVOLZHSKI PHILOLOGICAL BULLETIN» AND REQUIREMENTS FOR TYPOGRAPHY OF MANUSCRIPTS _____	95
---	-----------

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

А. А. Федотова

«Его прободали те, за кого он распялся»: некролог Н. С. Лескова об А. И. Герцене

Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научно-исследовательского проекта «Поздний Н.С. Лесков: научная подготовка к изданию художественных и публицистических произведений 1890-х годов» (грант № 15-04-0 0192)

Статья посвящена некрологу Н. С. Лескова А. И. Герцену, который до сих пор не становился предметом специального литературоведческого анализа. Произведение рассматривается на широком фоне ранней прозы Лескова и вписывается в ценностную и стилистическую парадигму творчества писателя 1860-х гг. На материале текста некролога в статье прослеживаются изменения, произошедшие в поэтике Лескова на рубеже 1870-х годов, и делаются принципиальные выводы об усилении в его публицистике этической и антропологической проблематики, знаком которого стало изменение ее повествовательной структуры, усложнение интертекстуального рисунка, активное обращение к библейским образам.

Ключевые слова: русская публицистика 2/3 XIX века, 1860-е годы, Н. С. Лесков, А. И. Герцен, Л. Н. Толстой.

LITERARY CRITICISM

A. A. Fedotova

«He Was Poked with the Horns by Those for Whom He Crucified»: N. S. Leskov's Necrologue about A. I. Herzen

The article is devoted to N. S. Leskov's necrologue to A. I. Herzen, which was not a subject of the special literary analysis. The work is considered on a wide background of Leskov's early prose and fits into a valuable and stylistic paradigm of the writer's works in 1860-s. In the article on the material of the text of the necrologue the changes are traced, which happened in Leskov's poetics at the turn of the 1870-s years, and drawn basic conclusions about strengthening in his journalism of the ethical and anthropological perspective, the sign was the change of its narrative structure, complication of the intertextual drawing, active appeal to bible images.

Keywords: russian journalism in the 2/3 of the 19th century, 1860-s, N. S. Leskov, A. I. Herzen, L. N. Tolstoy.

На страницах ранней прозы Н. С. Лескова 1860-х гг. наиболее частотны отсылки к произведениям двух русских авторов – Н. В. Гоголя и А. И. Герцена. Если влияние художественной манеры Гоголя на формирование индивидуального стиля Лескова общеизвестно, то характер его диалога с Герценом до сих пор относится к малоизученным страницам творчества писателя. Есть несколько объективных причин подобного рода несоответствия. Главные из них – это недостаточная исследованность ранней публицистической деятельности Лескова в целом (не

прошло еще и 20 лет с того момента, как состоялось первое переиздание большинства статей писателя 60-х годов), и традиция ангажированного подхода к Лескову-шестидесятнику, долгое время господствовавшая в отечественном литературоведении. Точка зрения Лескова на Герцена – это взгляд автора знаменитой пожарной передовицы в «Северной пчеле», за публикацией которой последовал «приговор» писателю со стороны «демократической» журналистики, и автора романа «Некуда», самому факту написания которого должен был найти оправдание ис-

следователь, приступавший к анализу творчества Лескова 60-х годов.

Серьезным достижением текстологии конца прошлого века стал сам факт атрибуции и последующей публикации корпуса публицистики писателя, объединенной именем Герцена. И. П. Видуэцкой была выявлена и прокомментирована серия лесковских передовиц «Северной пчелы», посвященных Герцену [2, 3]. И. В. Столяровой были атрибутированы и опубликованы очерки Лескова в газете «Биржевые ведомости» (1869–1870) [13]. В статьях исследовательниц, а также в монографии И. П. Видуэцкой были намечены и основные линии художественного диалога двух писателей. Между тем, подробного анализа специфики образа Герцена в ранней прозе Лескова до сих пор не предпринималось. Обращение к ранним произведениям Лескова, объединенных именем Герцена (помимо названных работ, это очерки «Искандер и ходящие о нем толки» (1863), «Загадочный человек» (1870), а также роман «Некуда» (1864)), сегодня особенно актуально. Эти тексты первого десятилетия творческой работы писателя важны не только для уяснения авторской позиции – а Лесков пришел в литературу как вполне сложившаяся личность, – но и для понимания основ его публицистического и художественного стиля. Поэтика публицистики писателя, несмотря на выход в последние годы ряда интересных литературоведческих работ (см. [5, 6, 7, 10, 16]), является малоисследованной стороной творчества Лескова.

В рамках данной статьи обратимся к анализу последнего собственно публицистического высказывания Лескова о Герцене, тексту, до сих пор не привлекавшему внимания исследователей. Им является лесковский некролог лондонскому публицисту, опубликованный в «Биржевых новостях» в рубрике «Русские общественные заметки» в начале 1870 года (Герцен ушел из жизни в январе 1870). Печальный повод к написанию текста мотивирует специфический оценочный и фразеологический ракурс, который задается уже в первых строках статьи: «Нашим читателям, вероятно, памятно, что мы не дружили с Искандером и что даже на нас последних в русской литературе изливались его желчные отповеди; но мы никогда не считали его безусловно виновным в том, в чем его укоряют, и на свежую могилу его не бросим неоправдимо

осуждения. // Пред нивою смерти, как перед горящей купиною, нужно ходить, изув сапоги от ног своих, зане се есть место свято. // От гробовых свеч не запаливают фейерверков и не зажигают иллюминаций, в честь чего бы эти последние ни пламенели. У смерти есть свои права, неотъемлемые, святые и грозные. Жизнь, в каком бы она ни была развитии, ничего не может отрицать из прав смерти, потому что смерть отрицает самую жизнь» [8, с. 204]. Условное «мы», (некролог вышел как редакторская передовица, без подписи) формирует специфическую повествовательную перспективу текста. Идеологическая точка зрения нарратора претендует на максимальную объективность, а его высказывания представляют собой нравственные максимы: «Это, конечно, столь большая доброта, до которой нелегка дойти, но к которой, по крайней мере, должно стремиться. До этого надо доходить» [8, с. 205]. Для придания своим словам обобщающего значения Лесков апеллирует к литературе («Шекспир, сочинения которого называют «гражданскою библиею», говорит: «Если каждому воздавать по его заслугам, то где найдется тот, кто не стоил бы совершеннейшей оплеухи?» [8, с. 205]) и истории («История являет примеры тиранов, ломивших всю жизнь напролом в одну сторону и не слушавших ни вражьих укоризн, ни дружеских замечаний» [8, с. 206]).

Убеждающая сила реплик повествователя объясняется и постоянными отсылками к религиозным источникам: «Церковь наша, преисполненная в своих заветах нежнейшего милосердия, только молится об умерших. „Вольное и невольное, ведомое и неведомое“, она все им прощает и молит простить». Цитируемый Лесковым зачин молитвы за «единоумершего» («Помяни, Господи Боже наш, в вере и надежде живота вечного преставльшагося раба Твоего <...> и яко Благ и Человеколюбец, отпускай грехи и потребляй неправды, ослаби, остави и прости вся вольная его согрешения и невольная» [8, с. 204].) становится первой в статье библейской аллюзией, которыми она весьма насыщена. Статья написана в том возвышенном стиле, который свойственен ряду ранних произведений писателя (вспомним лесковские стилизации – «арабески» 1862–1863 года или написанные ритмизованной прозой «швейцарские» страницы «Некуда»). Тропы (метафоры, пери-

фразы, эпитеты) и стилистические фигуры (инверсии, параллелизмы, антитезы), как и ритмическое построение предложений, актуализация библейской фразеологии («горящую купиною», «изув сапоги от ног своих, зане се есть место свято») позволяют Лескову создать особенно торжественную и приподнятую интонацию.

Фразеологическая и оценочная организация некролога дают писателю возможность весьма пронзительно обрисовать образ главного «героя» статьи. Набрасывая очерк фигуры Герцена Лесков прибегает к противопоставлению между лондонским публицистом и его русскими последователями – прием, знакомый читателю и по роману «Некуда», и, особенно, по написанному одновременно с некрологом очерку «Загадочный человек». Циничное отношение к лондонскому пропагандисту его русских «сторонников» Лесков полагает главным источником трагизма судьбы Герцена. Безнравственная жизнь деятелей русского «революционного» движения представлена в статье через ряд резких деталей: «Как ни сильно поддавался Герцен увлечениям своей пылкой фантазии, ум и талант его отпрянули с негодованием от дикого фразерства юной русской эмиграции, свившей себе гнездо в Женеве. Герцен был в открытом разрыве с нею и даже был приговорен глупым революционным трибуналом к смерти <...> Герцен созерцал эту сволочь, которая не останавливается ни перед чем, не гнушается ни клеветой, ни воровством, ни убийствами, ни посылкою своих русских женщин на уличный разврат, с тем, чтобы проедать и пропивать деньги, вырученные этим ужасным торгом» [8, с. 206]. Эмоциональные и откровенные оценки, свойственные речи нарратора («глупым трибуналам», «сволочь», «ужасный торг»), позволяют противопоставить мученический образ Герцена прикнущим к революционным идеалам преступникам, карикатурные портреты которых в это же время Лесков нарисовал в романе «На ножах». Патетическим итогом созданного Лесковым в первой части некролога образа Герцена становится уподобление его Христу: «Его прободали те, за кого он распялся» [8, с. 205], которое органично вписывается в стилистику очерка.

Эта в значительной степени идеализированная оценка Герцена, впрочем, дополняется Лесковым и важными психологическими штрихами иного рода: «Славянофилы, нередко возвращавшиеся к

необходимости самоусмирения, призывали не раз покойного Герцена смириться <...> У Герцена не хватало на это силы, или <...> он не чувствовал за собою никаких вин и не видел, в чем бы мог принести покаяние. Живучи на земле, он не отрекался от принятого на себя звания «неисправимого социалиста» <...> он уже не звал к топорам и не оснащал своей речи прежнюю бранью, а только уповал, что он «воспитал на Руси поколение бесповоротно социалистическое», и когда его спрашивали: где же эти им воспитанные социалисты? он давал чувствовать, что это касается всех нас, что на Руси все социалисты, но только сами не знают этого, «как мещанин не знал, что он целую жизнь говорил прозою» [8, с. 207]. Писатель рассматривает деятельность Герцена в религиозных категориях (смирение, вина, покаяние), тем самым предлагая читателю вместо своего личного взгляда на лондонского пропагандиста обобщенную нравственную оценку последнего. Однако вместе с излюбленными писателем герценовскими цитатами, которые он не уставал оперировать от ранних передовиц до «Загадочного человека», в очерк проникают и характерно лесковские ироничные интонации, заставляющие читателя усомниться в словах Герцена о том, «что на Руси все социалисты, но только сами не знают этого». В финале некролога точка зрения нарратора становится предельно обобщенной: «славянофилы и сам г. Погодин говорили Герцену, что делать, и он, по замечаниям многих, видимо хотел это сделать, но <...> не мог. Воля его и ложный стыд шли бунтом против его чувств рассудка <...> Вот в чем поучение: коснение в своих заблуждениях отнимает власть над самим собою, и тогда при самых благих побуждениях нет поворота к истине» [8, с. 209]. От описания реалий биографии Герцена и упоминания полемики между ним и славянофилами Лесков переходит к дидактическому «поучению», в котором жизнь Герцена становится одним из примеров нравственной максимы.

Принципиальное для некролога морализаторское начало в конечном итоге приводит к тому, что Лесков, не ограничиваясь собственными обобщениями деятельности Герцена, обращается к развернутым цитатам из Патерика и эпилога романа Толстого «Война и мир», к тому времени только что опубликованного. Это соседство не должно показаться странным: каждый из приведенных Лесковым примеров представляет собой притчу, которая, по мысли автора, должна

пояснить читателю духовные истоки трагической противоречивости личности лондонского публициста (об особенностях аллегорий у Толстого см., в частности, [12]).

Первая из них является вольным переложением широко распространенной в XIX веке легенды о «кающемся бесе», которую впоследствии использовал Ф. М. Достоевский в романах «Бесы» и «Братья Карамазовы» (об интересе Лескова к житийной литературе см., например, [11]). Сложное сюжетное построение сказания, в византийском оригинале принадлежащего к жанру повести, Лесков упрощает до диалога между старцем-подвижником и находящемся во «внутреннем разладе с собою диаволом»: ««Научи, – говорит, – меня, что мне делать?». Святой велел ему обратиться к добру. – «Да, – отвечал диавол, – я и сам вижу в добре единственную отраду; я буду жить, как ты, и ты увидишь, что я сделаю больше тебя и всех вас превзойду в совершенстве добра. Прими же меня!» – «Хорошо, – отвечал святой; – начинай же с начала: смиришь и принеси твое раскаяние Богу»» [8, с. 209]. В этом диалоге писатель в концентрированном виде представил нравственный конфликт легенды: покаяние беса не может состояться не потому, что Бог отвергает его, а потому, что бес сам не хочет смириться, «навыкнув бо в гордости своей» [8, с. 209].

Писатель вносит в образ дьявола психологизм, вкладывая в его уста отсутствующую в оригинальном тексте реплику, которая должна продемонстрировать глубину дьявольской гордыни. Усложнение образа легенды происходит и благодаря подчеркиванию двойственности мотивов персонажа: «страдания его еще несноснее, ибо он остается «отцем лжи», ненавидя ложь и презирая ее» [8, с. 209]. Психологизация дьявола, намек на присущий ему внутренний конфликт, необходимы Лескову для того, чтобы усилить параллель между этим религиозным образом и личностью Герцена, которой, по мнению писателя, также свойственна двойственность. Религиозная притча углубляет проблемное поле статьи: писатель находит исток противоречивости поступков лондонского пропагандиста в его греховной природе, тем самым переосмысливая социальную проблематику статьи в антропологическую. Основания для параллели между судьбой Герцена и патериковой притчей в статье обнажены в прямом публицистическом

слове автора: «так гордость заблуждения переживает не только самые заблуждения, но переживает и самые искренние порывы взойти на другой путь, ибо вступить на новый путь невозможно, не осудив прежнего своего хождения, а на это у покойного Герцена не доставало силы, и в этом все несчастья его последних дней» [8, с. 209].

Для подтверждения своей идеи о духовных причинах трагедии Герцена Лесков обращается и к двум фрагментам из романа Толстого «Война и мир» (о рецензии Лескова на роман см. [16]). Во второй главе первой части эпилога Толстой, рассуждая о функции человеческого «гения» в истории, приводит натуралистический образ стада баранов: «Для стада баранов тот баран, который каждый вечер отгоняется овчаром в особый денник к корму и становится вдвое толще других, должен казаться гением. И то обстоятельство, что каждый вечер именно этот самый баран попадает не в общую овчарню, а в особый денник к овсу, и что этот, именно этот самый баран, облитый жиром, убивается на мясо, должно представляться поразительным соединением гениальности с целым рядом необычайных случайностей» [14, с. 238]. Прием сопоставления человеческого общества с животным миром, свойственный поэтике романа (ср. сравнение Москвы с ульем), в данном случае функционирует как остранение. Аллегорическое представление выдающейся человеческой личности в образе откармливаемого барана своей неожиданностью и подчеркнутой физиологичностью («вдвое толще других», «облитый жиром», «убивается на мясо») шокирует читателя и заставляет его по-новому взглянуть на отвлеченный вопрос о роли причинности в истории.

Аллегорию Толстого Лесков представляет в виде сюжетного повествования: «от стада баранов вдруг отделяют одного барана. Его содержат в отдельном, лучшем помещении, холят, кормят отборным кормом <...> Видя это, все стадо завидует этому барану: «вот-де счастливцев!» Но вот через некоторое время бараны, выходя из своего хлева на пастбище, поражены: их счастливцев висит на перемете вниз головою, с перерезанным горлом и распоротыми внутренностями <...> «Какой несчастный случай!» – восклицают бараны, и они „бесповоротно“ уверены, что это точно случай» [8, с. 210]. Статичный толстовский образ обретает динамику как за счет многочисленных глаголов («отделяют»,

«содержат», «хоят», «кормят»), так и в результате организации событий как временной последовательности («вдруг», «через некоторое время»). Тем самым аллегорический образ разворачивается в небольшую притчу, которая по законам этого жанра заканчивается генерализацией, поясняющей переносный смысл предметного плана тропа читателям: «между тем как все это не могло быть иначе, потому что все это было предуведено и предуставлено хозяином, который, определив зарезать этого барана, знал, для чего он отделил его в лучшее помещение и подкармливал его отборным кормом» [8, с. 210]. Интересно, что этот фрагмент текста не является цитатой из «Войны и мира», а представляет собой мастерскую стилизацию, имитирующую усложненный толстовский синтаксис и поясняющую логику движения авторской мысли. Характерно, что в лесковской интерпретации образ Толстого диалогизируется (об этой особенности поэтики Лескова см. [18]): в речь нарратора проникают слова персонажей («баранов»), что привносит в притчу несвойственный оригиналу комизм. Подчеркнутые автором оценки баранами происходящих событий («стадо завидует <...> барану», «бараны <...> поражены», «бесповоротны уверены»), отсутствующие в исходном тексте, вступают в противоречие с обобщающей точкой зрения повествователя. Совмещение повествовательных перспектив становится, как это часто бывает у Лескова, средством выражения авторской иронии.

Второй образ, который применяет Лесков, отсылает к 5 главе 2 части эпилога, в котором Толстой рассуждает о роли воли народа в истории: «Какое бы ни совершилось событие, кто бы ни стал во главе события, теория всегда может сказать, что такое лицо стало во главе события, потому что совокупность воли была перенесена на него. Ответы, даваемые этой теорией на исторические вопросы, подобны ответам человека, который, глядя на двигающееся стадо и не принимая во внимание ни различной доброты пастбища в разных местах поля, ни погони пастуха, судил бы о причинах того или другого направления стада по тому, какое животное идет впереди стада. „Стадо идет по этому направлению потому, что впереди идущее животное ведет его, и совокупность воли всех остальных животных перенесена на этого правителя стада“. Так отвечает первый разряд историков, признающих

безусловную передачу власти» [14, с. 313]. Лесков вводит в статью текст Толстого в трансформированном виде: «Дитя, сидя у окна, видит стадо быков, впереди которых идет один бык, выступающий, как тамбурмажор, за которым тянутся шеренги полка. Маломысленное дитя умозаключает, что этот передовой бык ведет за собою стадо, между тем как стадо гонит сзади пастух» [8, с. 210]. Целью модификации толстовского текста становится структурное уподобление его предыдущей «притче» о стаде баранов. Введение точки зрения ребенка позволяет Лескову заострить ситуацию острашения, а корректировка детского взгляда на ситуацию словами повествователя («между тем как стадо гонит сзади пастух») расставляет необходимые писателю акценты.

При обращении к толстовскому тексту Лесков концентрируется на предметном плане образов, разворачивая их в небольшие сюжетные повествования, сокращая принципиальную для оригинального текста «расшифровку» аллегорий. Подобная трансформация объясняется тем, что писатель вкладывает в образы Толстого новые смысловые оттенки, непосредственно отсылающие к предмету своей статьи. Рассуждения Толстого о недоступности для человека понимания движущих историю сил трактуются Лесковым в религиозном ключе, на что указывает очередное обращение писателя к библейской стилистике: «Так, мало знать, что знал Герцен, – что «все на свете причинно, последовательно и условно», а надо знать, что и причинности причин нам еще не всегда ясны и часто остаются неизвестными нам до тех пор, пока совершится вся» [8, с. 210].

Заканчивает свою статью Лесков итоговой прямой оценкой личности Герцена: «О Герцене, нимало не погрешая, можно сказать не только то, что он принес свою долю пользы, но он был необходим стаду, от которого отделился, хоть бы для того, чтобы бараны этого стада, видя горестную судьбу его, не кичились теми свойствами, которыми они сродны с „неисправимым“ и которые также, в результате, неминуемо влекут к плачевному разладу с самим собою. Думать и умозаключать таким образом нам не возбраняют ни совесть, ни разум, ни примеры истории, ни законы божеские, ни законы человеческие. Мы так и думаем и не можем думать иначе» [8, с. 210]. В этом дидактичном выводе

писатель формулирует нравственный урок, который может быть извлечен из судьбы Герцена. Торжественная стилистика и примирительные интонации заключительных слов статьи как нельзя лучше соответствуют выбранной Лесковым для некролога повествовательной перспективе, в которой личность нарратора стремится максимально развоплотиться для того, чтобы наиболее объективно оценить личность Герцена с точки зрения «истории», «божеских» и «человеческих» законов.

Имя Герцена стало для Лескова одним из главных символов эпохи 60-х годов, а именно, символом приверженности теории и готовности пойти ради ее осуществления на любые жертвы (наиболее пронзительными примерами обрисовки писателем жертв революционного движения являются, конечно, лучшие герои его романа «Некуда»). Несмотря на ожесточенную критику Лескова со стороны поддерживаемых Герценом журналов («Современник», «Русское слово»), образ самого «знаменитого réfugié» никогда не был окарикатурен писателем. Однако посвященные Герцену высказывания Лескова, созданные после вынужденного окончания сотрудничества писателя с «Северной пчелой», содержательно довольно резко отличаются от первых герценовских передовиц (их анализ см. [15]). Оптимистические интонации молодого журналиста, который был готов разразиться полемическими выпадами как в сторону А. И. Герцена с его «собачками», так и в сторону М. Н. Каткова, однако в то же время с надеждой ожидал возможного примирения «партизанов» (как тогда называли представителей разных партий) на ниве служения отечеству и либеральным реформам императора, сменяются возвышенной и торжественной речью оратора, подводящего трагические итоги эпохи 1860-х годов.

Созданные во второй половине 1860-х годов статьи Лескова относятся уже к тому периоду деятельности писателя, когда для него стали закрыты публицистические разделы ведущих изданий, что привело к заметным изменениям в авторском позиционировании, а следовательно, и в его индивидуальном стиле. На смену господствующему в написанных для «Северной пчелы» передовицах настоящему времени приходит ретроспекция, а подчеркнутая злободневность уступает место генерализации, воплощающейся в стремлении автора

осмыслить текущие события в нравственном и духовном ключе, знаком чего становится все более заметное обращение писателя к библейской образности.

Впрочем, в усложненном интонационном рисунке лесковской публицистики нашлось место и для полемического «задора». И если личность Герцена предстает в ранней прозе Лескова довольно выпукло и неоднозначно, ярким примером чему и служит анализируемый некролог, то, характеризуя его отечественных последователей, писатель не отказывается от довольно грубого заострения. Трагической, но искренней (эта черта «лондонского агитатора» для автора принципиальна) деятельности Герцена Лесков противопоставляет лицемерие и безнравственность «бесповоротно социалистического» поколения нигилистов.

Библиографический список

1. Андреева, В. Г. Второе поколение русских нигилистов в восприятии Н. С. Лескова и В. Г. Авсеенко [Текст] // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2012. – № 4. – С. 114–117.
2. Видуэцкая, И. П. Лесков о Герцене [Текст] // Проблемы изучения Герцена / И. П. Видуэцкая. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 301–320.
3. Видуэцкая, И. П. Передовые статьи по вопросам внутренней жизни России в «Северной пчеле» (1862–1863 гг.) // Лесков Н. С. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 1. [Текст] / И. П. Видуэцкая. – М.: Терра, 1996. – С. 787–859.
4. Герцен, А. И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 16 [Текст] / А. И. Герцен. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 529 с.
5. Головачева, О. А. Средства характеристики в публицистических статьях Н. С. Лескова об А. И. Герцене: парадигматический и стилистический аспекты [Текст] // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 7. – С. 79–82.
6. Зенкевич С. И. «Выметальщик сора»: публицистика Н. С. Лескова и общественная гигиена [Текст] // Историко-биологические исследования. – 2015. – Т. 7. – № 3. – С. 7–28.
7. Ильинская, Т. Б. Неизвестный очерк Н. С. Лескова «О клировом нищеводстве» [Текст] // Русская литература. – 2012. – № 3. – С. 145–152.

8. Лесков, Н. С. Русские общественные заметки (№ 27) // Н. С. Лесков Полное собрание сочинений в 30 т. : Т. 10. – М. : Терра, 1996. – С. 204–217.

9. Лесков, Н. С. Сочинения 1862–1863 гг. // Н. С. Лесков Полное собрание сочинений в 30 т. : Т. 2. – М. : Терра, 1998. – 992 с.

10. Лукашевич, М. Церковная проблематика в ранней публицистике Н. С. Лескова [Текст] // Церковь. Богословие. История. Материалы III Международной научно-богословской конференции. – Екатеринбург, 2015. – С. 335–342.

11. Лукьянчикова, Н. В. Трансформация агиографической традиции в произведениях Н. С. Лескова о «праведниках» [Текст] : диссертация на соискание уч. степени к. ф. н. / Н. В. Лукьянчикова. – Ярославль, 2004. – 169 с.

12. Лученецкая-Бурдина, И. Ю. Парадоксы художника: особенности индивидуального стиля Л. Н. Толстого в 1870-е – 1890-е гг. [Текст] / И. Ю. Лученецкая-Бурдина. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2001. – 156 с.

13. Столярова, И. В. Лесков и Герцен // Столярова И. В. На пути к преображению: Человек в прозе Н. С. Лескова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2012. – 335 с.

14. Толстой, Л. Н. Война и мир. Т. 4. [Текст] // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинение в 90 т. : Т. 12. – М. : Государственное издательство «Художественная литература», 1940. – 426 с.

15. Федотова, А. А. А. И. Герцен и русская публицистика 1860-х годов [Текст] // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2017. – № 1. – С. 115–121.

16. Шелаева, А. А. Статья Н. С. Лескова «Герои отечественной войны 1812 года по гр. Л. Н. Толстому» (1869) как ключ к пониманию истории в романе «Война и мир» [Текст] // 1612 и 1812 годы как ключевые этапы в формировании национального исторического сознания. – СПб., 2013. – С. 170–181.

17. Kucherskaya, M. Journalist, Reader And Writer: Investigating Leskov's Creative Method [Текст] // Scando-Slavica. – Т. 62. – 2016. – № 1. – P. 234–242.

18. Pospíšil, I. Jazyk, narace, žánr a kultura v literárních dílech N. S. Leskova [Текст] // Jazykoveda v pohybe. – Bratislava : FF UK, Katedra slovenského jazyka, Studia Academia Slovaca, 2012. – S. 17–27.

Bibliografickij spisok

1. Andreeva, V. G. Vtoroe pokolenie russkih nigilistov v vosprijatii N. S. Leskova i V. G. Avseenko [Текст] // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova. – 2012. – № 4. – S. 114–117.

2. Vidujeckaja, I. P. Leskov o Gercene [Текст] // Problemy izuchenija Gercena / I. P. Vidujeckaja. – М. : Izd-vo AN SSSR, 1963. – S. 301–320.

3. Vidujeckaja, I. P. Peredovye stat'i po voprosam vnutrennej zhizni Rossii v «Severnoj pchele» (1862–1863 gg.) // Leskov N. S. Polnoe sobranie sochinenij v 30 t. Т. 1. [Текст] / I. P. Vidujeckaja. – М. : Terra, 1996. – S. 787–859.

4. Gercen, A. I. Sobranie sochinenij: v 30 t. Т. 16 [Текст] / A. I. Gercen. – М. : Izd-vo AN SSSR, 1958. – 529 с.

5. Golovacheva, O. A. Sredstva harakterizacii v publicisticheskikh stat'jah N. S. Leskova ob A. I. Gercene: paradigmaticeskij i stilisticheskij aspekty [Текст] // Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2011. – № 7. – S. 79–82.

6. Zenkevich S. I. «Vymetal'shshik sora»: publicistika N. S. Leskova i obshhestvennaja gigiena [Текст] // Istoriko-biologicheskie issledovanija. – 2015. – Т. 7. – № 3. – S. 7–28.

7. Il'inskaja, T. B. Neizvestnyj ocherk N. S. Leskova «O klirovom nishhebrodstve» [Текст] // Russkaja literatura. – 2012. – № 3. – S. 145–152.

8. Leskov, N. S. Russkie obshhestvennye zametki (№ 27) // N. S. Leskov Polnoe sobranie sochinenij v 30 t. : Т. 10. – М. : Terra, 1996. – С. 204–217.

9. Leskov, N. S. Sochinenija 1862–1863 gg. // N. S. Leskov Polnoe sobranie sochinenij v 30 t. : Т. 2. – М. : Terra, 1998. – 992 с.

10. Lukashevich, M. Cerkovnaja problematika v rannej publicistike N. S. Leskova [Текст] // Cerkov'. Bogoslovie. Istorija. Materialy III Mezhdunarodnoj nauchno-bogoslovskoj konferencii. – Ekaterinburg, 2015. – S. 335–342.

11. Luk'janchikova, N. V. Transformacija agiograficheskoj tradicii v proizvedenijah N. S. Leskova o «pravednikah» [Текст] : dissertacija na soiskanie uch. stepeni k. f. n. / N. V. Luk'janchikova. – Jaroslavl', 2004. – 169 с.

12. Lucheneckaja-Burdina, I. Ju. Paradoxy hudozhnika: osobennosti individual'nogo stilja

L. N. Tolstogo v 1870-e – 1890-e gg. [Tekst] / I. Ju. Lucheneckaja-Burdina. – Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU im. K. D. Ushinskogo, 2001. – 156 s.

13. Stoljarova, I. V. Leskov i Gercen // Stoljarova I. V. Na puti k preobrazheniju: Chelovek v proze N. S. Leskova. – SPb. : Izd-vo SPbGU, 2012. – 335 s.

14. Tolstoj, L. N. Vojna i mir. T. 4. [Tekst] // Tolstoj L. N. Polnoe sobranie sochinenie v 90 t. : T. 12. – M. : Gosudarstvennoe izdatel'stvo «Hudozhestvennaja literatura», 1940. – 426 s.

15. Fedotova, A. A. A. I. Gercen i russkaja publicistika 1860-h godov [Tekst] // Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova. – 2017. – № 1. – S. 115–121.

16. Shelaeva, A. A. Stat'ja N. S. Leskova «Gerroi otechestvennoj vojny 1812 goda po gr. L. N. Tolstomu» (1869) kak kljuch k ponimaniju istorii v romane «Vojna i mir» [Tekst] // 1612 i

1812 gody kak kljuchevye jetapy v formirovanii nacional'nogo istoricheskogo soznaniya. – SPb., 2013. – S. 170–181.

17. Kucherskaya, M. Journalist, Reader And Writer: Investigating Leskov's Creative Method [Tekst] // Scando-Slavica. – T. 62. – 2016. – № 1. – P. 234–242.

18. Pospíšil, I. Jazyk, narace, žánr a kultura v literárních dílech N. S. Leskova [Tekst] // Jazykoveda v pohybe. – Bratislava : FF UK, Katedra slovenského jazyka, Studia Academia Slovaca, 2012. – S. 17–27.

Дата поступления статьи в редакцию: 04.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Н. Н. Иванов

Языческая культура в прозе М. Горького

В работе конкретизировано своеобразие восприятия М. Горьким языческой культуры. Рассмотрены проекции фольклора, языческой мифологии на образность, семантику и поэтику и художественных текстов. Феномен рецепции языческого мифологизма представлен как тенденция русского неореализма. По-новому, на уровнях межтекстовых переключек, аллюзий, мифопоэтические мотивы, интерпретированы известные произведения.

Работа адресована филологам, литературоведам, преподавателям, студентам.

Ключевые слова: русский неореализм, славянское язычество, мифопоэтика, проза М. Горького.

N. N. Ivanov

Pagan Culture in M. Gorky's Prose

In the work the specific peculiarity of the perception of Bitter pagan culture is specified. Projection of folklore and pagan mythology in imagery, semantics and poetics and literary texts are considered. The phenomenon of the reception of pagan mythologism is presented as a trend of Russian neorealism. Famous works are interpreted at levels of intertext references, allusions, mythological motifs in a new way.

The work is addressed to philologists, literary critics, teachers, students.

Keywords: Russian neorealism, Slavic paganism, poetics, Maxim Gorky's prose.

Конкретизируем художественные открытия М. Горького со стороны рецепции им славянского язычества, мифологизма, что делается нечасто. Полемика Горького, Ремизова, других писателей с культурой книжной и официальной диктовалась общей для русского неореализма тенденцией к словотворчеству, мифотворчеству [3, 4], поиском «нового» типа культуры и «нового» слова. Своеобразно восприняты были мифологические, фольклорные, апокрифические архетипы, образы, мотивы и сюжеты, *чужое* слово делало текст более просторным и емким.

Горький всегда интересовался архетипом народного мудреца, или мудрого простеца. Его неброские внешне простецы – кузнецы, мельники, плотники – владеют секретами ремесла, мастерства, знают «вещие тайные слова», что сближает их и с колдунами, и святыми людьми. Это «странники по святым местам», «опьяненные широким простором богатой земли», «пленники русской страсти к бродяжеству» [2, Т. 4, с. 406, 407]. С. Максимов писал о таланте подобных типов преодолевать логику, здравый смысл благодаря слову, речи [7]. Персонажи Горького, находясь в рубище бродяги-

юродивого, прикрытые скоморошьей ролью безумца, появляются, чтобы произнести тайные слова, прикоснуться к невидимому, указать пути к Небу или в преисподнюю. Лука, старики Антипа Вологонов, Осип (цикл «По Руси»), Тихон Вялов («Дело Артамоновых»), ловившие сома, поднимавшие колокол мужики («Жизнь Клима Самгина») – все они несут разные тайные импульсы. Случайно брошенные слова, странные или сознательно «дурацкие» фразы, обрывки песен, куски лицедейств – все это, по плану Горького, соответствовало традициям «бродячей Руси Христа ради» [7], с другой стороны, диктовалось его стремлением раскрыть потенциальные возможности «незаметных, но талантливых» людях из народа.

«Маленький старичок» Антипа Вологонов («Нилушка») наделен атрибутами колдуна – «неуловимый» взгляд, глаза «все время меняют цвет» [2, Т. 4, с. 322–329]. Старик не отводит «испытующего взгляда неуловимых глаз» [2, Т. 4, с. 337] от дурачка Нилушки, слушает его неразумные слова. Библейские слова он тоже любил, но «не за смысл, а только за то, что они особенные» [2, Т. 4, с. 326].

«Вещие» слова «простецов» наполнены отголосками языческого жречества; «Я услышал в соседней комнате тихий голос, странные слова: «Горе – вода, счастье – огонь; воды больше – тонут чаще, огня меньше – горят реже» [2, Т. 4, с. 673]. Антипа говорит «с непоколебимой уверенностью, что иначе не может, не могло быть» [2, Т. 4, с. 330] и неустанно варьирует бесчисленные реалии жизни. Он «страшно много знает о неудачах жизни людской и любит рассказывать о них» [2, Т. 4, с. 330]. Речи Антипы – это вольное переложение, цитирование тайных *черных* книг. Людям «надобно знать, что есть настоящее и что – не есть настоящее. Очень много на земле греха-горя оттого исходит, что часто за настоящее принимают предстоящее» [2, Т. 4, с. 335].

Ангелоподобного дурачка Нилушку и его мать Фелицату Вологонов учит словам «темным», «многозначным», «иных красок, помудреней, позвончей» по магической схеме, развивающей мотив вещего сна: слова – сон – поворот судьбы. Предлагает увидеть «сон какой-нибудь» о «старце некоем» из «претемного леса» [2, Т. 4, с. 339].

В рассказе «В ущелье» Горький объединил типы колдуна и старца. Это два старика-плотника. «Старшой у плотников – костлявый старичок, в белой рубахе и штанах» напомнил «святого отшельника – маленький, сухой и чистый». Он учит, «шевели пальцами, точно колдуя <...> Уродливое лицо его, очень древнее <...> снова напоминало великих грешников, уходивших от мира в леса и пустыни» [2, Т. 4, с. 481, 482].

Осип («Ледоход»), как и библейский Иосиф, – плотник, однако этот мудрец причастен к балаганной, скоморошьей культуре. К тому же архетипу восходит и «веселый делатель гробов» с «бойкими, нестарческими глазками» [2, Т. 6, с. 584], гусями, прибаутками аккуратный плотник Серафим («Дело Артамоновых»). В восточной агиографии «духовное совершенство» достигнуто «простыми мирянами»; «Христа ради юродивые» совершают нелепые поступки, чтобы под «отталкивающей личиной безумия скрыть свои духовные дары <...> вырваться из уз мира сего» [6, с. 18]. «Великие силы ума прятались за искус и обет вечного юродства. Примерами полна вся история России средних веков» [5, с. 147]. Горький: «У нас до начала XVII века тоже были свои „лицедеи“ –

скоморохи, свои мастерзингеры – „калики перехожие“; они разносили по всей стране „лицедействия“ и песни» [1, Т. 26, с. 421]. В рассказе: «В памяти вставали <...> образы лучших и любимых людей русской земли: бесконечной вереницей мимо сердца шли житийные люди <...> вспоминались стихи слепых и нищих» [2, Т. 4, с. 342].

В сказках «момент безумия» – момент вселения духа <...> приобретения соответствующих способностей» [10, Т. 2, с. 182]. Н. Пиксанов подтвердил интерес Горького ко всем жанрам фольклора, даже «магическим, черным», к скоморошьей культуре, так называемой «блатной музыке» [9, с. 30]. Русская этнопсихология возводит последнюю к культам древних языческих богов. Посвященным известны разные формы медитации и освобождения от плоти: притворство, превращение, сны, отгадывание загадок, «временная смерть» и прочее. Особое слово «соединяет» с Богом, открывает «харизматические дары», мудрецы «имеют дар проникновения в сокровеннейшие глубины человеческой совести <...> поддерживают поникшие души, наставляя их не только на пути духовном, но также и руководя ими на всех путях житейских» [6, с. 19].

Апелляция Горького к язычеству, народному слову, открывала, как ему представлялось, желанные перспективы России: «Русь сама себя научает тому <...> чтоб каждая минута бытия казалась великим событием, чтоб каждое мгновение было насыщено каким-то русским смыслом, неуловимым для слова, таинственным» [8, Т. 2, с. 166, 167]. Плотник Осип управлялся с природой силой слов и мыслей («Ледоход»), автор же почерпнул из его опыта удивительное знание о человеке: «Вот как надобно дела делать – чтобы никто ничего не понял, а каждому чудилось, будто он и есть – главная пружина <...> Я слушаю его речь и – плохо понимаю ее» [2, Т. 4, с. 283]. В том же ряду и сцены подъема колокола, ловля несуществующего сома («Жизнь Климата Самгина»). «Постановщики» и одновременно действующие лица подобных спектаклей наделенные духовными дарами «простые миряне».

«Все человечьи муки из-за малостей» [2, Т. 6, с. 507], – оценивает Артамоновых Тихон Вялов. Он – землекоп и дворник, а в народной тради-

ции правда – от земли. Тихон часто намекает на свой дар невидимого зрения и тайного слова: «Я не глазами думаю» [2, Т. 6, с. 562]. «Я и еще много знаю; и не то еще могу сказать <...> Я для себя знаю. Мое знатие спрятано у скупого в сундуке, оно никому не видимо» [2, Т. 6, с. 516]. Глаза у него «мерцающие», речь «темная», слова «темные и всегда неожиданные». «Слова надо понимать насквозь <...> Человек – нитку прядет, черт – дерюгу ткёт, так оно, без конца, и идет» [2, Т. 6, с. 516, 622]. И сбывается все, согласно с Горьким, по произнесенному слову. «Не на свое место слова ставим. Называется – погост, а гостят тут века вечные. Погосты – это дома, города» [2, Т. 6, с. 516].

Антипа Вологонов торговал случайными вещами. Случайности выражают закономерности на уровне подтекста. Как ни старался Антипа, но не сумел своим темным словом вдохновить дурачка Нилушку, и тот ни разу не «прорек»; но дурачок Антонюшка прорицает, и не без влияния Тихона, который влиял на жизнь Артамоновых, будто представитель загробного мира. От Антонюшки-дурачка он добивался того же, чего и Антипа от Нилушки, «чтобы слова нечеловечьи объяснил <...> И у дурака свой разум должен быть» [2, Т. 6, с. 609].

Создавая образ Тихона Вялова, Горький обыграл апокрифы: в частности, небезызвестную «Книгу Каина». Одевая словами «упрямую, темную мысль», Тихон говорит Петру Артамонову: «Дело – перила человеку; по краю ямы ходим, за них держимся»; «Делаю черт Каина обучил» [2, Т. 6, с. 639]. Никита Артамонов – Петру: «Каина – нельзя понять. Этим Тихон меня, как на цепь, посадил». В финале романа Тихон констатирует: «Конец всем Каинам» [2, Т. 6, с. 829, 833].

Увидев за искусом юродства «чудо» преображения личности, Горький открыл потенциальные возможности «среднего», казалось бы, заурядного человека по соответствиям с широкими слоями народной культуры; обобщая опыт персонажей, он типизировал как негативные, так и светлые стороны бытия.

Библиографический список

1. Горький, М. Собрание сочинений : в 30 т. [Текст] / ИМЛИ / М. Горький. – М. Горький. – М., 1949–1955.

2. Горький, М. Собрание сочинений. В 12 т. [Текст] / М. Горький. – М., 1987.

3. Иванов, Н. Н. Мифопоэтическая парадигма художественных поисков в литературе русского неореализма [Текст] / Н. Н. Иванов // Верхневолжский филологический вестник : научный журнал. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. – № 1. – С. 28–31.

4. Иванов, Н. Н. Особенности внутренней формы слова в прозе А. Н. Толстого (расширение художественной выразительности) [Текст] / Н. Н. Иванов // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки: научный журнал. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012. – № 4. – Т. I. (Гуманитарные науки). – С. 214–217.

5. Иванов-Разумник, Р. В. Творчество и критика. 1908–1922 [Текст] / Р. В. Иванов-Разумник. – Петроград, 1922.

6. Лосский, В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие [Текст] / В. Н. Лосский. – М., 1991.

7. Максимов, С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила [Текст] / С. В. Максимов. – СПб., 1903.

8. Переписка М. Горького : в 2-х т. : Т. 1, 2 [Текст]. – М., 1986.

9. Пиксанов, Н. К. Горький и фольклор [Текст] / Н. К. Пиксанов. – Л., 1935.

10. Пропп, В. Я. Собрание трудов. Т. 1, 2. Морфология / Историч. корни волшебной сказки. Поэтика фольклора [Текст] / В. Я. Пропп. – М., 1998.

Bibliograficheskiy spisok

1. Gor'kij, M. Sbranie sochinenij. V 30 t. [Tekst] / IMLI / M. Gor'kij. – M. Gor'kij. – M., 1949–1955.

2. Gor'kij, M. Sbranie sochinenij. V 12 t. [Tekst] / M. Gor'kij. – M., 1987.

3. Ivanov, N. N. Mifopojeticheskaja paradigma hudozhestvennyh poiskov v literature russkogo neorealizma [Tekst] / N. N. Ivanov // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik : nauchnyj zhurnal. – Jaroslavl' : RIO JaGPU, 2017. – № 1. – S. 28–31.

4. Ivanov, N. N. Osobennosti vnutrennej formy slova v proze A. N. Tolstogo (rasshirenie hudozhestvennoj vyrazitel'nosti) [Tekst] / N. N. Ivanov // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. Gumanitarnye nauki: nauchnyj zhurnal. – Jaroslavl' : RIO JaGPU, 2012. – № 4. – T. I. (Gumanitarnye nauki). – S. 214–217.

slavl' : Izd-vo JaGPU, 2012. – № 4. – Т. I. (Gumanitarnye nauki). – S. 214–217.

5. Ivanov-Razumnik, R. V. Tvorchestvo i kritika. 1908–1922 [Tekst] / R. V. Ivanov-Razumnik. – Petrograd, 1922.

6. Losskij, V. N. Oчерk misticheskogo bogoslovija vostochnoj cerkvi. Dogmaticheskoe bogoslovie [Tekst] / V. N. Losskij. – M., 1991.

7. Maksimov, S. V. Nechistaja, nevedomaja i krestnaja sila [Tekst] / S. V. Maksimov. – SPb., 1903.

8. Perepiska M. Gor'kogo. V 2-h t. : T. 1, 2 [Tekst]. – M., 1986.

9. Piksarov, N. K. Gor'kij i fol'klор [Tekst] / N. K. Piksarov. – L., 1935.

10. Propp, V. Ja. Sobranie trudov. T.1, 2. Morfologija / Istorich. korni volshebnoj skazki. Pojetika fol'klora [Tekst] / V. Ja. Propp. – M., 1998.

Дата поступления статьи в редакцию: 10.07.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.07.2017

Е. М. Болдырева, Е. В. Асафьева

Категория памяти в «Колымских тетрадах» Варлама Шаламова

В статье анализируется специфика поэтической репрезентации категории памяти в сборнике стихотворений В. Шаламова «Колымские тетради». Память рассматривается не только как основной мотив поэзии Шаламова, но и как интегральный компонент его творчества в целом, являющийся интертекстуальным рефреном его рассказов и эссе. В статье проанализированы различные аспекты категории памяти в художественном мире В. Шаламова: оппозиция память – забвение, память как освобождение от тяжести прошлого через письмо, память как саморазрушение, память как месть, память как творчество.

Ключевые слова: категория памяти, интертекстуальный рефрен, лирический герой, «письмо памяти», образ, мотив.

Е. М. Boldyreva, E. V. Asafieva

Category of Memory in Varlam Shalamov's «Kolyma Notebooks»

In the article the specifics of poetic representation of the category of memory in the collection of V. Shalamov's poems «Kolyma notebooks» are analyzed. Memory is considered not only as the main motive of Shalamov's poetry, but also as the integrated component of his creativity in general, which is an intertextual refrain of his stories and essay.

In the article various aspects of the category of memory in V. Shalamov's art world are analysed: opposition memory – oblivion, memory as release from weight of the past through the letter, memory as self-damage, memory as revenge, memory as creativity.

Keywords: category of memory, intertextual refrain, lyrical hero, «letter of memory», image, motive.

Один из циклов рассказов В. Шаламова открывается посвящением: «И. П. Сиротинской. Ире – мое бесконечно воспоминание, заторможенное в книжке „Левый берег” [4, с. 257]. Категория памяти является центральной не только для упомянутого сборника, но и для творчества В. Шаламова в целом, являясь своего рода интертекстуальным рефреном. «Благодаря памяти <...> автобиографический субъект может не только достигнуть самоидентификации и целостности своего „Я” в „письме памяти”, но и сохранить в своем „элизии памяти” окружающий мир и людей, благодаря которым он состоялся как личность» [1, с. 3]. Слова эти как нельзя лучше подходят и для описания художественного наследия Шаламова, которое состоит из осколков воспоминаний событий и людей его эпохи. Постепенно собирая их, читатель или исследователь открывает уродливую картину таежной жизни: самоуправства лагерного начальства от десятников до начальника Дальстроя, ничтожную суть всякого человека, готового на самые ужасные поступки, убийственный

труд, который Шаламов сравнивает с Молохом, несправедливость системы исправительно-трудовых лагерей, направленную не на благо общества, а на уничтожение неугодных власти людей и т. д. Рассказы и стихи Шаламова не вымысел, а истина в художественной обработке, о чем поэт многократно говорил. В частности в эссе «О прозе» он пишет: «Выстрадавшее собственной кровью выходит на бумагу как документ души, преображенное и освещенное огнем таланта. <...> Не проза документа, а проза, выстрадавшая как документ» [4, с. 549]. Тот же принцип сохраняется и для поэзии.

Память можно назвать интегральной категорией шаламовского творчества. В книге «Шаламов» один из ведущих шаламоведов Валерий Есипов в послесловии рассуждает «о свойствах памяти» и заключает: «Прошедшая перед глазами читателя биография В. Т. Шаламова неизбежно зовет к размышлениям, прежде всего – о свойствах человеческой памяти» [2, с. 88]. И это не случайно, поскольку идеи, мысли, содержащиеся в произведениях художника, прежде все-

го нацелены на то, чтобы сохранить историческую и культурную память об эпохе сталинизма, запечатлеть все ужасы, всю несправедливость тоталитарного режима, бесправность человека, вынужденного умирать и возрождаться каждый день. Не случайно в текстах можно встретить образ живого мертвеца как аллегория убийственного «труда», холода, которые приводят к смерти духовной, но оставляют жизнь физическую, чтобы преумножать, продлевать бесконечное человеческое страдание. Еще один шаламовед Д. В. Кротова отмечает, что «долг художника Шаламов видел в том, чтобы донести до читателя все, что сохранила память – «допеть, доплакать до конца // Во что бы то ни стало», воскресить в сознании пережитой страшный опыт и воплотить его в своих стихах, очерках и рассказах» [3].

«Человек счастлив своим умением забывать» [5, с. 70], – пишет Шаламов в рассказе «Сухим пайком». Забвение временами находит и на лирического героя «Колымских тетрадей». В одном из стихотворений цикла есть строки: «Память скрыла столько зла Без числа и меры. Всю-то жизнь лгала, лгала. Нет ей больше веры» [5]. Таким образом, сознание сопротивляется потоку жутких образов из прошлого, пытаясь защитить уязвимую человеческую психику. Постоянные тяжелые воспоминания приводят к нарушению психики, к разного рода заболеваниям, сердечным приступам, мигреням, в отдельных случаях смерти, поэтому мозг блокирует их. Поэтому в ряде текстов Шаламова так часто звучат мотивы забвения. Так, в рассказе «Прокуратор Иудеи», описывающем ужасы больничных будней Колымы, главный герой Кубанцев, потрясенный жутким зрелищем раненых и умерших людей, предпочел забыть об этом: «Через семнадцать лет Кубанцев вспомнил имя, отчество каждого фельдшера из заключенных, каждую медсестру <...>. Одного только не вспомнил Кубанцев – парохода „КИМ“ с тремя тысячами обмороженных заключенных» [4, с. 260]. Забыл не только потому, что смалодушничал в растерянности, но и потому, что это было самое жуткое и душераздирающее зрелище в его жизни. Подобные мотивы звучат и в ряде стихотворений Шаламова, в частности «Выгорает бумага». Первые два стиха – процесс уничтожения памяти тлением: «Выгорает бумага, Обращается в пыль...» [6].

Лучший способ забыть о чем-то – записать, чтобы мысли, воплощенные на бумаге, высказанные, исчезли из памяти. В стихотворении «Ночная песня» лирический герой, лишенный сна, отгоняет наплывающие образы спичкой, ловит их в «бумажный капкан» [6]. Так и здесь, «обугленные заживо» [6] слова сжигают бумагу, постепенно исчезая. События, эмоции, истина, вымысел воплощены в слове, точном слове, которое исчезнет, когда его выскажешь: «Радость точного слова, Завершение труда, – Распылиться готова И пропасть без следа» [6]. В третьей строфе мы видим подтверждение высказанной нами идее о забвении написанного. Автор рассуждает над тем, «сколько было забыто на коротком веку, сколько грозных событий сотрясало строку» [5]. Эпитет «грозный» свидетельствует о том, что воспоминания были тяжелыми для поэта, поскольку вероятнее всего связаны с заключением и ссылкой, со смертями и растлением души и тела, со всем тем, что подробно отражено в его рассказах. Мы узнаем, что тетрадь поэта на протяжении многих лет хранила беды, записанные автором. Попадая на свет, становясь видимыми, они постепенно исчезали, растворялись. Образ света так же метафоричен, как и образ огня, но если пламя – поэтический дар, то свет – способность слов быть видимыми, следовательно, прочитанными. Записанные художником и воспринятые реципиентом, строки растворяются, поскольку миссия их выполнена, но какой ценой: «Вытекающей кровью Из слабеющих вен» [6]. Самопожертвование, самовыгорание – плата поэта за его дар.

В данном стихотворении мы видим, как поэт сознательно забывал о плохом, о том, что его терзало, но иногда, помимо воли лирического героя, исчезают из памяти и светлые воспоминания, как в стихотворении «Я забыл погоду детства». В начале стихотворения субъект лирического высказывания рассуждает о том, что все лучшее, что испытывал он в далеком детстве безвозвратно рассеивается. «Теплый ветер» и «мягкий снег» – реалии, утраченные очень давно. Контекстуальные эпитеты, характеризующие природные явления, часто встречающиеся в текстах Шаламова, противопоставлены разрушительной холодной снежной буре – центральному образу «Колымских тетрадей», наделенному исключительно отрицательными коннота-

циями. Выходит, что он забыл не столько ветер и снег, сколько их положительные свойства. Но важнее для нас не то, что лирический герой забыл, а что помнит, и главное – почему: «И осталось так немного В бедной памяти моей – Васильковые дороги В красном солнце детских дней...» [6]. С одной стороны, лирический герой помнит о цветах и солнце. С другой, дорога – метафора очищения героя через страдания, характерный мотив «Колымских тетрадей». Еще один важный образ появляется в третьей строфе: «Запах ягоды-кислицы, Можжевельниковых кустов И душистых, как больница, Подсыхающих цветов» [6]. Образы ягод и кустов являются ключевыми не только для таежных стихов Шаламова, но и для рассказов: ягоды – то, чем питались голодные заключенные, из-за которых могли быть убиты, как в одноименном рассказе, кусты – символ сопротивления смерти. С одной стороны, они увядающие, подсыхающие, тлеющие; с другой – характер сравнения лишен поэтичности, возвышенности, их аромат напоминает запах больницы, где долгое время поэт работал фельдшером. Лирический герой помнит именно эти образы, поскольку они всю жизнь сопутствовали ему, в том числе и в тайге. Деформированные отравленным заключением сознанием, эти образы вновь частично преобразуются в детских воспоминаниях и возвращают себе положительные свойства, однако даже в них проскальзывают детали из осторожного мира. Тем не менее, светлая память о детстве утрачена не до конца, и успокаивает сердце лирического героя в минуты отчаяния.

Как бы ни хотелось лирическому герою «Колымских тетрадей» забыть обо всем, что с ним происходило в золотых забоях и шахтах, долг перед невернувшимися, перед истиной заставляет поэта раз за разом возвращаться в покинутый мир тайги и писать, писать, чтобы помнили о том, что было и чего не должен видеть человек. В рассказе «Эсперанто» Шаламов констатирует: «Ничто не было забыто. И много лет прошло» [4, с. 395]. В художественном мире Шаламова ничто не может совладать с потоком памяти, которая просится на бумагу и хочет быть высказанной, воспринятой, многословной. Она противостоит не только забвению, но и молчанию, поскольку последнее – сознательная форма лжи. Правда Шаламова должна быть высказанной посредством письма, только тогда

долг художника будет исполнен. Высказать все, даже самые глубокие переживания – задача поэта, и память ему в этом помогает: «Но память вольна и сильна, Способна спасти от забвенья Сокровища с самого дна» [6]. О том, какие это сокровища, Шаламов говорит в другом стихотворении – «Я сказанья нашей эры», где лирический герой «долотом скребет в пещере на скалистом берегу» [6] свои слова. Скалистый берег – устойчивый образ, нередко встречающийся на страницах рассказов и стихотворений – имеется в виду берег горной реки Колымы, где автор, как известно, отбывал срок. Пещера также является важной для автора реалией: стены ее состоят из камня, который надежней «хрупкого пера» и вечно может хранить тайну. Долото – атрибут ненавистного лагерного труда, как кайло и лопата, тачка и пила. Именно им поэт выскребает на камне стихи, чтобы память о прошлом сохранилась для потомков. Следует сказать, что Шаламов не первый поэт, доверяющий горному камню силу слов, призванных сохраниться на долгие годы, может, века. У И. Бунина есть стихотворение «На высоте, на снеговой вершине», написанное в 1901 году. Там лирический герой стальным клинком высекает на вершине горы сонет, которому также не страшны снега, ветры. Но если бунинский герой хранит письма, чтоб их прочел лишь тот, «кто на вершине» поэтического Олимпа, как и сам он, то герой Шаламова хранит их для каждого, кто заинтересуется историей и обратится к его «эпохе», чтобы узнать то, что замалчивается государством.

Во второй строфе этого же стихотворения автор говорит, что в его «эпоху» нет места «героическим балладам», поскольку «герои» – люди из прошлого, в настоящем есть лишь страх, боль, голод, несправедливость. Чтобы времена, вычеркнутые из страниц истории, не были забыты окончательно, чтобы помнили не только о событиях, но и людях, многочисленных жертв вечной мерзлоты, безымянных, в лучшем случае с номерными бирками на ногах, лирический герой делает следующее: «На заброшенных гробницах Высекаю письма, Запишу на память птицам Даты, сроки, имена» [6]. Заброшенные гробницы – бесконечные братские могилы. На них не было ни каменных плит, ни хотя бы деревянных крестов. И потому поэт мог почтить память тех, кого знал и потерял, лишь на страницах книг. В

сборнике «Левый берег» есть рассказ «Надгробное слово». Практически каждый абзац в нем начинается со слов «Умер ...» и после этого идет имя человека и рассказ о его судьбе и связи с героем, например: «Умер Дмитрий Николаевич Орлов, бывший референт Кирова. С ним мы часто пилили дрова в ночную смену...» [4, 6] или «Умер экономист, Семен Алексеевич Шейнин, добрый человек. Он долго не понимал, что делают с нами, но в конце концов понял и стал спокойно ждать смерти...» [4, 7]. Автор рассказывает об этих людях все, что когда-то знал, чтоб знали о них и другие, и о том, как их избивали и убивали, как Дерфеля, одного из героев, о гибели которого сказано так: «Однажды бригадир его ударил, ударил просто кулаком, для порядка, так сказать, но Дерфель упал и не поднялся» [4, 9]. Впрочем, не столько смерть интересует художника, как биографии, имена, лица, которые он стремится сохранить. Иногда он посвящает погибшим целые рассказы, например, «Тетя Поля» или «Последний бой майора Пугачева».

Рассказать свою историю лирический герой хочет не только животным, но и людям, рассказать без слов, как в стихотворении «Я иду, отражаясь в глазах москвичей». Субъект лирического высказывания – прохожий, на пути которого встречаются другие люди. Когда их взгляды встречаются с глазами героя, происходит «мгновенный заряд» энергии, «магнетической силы», и тогда в глазах прохожих отражается память, весь каторжный опыт незнакомца, на вид неприметного, неизвестного: «Память гроз, отгремевших не очень давно, Заглянула прохожим в зрачок, как в окно» [6]. Очевидно, что герой недавно вернулся из заключения, память еще сильна в нем настолько, что способна породить энергию небывалой силы и посредством одних глаз рассказать то, что он видел, чем жил долгие годы. «Нет, мне вовсе не нужен язык / Мне для речи достаточно рук» [6], – произносит он в другом стихотворении. Но не только руки – его сила, но и взгляд, и губы – один из постоянных образов «Колымских тетрадей». Здесь мы имеем дело с метафорическим умолчанием: рассказ совершается бессознательно, от случайно столкнувшихся взглядов, но память о прошлом настолько въелась в героя, что мгновенно вырывается при первой возможности. Непроиз-

несенные слова героя повторяет трава, которая победила асфальт, камень. Она смогла одержать верх над смертью, подобно лирическому герою, прошедшему суровые испытания тайги, и потому ей известны мысли и чувства героя, также боровшегося за выживания.

Образ московской травы переносит сознание лирического субъекта в покинутый им некогда мир тайги, где росла та же трава, лежали те же камни: «Ей в граните, в гудроне привычно расти – Камень сопок ложился у ней на пути» [6]. Трава пробилась через камень и росла назло метели, снегам, камню. Трава у Шаламова противостоит камню в той степени, в какой забвение – памяти. Камень – хранитель воспоминаний и тайн до тех пор, пока не будет возможности рассказать о них, открыть «секрет». Трава живет, потому что не помнит ни событий, ни страданий людей, но поэт, проходящий вдоль асфальта, напоминает ей о прошлом, и она повторяет его слова. В заключительных строках стихотворения появляется еще один устойчивый образ шаламовской лирики: «Вся чувствительность тропки таежной, где след Иногда остается на тысячу лет» [6]. Здесь тропа – символ памяти. Она знает, помнит людей, проходивших по ней. Ей известны страдания «падающих в пути». Следы прохожих, отпечатывающиеся на поверхности тропы, застывает, вечная мерзлота сковывает землю, превращая ее в камень. С другой стороны, страдания человека настолько велики и несут такой энергетический заряд, что снегам не под силу победить скорбь самой земли, пропитанной страданиями, болью идущих по тропе.

Память в художественном мире В. Шаламова зачастую не несет радости и освобождения, а оказывается «травмирующим фактором», вызывающим у лирического героя боль от воспоминаний прошлого и жажду мести. Стихотворение «Славянская клятва» открывается следующими словами: «Клянусь до самой смерти мстить этим подлым сукам, Чью гнусную науку я до конца постиг» [6]. С одной стороны, можно воспринимать эти слова узко, поскольку «суками» называли «блатарей», вернувшихся с войны в лагерь. Шаламов с ненавистью относился к блатному миру, всю растлевающую силу которого, всю низость, лживость и подлость их «блатарского кодекса чести» описал он в отдельном

цикле «Очерки преступного мира», в некоторых рассказах из других циклов Автор критиковал русских писателей, романтизовавших блатной мир: Горького с его «Челкашем», Сельвинского с произведением «Мотыкэ Мадхамовец», Инбер с «Васькой Свистом в переплете» и т. д. Но с другой стороны, если взглянуть шире, лирический герой называет «подлыми суками» всех тех, кто причинил ему столько зла, кто заставлял выходить на работу в мороз без рукавиц, кто избивал на допросах, кто кормил «юшкой», непеченым хлебом, кто молчал о том, что видел, и предпочел забыть, тем, кто расстреливал, кто заставлял идти по снегу падающих и обессиленных – всей системе исправительно-трудовых лагерей, которую строили люди; тоталитарному режиму, идеология которого – плод извращенной человеческой мысли и желания безграничной власти обезумевшими диктаторами. Власть, даже самая маленькая, растлевает человека не меньше, чем условия жизни в лагере, об этом сказано, например, в рассказе «Потомок декабриста», где первоначальный повествователь говорит: «Власть – страшная штука» [4, с. 331] и желает «с удовольствием угодить прямо в рожу» [4, с. 335] начальству. Всеми этому враждебному миру и желает отомстить лирический герой: «Публично, по-славянски из черепа напьюсь я, Из вражеского черепа, как делал Святослав» [6]. Этот жуткий образ – символ полной победы над врагом: испивая из черепной коробки вино или кровь, которой лирический герой омоет руки, он поглотит своего врага. Если взглянуть на другие тексты, например, на поэму «Аввакум в Пустозерске», мы увидим, что герой всегда мстит в древнерусских традициях, позиционируя себя как славянского человека, что важно, а не как советского гражданина. Духовное начало сильно в Шаламове, как бы он не называл себя атеистом. Его отец – священник передовых взглядов – воспитывал детей в любви и строгости и привил им основы человеческой морали. Оттого и были так крепки убеждения поэта, на наш взгляд, которые помогли ему выжить в лагере. Даже месть героя гуманна: он напьется из мертвой головы, которая не почувствует ни боли, ни страха, ни всего того, что некогда испытывал герой. Он не сожжет их живыми в яме, как сожгли Аввакума, не выколет глаза, не бросит в темницу и не заморит голодом, не заставит обнаженными стоять в снегу. Так ли

страшно то, что он сделает с обезглавленными обидчиками по сравнению с тем, что они делали с ним, живым. Месть лирического героя заключается в его творчестве, это публичная месть, поскольку произведения его будут прочитаны современниками, которые узнают правду, скрытую официальной властью. Эта прижизненная месть «дороже всех загробных, любых посмертных слав» [6]. К сожалению, слова его прочли только потомки и редакторы, отказавшие Шаламову в публикациях.

Таким образом, категория памяти в художественном мире В. Шаламова выступает в разных состояниях. Во-первых, это забвение, когда, с одной стороны, стираются счастливые воспоминания из детства, из мира, противоположного Северу, с другой – наступает освобождение от тяжести прошлого через письмо, через самовыгорание, саморазрушение. Впрочем, освобождение мнимое, поскольку поток постоянных мыслей и образов сознание лирического героя удерживать не способно. Во-вторых, это собственно память, которая ждет воплощения в творчестве, все равно, стихах или прозе. Воспоминания по большей части носят негативный характер, отображают события и явления из колымского прошлого поэта. С одной стороны, это дань памяти людям, которых несправедливо забыли, с другой – летопись для потомков, от которых скрыта истина как историками, так и политиками. В-третьих, это месть, которой так жаждет лирический герой. Месть его – творчество, речь, которая будет услышана если не современниками, то потомками, которые поймут его, вспомнят о нем и о страшных событиях отечественной истории, которая больше не может и не должна повториться.

Библиографический список

1. Болдырева, Е. М. *Memini ergo sum: автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма* [Текст] / Е. М. Болдырева. – Ярославль, 2007. – 500 с.
2. Есипов, В. В. Шаламов [Текст] / В. В. Есипов. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 346 с.
3. Кротова, Д. В. Тема памяти в лирике В. Шаламова [Электронный ресурс] / Д. В. Кротова. – Режим доступа: <https://shalamov.ru/research/304/>

4. Шаламов, В. Т. Левый берег: Рассказы [Текст] / В. Т. Шаламов. – М. : Современник, 1989. – 559 с.

5. Шаламов, В. Т. Колымские рассказы [Текст] / В. Т. Шаламов. – М. : Детская литература, 2012. – 345 с.

6. Шаламов, В. Т. Стихотворения [Электронный ресурс] / В. Т. Шаламов. – Режим доступа: <http://shalamov.ru/library/>

Bibliograficheskiy spisok

1. Boldyreva, E. M. Memini ergo sum: avtobiograficheskiy metatekst I. A. Bunina v kontekste russkogo i zapadnoevropejskogo modernizma [Tekst] / E. M. Boldyreva. – Jaroslavl', 2007. – 500 s.

2. Esipov, V. V. Shalamov [Tekst] / V. V. Esipov. – М. : Molodaja gvardija, 2012. – 346 s.

3. Krotova, D. V. Tema pamjati v lirike V. Shalamova [Jelektronnyj resurs] / D. V. Krotova. – Rezhim dostupa: <https://shalamov.ru/research/304/>

4. Shalamov, V. T. Levyj bereg: Rasskazy [Tekst] / V. T. Shalamov. – М. : Sovremennik, 1989. – 559 s.

5. Shalamov, V. T. Kolymskie rasskazy [Tekst] / V. T. Shalamov. – М. : Detskaja literatu-ra, 2012. – 345 s.

6. Shalamov, V. T. Stihotvorenija [Jelektronnyj resurs] / V. T. Shalamov. – Rezhim dostupa: <http://shalamov.ru/library/>

Дата поступления статьи в редакцию: 16.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Т. Г. Кучина, А. С. Морозов

Субъектная структура повествования в повести В. Маканина «Голоса»

Повесть «Голоса» В. Маканина – один из примеров «полиморфного» нарратива в его прозе: тематически не связанные эпизоды, относящиеся к разным эпохам, сферам жизни, незнакомым друг с другом персонажам, изложенные в разных повествовательных модальностях, объединены метанарративной рефлексией повествователя. В субъектной структуре текста нарратор выступает то как «начинающий писатель», то как «мемуарист», то как «литературный критик», однако в фокусе его внимания неизменно остается сам процесс письма – преобразование реальной или вымышленной истории в сюжет, который может иметь вариативные финалы или остаться исключительно «виртуальным», вероятностным авторским проектом.

Ключевые слова: Маканин, «Голоса», нарратор, метанарратив, авторефлексивный текст.

T. G. Kuchina, A. S. Morozov

Subject Structure of Narration in V. Makanin's Story «Voices»

The story «Voices» by V. Makanin is one of examples of «polymorphic» narrative in his prose: thematically not connected episodes relating to different eras, spheres of life, unfamiliar with each other characters, presented in different narrative modalities are united by a metanarrative reflection of the storyteller. In the subject structure of the text the narrator acts as «the beginning writer», as «memoirist», as «literary critic», however in focus of his attention there is the writing process – transformation of a real or invented story into a plot, which can have variable finals or remain exclusively a «virtual», probabilistic author's project.

Keywords: Makanin, «Voices», narrator, metanarrative, autoreflexive text.

Повесть Владимира Маканина «Голоса» (1977) – одно из наиболее часто попадающих в поле зрения исследователей его творчества произведений, и причин тому несколько. Во-первых, мотивы окликанья, отчетливого и внятного, но рационально необъяснимого присутствия во внутренней жизни человека «голосов» (Маканин специально уточняет, что «голос» не равен вдохновению [3, с. 49] – он совершенно материален) входят в устойчивый образно-смысловой фон всех важнейших текстов писателя («Где сходились небо с холмами», «Кавказский пленный», «Отставший», «Андеграунд, или Герой нашего времени» и др.). Вообще, в поэтике В. Маканина очень высока значимость возвращений к сквозным, «матричным» микросюжетам, понятиям-константам (лаз, коридор, туннель, стол с графитом и т. п.) – именно ими формируется разветвленная сеть автореминисценций. «Голоса» принадлежат к этой же сфере структурно-семантических единиц маканинского метатекста.

Во-вторых, повесть «Голоса» – важнейший пример автометарефлексивного текста в творче-

стве писателя (этому его аспекту, в частности, посвящена статья Т. Ю. Климовой, в которой особо подчеркивается, что «повествовательные элементы авторского метанарратива «творящее сознание» – это непрерывная «регламентация» творческого процесса» [1, с. 14]), и именно процесс создания сюжетов и нарративов в повести тематизирован и выведен в центр читательского восприятия.

В-третьих, повесть строится на взаимопересечении фактуального (автобиографического) и фикционального планов повествования. Отсюда – сосредоточенность повествователя на процессе становления «человека пишущего», осознания в себе «писателя» – состоявшегося или нет (часто эта смысловая грань повествования становится источником авторской иронии и самоиронии).

Наконец, в-четвертых, в субъектной структуре повести «Голоса» представлены характерные для В. Маканина переходы от перволичного – к безличному повествованию, от точки зрения героя-ребенка – к точке зрения писателя, анализирующего свои детские впечатления, от «прямого» сло-

ва нарратора – к несобственно-прямой речи. К детальному рассмотрению этих аспектов повествовательной структуры текста и будет обращена наша статья.

Прежде всего выделим наиболее значимые смысловые грани заглавного понятия – «Голоса». Как это часто бывает в прозе В. Маканина, семантические границы ключевого образа постепенно расширяются, уточняются, переопределяются и иногда – едва ли не опровергаются в переистолковании (этот феномен поэтики писателя подробно рассматривается в учебном пособии Т. Г. Кучиной на примере категории «красота» в рассказе «Кавказский пленный» [2, с. 229–234]). Так и в анализируемой повести природа «голосов» не до конца ясна: они не иррациональны, у них нет мистических коннотаций – но они могут находиться в сфере бессознательного, проявляясь исподволь, субъективно, в качестве скрытого опыта предков: «...почему бы не счесть такие вот выхлопы и выбросы души голосами людей, давно, быть может, умерших, которые, петляя по родовым цепочкам – прапрадед – прабабка – дед – мать – сын, – дошли наконец до тебя и иногда звучат, нет-нет и распирая тебя генетической недоговоренностью» [3, с. 39]. «Голоса» в трактовке В. Маканина парадоксальным образом получают не столько собственно акустическое, сколько временное и визуальное выражение. «Голосом» может оказаться «яркая минута из детства» [3, с. 40], связанная, например, с осознанием смерти и – шире – «с осознанием самого себя» [3, с. 40]. В роли «голоса» может выступать внутренне значимая, врезавшаяся в память картинка (например, таким сквозным «водяным знаком» в тексте повести становятся Желтые горы – место дальних детских прогулок с приятелями, «когда ... во мне возникло ликующее освобождение и чувство достигнутой» [3, с. 7]). «Голос» – непременно озарение, мгновение пронзительно ясного понимания – собственного ли прежнего, более раннего впечатления, или только что случившегося события, или обрывка увиденного («голос... несет в себе, например, желтые вершины гор или степь, или Курский вокзал, он несет в себе ту или иную боль, то или иное поразившее тебя, но вполне конкретное человеческое лицо...» [3, с. 49]).

В системе коннотаций заглавного понятия важную роль играет тишина / немота: голоса как необходимая часть «я» могут внезапно затихнуть, перестать быть слышны («В каждом человеке ... есть свое и особое кладбище голосов. Они погибли. О них можно помнить, но поправить уже ни-

чего нельзя, потому что их звучание в тебе кончилось; они мертвы» [3, с. 49]; «целая вереница безязыких или недоговоривших прадедов подсказывает тебе что-то, сокрушаясь и сетуя, что ты такой глухой и что ты так мало можешь расслышать» [3, с. 30]). Так или иначе, по мысли автора, писатели способны слышать такие «голоса» лучше остальных и, соответственно, преобразовывать их в художественные или нехудожественные тексты. При этом в начале творческого пути «голоса» слышны отчетливее, потому что не заглушаются шумом жизни / быта – и еще пока не заменена их импровизационная основа предсказуемым, наработанным литературным мастерством. Оттого первые книги всегда несут в себе большую новизну и точность видения.

Наконец, еще одна существенная для понимания семантики «голосов» подробность – их способность одновременно быть противниками и союзниками (сражаться и сопрягаться), напряженно контактировать, не вытесняя друга друга, и сообщать о разном.

Все внутренние сюжеты и нарративы повести В. Маканина и есть материализация разных «голосов», подталкивавших к обдумыванию, сочинению, иногда записи (и нередко ее последующему забвению) той или иной истории. Репрезентация творческого процесса составляет основной предмет изображения, на него направлена рефлексия повествователя – и значимо то, что субъектная структура повести перестраивается в каждой ее части.

По сути, «черновиковость», эскизность – важнейшие и демонстративно обнаженные качества повествования в «Голосах». Повесть представляет собой компиляцию из автобиографических воспоминаний («жизнеописание» Кольки Мистера или более позднее юношеское воспоминание о поселковых стариках), набросков незавершенного рассказа (история вечеринки с участием Вальки, Женьки, Кольки и Сережки, а также придуманного девушками «мертвого жениха» – мелодраматического «летчика-испытателя», якобы погибшего накануне свадьбы), «прописей» к несостоявшейся истории неудачника Шустикова, изложение легенды о грабителе и разбойнике Севке Сером и притчи о дикаре, ставшем изобретателем барабана, и т. д. Сюжетная линия Кольки Мистера в первой части, например, дана в сопровождении автокомментария – с указанием внешних обстоятельств создания художественного мира: «И вот: первый рассказ, который я в юности написал, был о Желтых горах, о той самой минуте, когда воздух и

пространство содрогнулись, а во мне возникло ликующее освобождение и чувство достигнутой, – о той минуте, когда я скакал с камня на камень. Рассказ не получился» [3, с. 7]. Перволичный повествователь раскрывает суть «технологического» процесса, в котором свое место отводится, в том числе, написанию этого текста в русле заданных литературной модой параметров: «Времена меняются, и позже в моде стал стиль, еще позже экзотика притчи, но в то время, и это точно, в моде пишущих была именно она – личная обида и непризнанность. Стержнем повестей было непризнание...» [3, с. 8] – и далее в тексте подробно развивается это размышление. Казалось бы, писательская «кухня» как предмет изображения вытесняет непосредственный житейский опыт (он в деле настоящего художника имеет не самую высокую цену) – и характеристика самих способов построения нужного автору виртуального сюжета претендует на ведущее место в повествовании. Однако Маканин выбирает иной путь: он пишет современную «человеческую комедию» из разрозненных сюжетов, в каждом из которых подлинная драма соединяется с фарсом.

Вторая глава – рефлексивный этюд о любви и жалости, мнимом сострадании (больше напоминающем замаскированное любопытство) и соревновании в сочувствии. И это тоже «голоса», облеченные в другую повествовательную форму. Можно было бы назвать эту часть очерком-рассуждением, в котором представлен опыт душевно раненного человека – однако опыт этот не индивидуален, он передан в обобщенно-личных формулировках: «Ты хочешь быть, как есть... Ты отбегаешь в сторону... Ты суетишься поодаль, и вот тут они бросаются все на тебя и душат» [3, с. 24].

Прямые апелляции к читателю – но от так и оставшегося «в тени» нарратора – в трех следующих частях исчезают: доминирует безличное повествование, а всезнание рассказчика изредка прорывается субъективной иронической заинтересованностью судьбой изображаемых героев (в одном случае – нелепого Шустикова, в другом – трагикомической Регины). Например, в безлично-объективной характеристике взаимоотношений Шустикова с сослуживцами мелькает несобственно-прямая речь и периодически проскакивают слова-эгоцентрики («И его, конечно, расспрашивали. И хотя в конторе, куда он пришел работать, не впервой велись разговоры о жалких мужчинах нашего века...» [3, с. 25] (курсив авторов статьи – Т. К., А. М.)). Всезнание повествователя, впрочем,

не распространяется за пределы рабочих контактов Шустикова: стоило герою перейти в другую контору, как им немедленно перестали интересоваться бывшие сослуживцы, а с ними – и повествователь, взявшийся было рассказывать историю его жизни. Ему нечего досказать в этом сюжете: он исчерпан для нарратора раньше формальной литературной развязки.

Показательна и повествовательная структура 11-й главы: история молодежной вечеринки нарочно эскизна и написана в «условной» модальности – начиналось вот так, а закончить можно было бы так, а можно этак: «Проще всего было дать финал, не выходящий из скромной объемности «вечерушки» как жанра – ребята взяли свое, разошлись» [3, с. 82]; но, пожалуй, эффектнее и современнее было бы по-другому: «Является, к примеру, среди ночи хозяин квартиры, и вся четверка вынуждена спешно уйти, недовыяснив отношений. Они уходят, идут по пустой улице, – и фонари на пустых ночных улицах стоят, как стоят они на краю земли. Две-три мрачных, заигрывающих с вечностью фразы, последний выхлоп элегической ноты – рассказ готов» [3, с. 83]. Примечателен маканинский иронический автокомментарий: «выхлоп элегической ноты» – это «списание» рассказа со всех личных литературных счетов, выбрасывание его в корзину: в нем от настоящих «голосов» остались одни «хрипы» или «метафизические всхлипы». В 11-й части перед читателем одновременно и «черновик» этого рассказа с несколькими вариантами развязки, созданный героем-писателем, и «беловик» автора – Маканина, для которого важнее соотнести этот сюжет со следующей историей о выдуманной себе целую большую жизнь героине («Старуха, убившая во мне этот рассказ, жила в нашем доме...» [3, с. 83]). Отметим попутно, что подчеркнуто безличное (и даже обезличенное – с доминированием неопределенно-личных и инфинитивных конструкций) повествование о вечеринке без всяких переходов сменяется у Маканина перволичным рассказом о соседке по подъезду, словно бы неловко сочиненная история уступает место документальному – «честному» – рассказу из «реальной жизни».

Однако палитра «голосов» и форм повествования не исчерпана и этими метаморфозами. Например, в 7-й и 8-й частях, где центральной становится тема вины и греховности человека, обращает на себя внимание подчеркнуто метафоричное эссеистическое размышление о «голосах» (что-то вроде авторского «лирического отступле-

ния») – с чуть ироничными автокомментариями: «Напрашивается сравнение этих тихо звучащих голосов с опавшими листьями; образ старый, сработанный и затертый, но его можно в меру модернизировать. Изошряясь, можно представить себе листья или ворох листьев, лежащих под деревом, под осинкой, да и осина сама – не обязательно осина, а некое деревце на киноэкране; время, конечно, осеннее, листопад. <...> Некоторые голоса в нас не исчезли, не сопрели, как преют листья, – нет-нет и голоса напоминают нам о себе, заглядывают в нашу душу и с той стороны и с этой, но им не найти своего места, их время прошло» [3, с. 50].

Наконец, в главе 12-й авторское «я» преобразуется в историка литературы (или «припозднившегося» критика): первая ее часть представляет собой рефлексию на тему «конфуза» маленького человека в русской классике XIX века (речь о визите Акакия Акакиевича к значительному лицу). «Критический» дискурс Маканина, впрочем, сплошь пронизан личностными интонациями и при формальном сохранении имперсональности развертывающегося рассуждения-нарратива обрастает индивидуальными стилевыми «маркировками» – вопросами, вводными словами, нарочитыми повторами и кружением около одного понятия – до его сюжетной исчерпанности: «В чем суть конфуза? – а вот в чем»; «Как же, мол, так получается, что я, сырой и малый, или даже не очень сырой и не слишком малый, приду в приемную и явлюсь к генералу <...> с личностной и даже вроде бы глупой пропажей» [3, с. 85]. В более поздней прозе – романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» – история современного Акакия Акакиевича прорастет самостоятельной сюжетной линией: глава «Маленький человек Тетелин» в изложении «я»-повествователя Петровича становится ремейком гоголевской «Шинели», где, правда, в роли шинели выступают твидовые брюки.

Таким образом, в субъектной структуре повествования «Голосов» легко различимы разнотипные, наделенные разными нарративными компетенциями и «полномочиями» типы повествова-

телей: «мемуарист», «начинающий писатель», комментатор, эссеист, литературный критик – это неполный перечень сменяющих одна другую ипостасей повествователя. Но в этом «хоре» и реализуется содержательное ядро «Голосов»: не связанные между собой тематически, рассказанные с разных голосов, все части повести представляют собой метаповествовательную структуру, в которой комментарий важнее излагаемого сюжета, а возможность его выразительного нарративного преобразования – более значима, чем соответствие действительности, «правде жизни». Именно метаповествовательность структуры связывает концептуально все части. Повесть В. Маканина «Голоса» не просто рассказывает о «голосах», но сама по себе, структурно, выражает заглавие.

Библиографический список

1. Климова, Т. Ю. Метанарративные стратегии прозы В. Маканина [Текст] / Т. Ю. Климова // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 340. – С. 12–16.
2. Кучина, Т. Г. Современный отечественный литературный процесс [Текст] / Т. Г. Кучина. – М.: Дрофа, 2006.
3. Маканин, В. С. Голоса [Текст] / В. С. Маканин. Отставший: Повести и рассказы. – М.: Худож. лит., 1988.

Bibliograficheskiy spisok

1. Klimova, T. Ju. Metanarrativnye strategii prozy V. Makanina [Tekst] / T. Ju. Klimova // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2010. – № 340. – S. 12–16.
2. Kuchina, T. G. Sovremennyy otechestvennyy literaturnyy process [Tekst] / T. G. Kuchina. – M.: Drofa, 2006.
3. Makanin, V. S. Golosa [Tekst] / V. S. Makanin. Otstavshij: Povesti i rasskazy. – M.: Hudozh. lit., 1988.

Дата поступления статьи в редакцию: 11.05.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81'42

И. А. Суханова

Уроки интертекста от Умберто Эко. Часть 1

В статье идет речь о проблеме намеренности/ненамеренности цитирования в художественном тексте; проблема рассматривается в связи с концепцией «смерти автора», которая понимается как подход к исследованию текста без обращения к биографии писателя и другим фактам, находящимся за пределами самого текста. Уникальным материалом для изучения проблемы намеренности/ненамеренности отсылок являются свидетельства Умберто Эко, выдающегося писателя и одновременно ученого-семиотика, исследователя текста. В ряде научных, научно-популярных и публицистических работ У. Эко касается случаев наличия интертекстуальных связей в его собственных романах. Согласно его свидетельствам, некоторые из этих связей включены в тексты намеренно, другие оказались в них случайно. Эко предлагает схему влияний, оказываемых на творчество писателя не только его предшественниками, но и такими факторами, как «мировая энциклопедия» (или «традиция») и дух времени («современность»). В настоящей статье эта схема используется для рассмотрения двух случаев интертекстуальности в романе Эко «Имя розы» и трех случаев предполагаемого влияния романов Эко на произведения современных российских писателей. В этих трех случаях переключки представляются вполне осознанными, однако произведения русских авторов оказываются весьма далекими от претекстов. Итальянский писатель и его российские коллеги наполняют инвариант разным содержанием, и это различие представляется более интересным для изучения, нежели сходство.

В первой части статьи рассматривается схема влияний, предложенная У. Эко, которая затем применяется к двум фактам: многочисленным совпадениям сюжетных ходов детективного романа Роберта Ван Гулика «Монастырь с привидениями» (1961) с романом Эко «Имя розы» (1980) и некоторому сходству главного героя «Имени розы» (Вильгельма Баскервильского) с одним из персонажей фантастического романа Аркадия и Бориса Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965). В обоих случаях нет доказательств прямого влияния, однако тем интереснее для исследователя сами факты совпадения. Далее рассматриваются переключки романа Елены Костюкович «Цвингер» с романом Умберто Эко «Нулевой номер».

Ключевые слова: интертекстуальные связи, намеренность/ненамеренность отсылок, Умберто Эко, эссе «Борхес и мой страх влияния», роман «Имя розы», роман «Нулевой номер», роман Р. Ван Гулика «Монастырь с привидениями», роман А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу», роман Е. Костюкович «Цвингер».

LINGUISTICS

I. A. Sukhanova

Humberto Eco's Intertext Lessons. Part 1

In the article it is said about the problem of intention / unwittingness of citing in the art text; the problem is considered in connection with the concept of «the death of the author» which is understood as an approach to a text research without addressing the writer's biography and other facts, which are outside the text. Unique material for studying the problem of intention / unwittingness of references are Umberto Eco's works, who is an outstanding writer and at the same time a scientist-semiotics, a researcher of the text. In a number of scientific, popular scientific and publicistic works H. Eco concerns cases of existence of intertextual communications in his own novels. According to his words, some of these communications are included into texts intentionally, others have appeared there accidentally. Eco offers a scheme of impacts made on the writer's works not only by his predecessors, but also with such factors as «the world encyclopedia» (or «tradition») and a spirit of the age («present»). In the present article this scheme is used to consider two cases of intertextuality in Eco's novel «The Name of the Rose» and three cases of alleged influence of

Eco's novels on works by modern Russian writers. In these three cases references seem to be quite conscious, however works by the Russian authors are very far from pretexts. The Italian writer and his Russian colleagues fill an invariant with different contents, and this distinction seems to be more interesting for studying, than similarity.

In the first part of the article is considered the scheme of influences offered by H. Eco, which is applied to two facts: numerous coincidence of the subject courses of the detective novel by Robert Van Gulik «The Monastery with Ghosts» (1961) with Eco's novel «The Name of the Rose» (1980) and to some similarity of the main hero of «The Name of the Rose» (Guglielmo de Baskerville) with one of characters of the fantastic novel by Arkady and Boris Strugatsky «Monday Begins on Saturday» (1965). In both cases there are no proofs of direct influence, however, it is more interesting the facts of coincidence to the researcher. Further references of Elena Kostyukovich's novel «Tsvinger» with Humberto Eco novel «Zero Number» are considered.

Keywords: intertextual communications, intention/ unwittingness of references, Humberto Eco, essay «Borges and My Fear of Influence», novel «The Name of the Rose», novel «Zero Number», R. Van Gulik's novel «Monastery with Ghosts», A. and B. Strugatskys' novel «Monday Begins on Saturday», E. Kostyukovich's novel «Tsvinger».

Баудолино просто рот разинул. Как он отлично знал, грамота Иоанна была на свете только одна, сочиненная лично им. Если пресвитер существует, он мог свободно написать что-нибудь другое, но ведь не теми же словами! Он попросил себе в руки документ и, пробежав его глазами, сказал: – Совпадает, но не дословно, есть несколько мелких расхождений.

Умберто Эко. Баудолино. Гл.17.
Перевод Е. Костюкович [7, с. 270]

К сожалению, стало уже традицией воспринимать знаменитую метафору Ролана Барта – название его статьи «Смерть автора» – только как констатацию невозможности определить автора современного текста, насыщенного интертекстами, в то время как этой проблеме посвящен лишь небольшой фрагмент указанной статьи, основное же внимание в ней уделено нецелесообразности толкования смысла художественного произведения исходя из биографии автора [1].

Эту же мысль в полушутливой форме высказывает Умберто Эко в первой из лекций, составляющих книгу «Шесть прогулок в литературных лесах»: «... меня мало заботит эмпирический автор литературного текста (да, впрочем, и всякого текста)» [14, с. 24]. По мнению Эко, знание фактов биографии автора может быть «очень утешительно и поучительно», «[о]днако это знание не поможет нам решить, прав ли был Кант, когда увеличил число категорий с десяти до двенадцати, а также является ли «Дьявол во плоти» [Р. Радиге] шедевром <...> Возможный гермафродитизм Моны Лизы – интересный эстетический вопрос, тогда как сексуальные пристрастия Леонардо да Винчи, в рамках того, что касается моего «прочтения» этой картины, – лишь сплетни» [14, с. 24–25].

Из приведенной цитаты не следует, однако, делать вывод, что Эко исключает также и влияние общественного контекста на формирование смысла произведения. Напротив, в работе «Роль читателя» он отмечает, что описание произведения только как системы знаков при полном исключении общественного контекста «лишь кажется осуществимым. На самом деле мы не можем ни выбрать, ни выделить никакого элемента формы без того, чтобы не придать ему (хотя бы в неявном виде) какого-либо содержательного значения», причем возможно, что «исследователь сам того не осознает или не хочет осознавать» [13, с. 269]. Эко говорит здесь не о собственно анализе языка, но шире – о структурном, семиотическом анализе текста, что, надо полагать, включает в себя и анализ языка. Далее: «... описание структур произведения оказывается одним из наиболее выигрышных способов выявления связей между произведением и его общественно-историческим контекстом. Другими словами, представляется очень желательным, чтобы всякое социологическое исследование литературы, достойное этого имени, обращалось к семиотике для подкрепления своих наблюдений и выводов» [13, с. 270]. То есть, применительно к нашей проблеме, языковой, формальный анализ художественного текста не может не касаться его содержания в силу самой природы изучаемого объекта, однако формальный анализ необходим именно для понимания содержания. (Видимо, именно здесь находится частичное «наложение» друг на друга интересов литературоведа и лингвиста, которое так болезненно воспринимается одной из столкнувшихся на этом поле сторон).

Точка зрения на ту или иную сторону художественного произведения, высказанная Умберто Эко, ценна вдвойне, будучи одновременно точкой зрения выдающегося писателя и крупнейшего семиотика, исследователя текстов, в том числе и художественных. В наше время нередко встречаются серьезные ученые-гуманитарии, обратившиеся к написанию художественных произведений, однако масштаб дарований великого итальянца делает его опыт поистине уникальными.

Умберто Эко (1932–2016) обратился к художественному творчеству уже будучи всемирно известным ученым, и собственный опыт писателя он осмыслил как ученый. Многочисленные ссылки на опыт писателя в его научных и научно-популярных работах, обращения к этому опыту в его публицистике дают уникальный материал – Эко знает проблему «изнутри».

В настоящей работе мы обратимся к свидетельствам писателя-ученого о том, как появлялись интертекстуальные связи в его романах. Нас будет интересовать вопрос, в какой степени это «внутритекстовая» проблема, то есть насколько значима для текста как такового намеренность или неосознанность включения в него автором интертекстуального элемента.

В эссе «Борхес и мой страх влияния» [11, с. 151–171], предлагая схему влияния автора А на автора В, Эко замечает, что она должна представлять собой не отрезок прямой от А к В, а треугольник: «...нельзя говорить о взаимовлияниях в литературе, философии, даже в научных исследованиях, не поставив на вершину треугольника некий Х. Можем ли мы назвать этот Х культурой, цепочкой предыдущих влияний? <...> назовем его мировой энциклопедией. <...> Отношения авторов А и В бывают устроены по-разному: (1) В находит нечто интересное в произведениях А, не зная, что это часть Х; (2) В находит нечто интересное в произведениях А и через творчество последнего приходит к Х; (3) В обращается к Х и только потом замечает, что то же самое было и у А» [11, с. 152–153]. Однако, «часто картина предстает не такой уж однозначной» [11, с. 153]: автор может помнить, потом забыть, потом снова вспомнить, когда и «что он вычитал у другого». Эко приводит такой пример из собственной практики: «Например, в моих литературных произведениях находили связи с другими авторами, которые я и сам пре-

красно осознавал. Некоторые отсылки казались сомнительными, так как я абсолютно не был знаком с их источником. Некоторые меня удивляли, но выглядели убедительно, как в случае с «Именем розы», где Джорджо Челли обнаружил влияние исторических романов Дмитрия Мережковского – и я должен признать, что читал их в двенадцатилетнем возрасте, хотя в то время, когда писал роман, об этом совсем позабыл» [11, с. 153]. (Об этом факте Эко упоминает также в «Откровениях молодого романиста» [12, с. 84]).

Говоря о намеренных отсылках в «Имени розы», Эко признается: «...для меня была важна модель «Доктора Фаустуса» Томаса Манна. <...> мало кто из критиков нашел связь с «Доктором Фаустусом», но многие отыскивали аллюзии на диалог между Нафтой и Сеттембрини из «Волшебной горы» Томаса Манна» [11, с. 159–160].

В связи с образом лабиринта в «Имени розы», который проще всего было бы считать заимствованным у Борхеса, Эко называет ряд других авторов, у которых встречаются подобные образы – от Яна Коменского до Джеймса Джойса. «Все это могло стать источником Борхеса. Вот случай, когда не совсем ясно даже мне самому, то ли я (автор В) благодаря Борхесу (автору А) пришел к Х (мировой культуре), то ли я (В) сначала открыл для себя некоторые аспекты Х, а потом заметил, насколько они повлияли на А» [11, с. 163].

Схема-треугольник усложняется еще и тем, что «кроме А, В и тысячелетней энциклопедии Х существует так же *дух времени*» [11, с. 153], который представляет собой «цепочку взаимовлияний» [11, с. 154]. (В комментариях к разделу «Сотворить читателя» в книге «Заметки на полях «Имени розы» указывается, что термин *дух времени* – Эко употребляет его на с. 97 в немецком написании: *Zeitgeist* – принадлежит «духовно-исторической» школе исследователей (XIX–XX вв.) [8, с. 103]). Говоря о влиянии *духа времени*, Эко приводит примеры, на первый взгляд, несерьезные, однако, в действительности, наводящие на более чем серьезные размышления. Так, некий текст, написанный будущим писателем в десятилетнем возрасте, «очень напоминает Борхеса» и одновременно отсылает к утопиям XVI–XVIII веков об идеальных государствах. Ни того, ни другого маленький автор

читать никак не мог, однако в первом случае «виноват», очевидно, сам *дух времени*, во втором – действительно прочитанные приключенческие романы и сказки – «... и бог знает какие химические реакции произошли в моем воображении» [11, с. 154]. Еще подобный пример: в 1948 году, в 17 лет, Эко написал рассказы, которые задним числом оказываются похожими на «Космическо-мистические истории» Итало Кальвино (вышедшие, уточним, в 1965 году; эти случаи Эко упоминает также в эссе «Как я пишу» [11, с. 374–377]).

«Наконец, существуют темы, общие для многих писателей, потому что они как бы подсказаны окружающей действительностью. Например, я помню, сколько литературоведов после выхода в свет „Имени розы“, находили книжки, в которых тоже упоминалось сожженное аббатство, причем многие из этих книжек я никогда не читал. Никто почему-то не задумался о том, что в Средние века монастыри и церкви частенько горели» [11, с. 154–155]. В «Откровениях молодого романиста» Эко приводит такой факт: «Прежде чем виртуозно перевести на русский язык „Имя розы“, Елена Костюкович написала о нем обширное эссе. В нем она упоминает роман Эмиля Анрио „Братиславская роза“ (1946), который повествует о поисках таинственного манускрипта и завершается пожаром, уничтожающим библиотеку. Действие разворачивается в Праге, которую я также вскользь упоминаю в начале своего романа. Более того, одного из моих библиотекарей зовут Беренгар, а в книге Анрио действует библиотекарь по имени Бернгард. // Роман Анрио я никогда не читал и даже не подозревал о его существовании» [12, с. 83].

В связи с вопросом о возможности установления факта влияния или заимствования одного автора на другого вспомним выражение А. К. Жолковского: лучше бы всего спросить! Жолковский действительно спросил нескольких писателей-современников и не получил в ответ ничего определенного [3, с. 17].

Тем ценнее опыт Умберто Эко, в чьем лице мы имеем одновременно и автора, и исследователя. Однако, как видим, и в его уникальном случае (что называется, «сам во всем признался») – далеко не всегда есть что-то определенное в плане фактов.

В работах Эко нам не встретилось указаний на то, был ли ему известен детектив Роберта

Ван Гулика «Монастырь с привидениями» (1961) [2]*. Однако в этом романе мы обнаруживаем множество перекличек с «Именем розы» (1980) [9]: имеется монастырь на горах, в книге помещены два его графических плана; в монастыре происходят таинственные смерти, одна из них – падение с высоты в ущелье; один из убитых – искусный рисовальщик; в монастыре ходят слухи о привидениях («призраках прошлого»), имеется что-то вроде лабиринта, где можно заблудиться; в монастырь приезжает некто, компетентный в расследованиях и достаточно уважаемый, причем, оказывается он там совсем по другой причине; у него есть помощник; в монастыре происходит некое мероприятие; настоятель монастыря слаб как руководитель и находится под влиянием авторитетного лица из числа обитателей монастыря, это лицо – преступный старец, внешне – образец благочестия и учености (связан с книгами и библиотекой), в реальности – преступник, который и организует все убийства, на него и выходит следователь, который застает преступника в потайной комнате; чтобы попасть в потайную комнату, нужно нажать на некое изображение, связанное с религиозной символикой; имеются мотивы курения трав, отравления, скатывания убитых в пропасть, присутствия женщины в мужском монастыре, прелюбодеяния монаха, есть и окно, которое не может быть открытым, есть и ночная экспедиция следователя, и комната, хорошо освещенная большими окнами, где удобно рисовать или писать; существует запрет на посещение какой-то части монастыря; есть и помещение, в котором заведомо страшно; есть и изваяния, и трапеза с настоятелем, и намек на противоестественные отношения, и религиозные противоречия, и т. д. Есть даже *Роза* – это имя героини: *Белая роза*. В романе Ван Гулика нет только пожара. Разница (кроме, разумеется, художественного уровня двух текстов) заключается в том, что действие романа Ван Гулика происходит в Древнем Китае, а не в Средневековой Европе, монастырь – даосский, а не католический, и раскрывает преступления не монах другого ордена, а судья, принадлежащий к другой религии – конфуцианству. Есть большой соблазн объявить этот роман одним из источников «Имени розы», тем более, что даты написания произведений этому не противоречили бы, к тому же Эко, автор ряда работ по массовой лите-

ратуре, вполне мог быть знаком с детективом Ван Гулика. Но в свете приведенных выше свидетельств Эко такое заключение представляется поспешным**. Он мог, конечно, прочесть Ван Гулика и забыть об этом ко времени написания собственного первого романа, но, видимо, этого могло и не быть. Подозревать же Эко в сознательном умолчании нет оснований, слишком по-иному он реагирует на предположения критиков – не как автор, боящийся быть уличенным в плагиате (по свидетельству А. К. Жолковского, авторы, как правило, «отчаянно запираются», когда их спрашивают о возможных заимствованиях [3, с. 17]), но как ученый, поставивший удачный эксперимент: «...читал много интерпретаций, в которых назывались некоторые использованные мною в работе источники, и всякий раз очень радовался: как ловко критики обнаружили то, что я так удачно замаскировал (именно для того, чтобы они это позднее нашли), например, тот факт, что прототипом нарративных взаимоотношений между Адсоном и Вильгельмом послужили Серенус Цейтблом и Адриан Леверкюн из „Доктора Фаустуса“ Томаса Манна» [12, с. 83–84].

Авторы, опрошенные Жолковским, «запирались» лет 30 тому назад. Современные авторы реагируют на подобные вопросы более спокойно (см. ниже) – понятие интертекста сейчас хорошо известно, да, в частности, те же признания У.Эко сыграли свою роль. То есть заимствование перестало восприниматься как что-то тождественное плагиату***.

Зададим провокационный вопрос: а не сравнивал ли кто-то из исследователей, к примеру, образы Вильгельма Баскервильского («Имя розы» У. Эко) и Кристоля Хунты («Понедельник начинается в субботу» А. и Б. Стругацких [6])****? Ведь оба персонажа – бывшие инквизиторы, оставившие это занятие. Вильгельм, отвергнув жестокие приемы инквизиции и не желая больше участвовать в ее деятельности, использует свои способности и навыки следователя «в мирной жизни». Кристоаль Хунта – бывший Великий инквизитор, впавший в ересь, но не оставивший прежних замашек и в ипостаси заведующего отделом Смысла Жизни: сотрудники НИИЧАВО тащат к нему на допрос толпу привидений, однако допрашивать их он будет в «научных целях». Можно даже усмотреть переклички в эпизодах, связанных с этими

персонажами: а) эпизод из романа Стругацких, когда Хунта, один из ведущих магов фантастического института, и молодой программист Саша Привалов, от лица которого ведется повествование, не сумели решить компьютерную задачу и предаются самоуничтожению, ругая каждый и себя, и друг друга за глупость и неспособность; б) эпизод из романа Эко, когда Вильгельм, отчаявшись вычислить преступника, ругает себя и послушника Адсона – своего ученика, от лица которого ведется повествование, за глупость и неспособность. Отчего бы не сделать сравнительный анализ итальянского и русского текстов? Здесь и хронологии ничто не противоречит (роман Стругацких вышел в 1965 году, роман Эко – в 1980). Не станем, однако, судить о том, насколько реально подозревать Умберто Эко в чтении советской фантастики. Это, пожалуй, излишне – нет ничего удивительного в том, что в европейской литературе второй половины XX века с его историей свободно разгуливают бывшие инквизиторы; а где следователь – там и разгадывание головоломок. Итак, снова *X и дух времени*.

Попробуем в свете свидетельств Эко рассмотреть и ряд случаев, когда он сам выступает в роли автора А, то есть того, кто сам оказывается источником влияния по отношению к автору В. В роли автора В в наших примерах выступают современные российские писатели.

В 2012 году в издательстве «АСТ:CORPUS» вышел роман Елены Костюкович «Цвингер» [5], а в 2015 роман Умберто Эко «Нулевой номер» [10], переведенный на русский язык, как и все предыдущие романы Эко, той же Еленой Костюкович. Переклички этих двух произведений бросаются в глаза: главные герои обоих романов – такие недотепы средних лет с неустроенной личной жизнью (в конце тот и другой обретают личное счастье), близкие по роду занятий – издательское дело; похожи их взаимоотношения с другими персонажами, совпадает место действия некоторых значимых эпизодов (так, оба издательства находятся в Милане, в обоих романах описываются также достопримечательности городка Орта); имеются ретроспекции в период Второй Мировой войны и множество других, более мелких совпадений, в том числе в самой организации текста – в обоих романах главы носят названия по датам, как записи в дневнике. Невольно возникает примитивная

мысль о том, что переводчица, познакомившись с итальянским текстом, оказалась под его влиянием, и т. д. Однако Е. Костюкович свидетельствует (в передаче Радио России «Книговорот» 28 марта 2016 года), что получила роман Эко для перевода уже после того, как сдала собственный роман в издательство, что Эко прочел перевод ее романа и присутствовал на его презентации, что оба были крайне удивлены переключками, потому что никто из них ни у кого не «списывал», хотя такие предположения пришлось услышать обоим авторам (то есть, как видим, переключки ввели в заблуждение определенное количество читателей).

Факты сходства двух произведений удивительны только на первый взгляд. Костюкович к моменту написания собственного романа перевела шесть романов Эко, то есть давно вжилась в его художественный мир. Переводчица уже давно живет в Италии, то есть существует в тех же реалиях, что и Эко. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в обоих текстах упоминаются, например, миланский район Навильи с особенностями его архитектуры; комплекс часовен, посвященных св. Франциску, в городе Орта; а также такие события итальянской истории, как расстрел Муссолини или похищение Альдо Моро. Эко в данной ситуации воспринимается уже в роли автора А по отношению к Костюкович – автору В, хотя даты выхода романов, казалось бы, свидетельствуют об обратном. Видимо, два романа представляют своего рода *гомогенотексты* (термин И. П. Смирнова), возникшие как варианты развития одного и того же предшествующего материала. При этом отграничить влияние А на В от влияния Х на В здесь труднее, чем в каком-либо другом случае – по вышеизложенным причинам; Х и *дух времени* присутствуют здесь в специфической модификации. Впрочем, разграничить эти вещи, видимо, невозможно по определению. Однако здесь, по крайней мере, факт влияния А на В неоспорим, хотя все далеко не так примитивно, как может показаться на первый взгляд.

Тем не менее, книги Эко и Костюкович очень разные. При всех итальянских реалиях, общих с романом Эко и, естественно, имеющих у итальянского писателя основополагающее значение, роман Елены Костюкович посвящен российской истории XX века, в «Цвингере» важнейшую роль играет тема сохранения мирового

художественного наследия (история спасения коллекций Дрезденской галереи), присутствуют также тема судьбы художника, тема Холокоста, тема диссидентства советских времен, постсоветского гастарбайтерства и многие другие – иногда даже возникает впечатление, что автор «Цвингера» стремится высказаться в одном произведении обо всем и сразу. Отвечая на вопрос о влиянии творчества Эко на ее собственный роман, Е. Костюкович призналась: «– Эко – да, стоял рядом. Сам принцип: построить триллерный сюжет, вложив в него рассуждения об истории, – это его. <...> Но если уж я пишу один-единственный роман в кои-то веки, писать его, скажем так, более прозрачным, воздушным, мне казалось, будет не очень правильным. Я хотела его как следует утрамбовать. Ну так вот – дорвалась» [4].

Как сказано в аннотации к изданию «Цвингера», «это и криминальный триллер, и драматическая панорама XX века» [5, с. 4]. Детективный сюжет «Цвингера» заканчивается тем, что кроме личного счастья, то есть потерянной когда-то любимой женщины, главный герой Виктор Зиман находит еще и некогда похищенный семейный архив. В «Нулевом номере» главный герой Колонна и его подруга Майя Фрезия терпят полное крушение надежд на карьеру и профессиональную самореализацию, однако обретают друг друга. Таким образом, здесь просматривается некая параллель. Что же касается «панорамы XX века», то в этом смысле уместнее провести параллели не столько с «Нулевым номером», сколько с другим романом Эко – «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004). Сам же «Нулевой номер» может быть воспринят как более камерная версия романа Эко «Маятник Фуко» (1988) – в нем так же идет речь о работе СМИ и их роли в дезинформации общества и порождении мифов нашего времени. Тема порождения мифа – одна из центральных тем творчества Эко, она раскрывается (на материале других эпох) в романах «Баудолино» (2000) и «Пражское кладбище» (2010). Этой теме посвящен ряд научных, научно-популярных и публицистических работ Эко. То есть материал для переключек, который может быть извлечен именно из «Нулевого номера» – и это касается не только темы порождения мифа, – отнюдь не является эксклюзивным.

Во второй части статьи мы продолжим рассматривать случаи перекличек с романами Умберто Эко в произведениях отечественных авторов и попытаемся подвести итоги.

Примечания

* Выражаю признательность С. А. Шириной, обратившей мое внимание на это произведение и на его сходство с «Именем розы».

** Заметим в этой связи, что исследователь интертекстов всегда рискует оказаться жертвой «гиперинтерпретации», а точнее – собственной недостаточной осведомленности – и указать в качестве источника первое попавшееся похожее произведение из тех, что известно ему самому, и на этом успокоиться.

*** Несколько странным представляется, однако, тот факт, что плагиат иногда включают в типологию интертекста. На наш взгляд, плагиат – проблема не филологическая, так как элементарное хищение текста не придает этому тексту никаких новых смыслов. Заметим, что в эпиграфе к настоящей статье герой романа Эко столкнулся именно с плагиатом – мифотворец и авантюрист Баудолино никак не ожидал, что кто-то может примитивно украсть результат его вдохновенной лжи. Сопоставление этих персонажей – Баудолино и укравшего его текст и его идею Зосимы – и их отношения к фабрикации «письма пресвитера» может послужить аналогией, демонстрирующей различие между художественным творчеством как таковым и присвоением результата чужого творчества.

**** Во всяком случае, нам не попадалось таких работ, хотя никогда нельзя переоценивать уровень своей осведомленности.

Библиографический список

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М. : Прогресс; Универс, 1994. – С. 384–391.
2. Гулик, Р. Ван. Убийства по-китайски: Лакровая ширма; Монастырь с привидениями: романы [Текст] / Роберт Ван Гулик ; пер. с англ. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2010. – 352 с.
3. Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы [Текст] / А. К. Жолковский. – М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.

4. Костюкович, Е. Утомить читателя [Текст] / Елена Костюкович / Беседовала Майя Кучерская // Ведомости, № 3503 от 26.12.2013.

5. Костюкович, Е. Цвингер: роман [Текст] / Елена Костюкович. – М. : АСТ : CORPUS, 2013. – 752 с.

6. Стругацкий, А. Н., Стругацкий, Б. Н. Понедельник начинается в субботу [Текст] : фантаст. роман / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА; СПб. : Terra Fantastica, 2010. – 283 с.

7. Эко, У. Баудолино [Текст] : роман / Умберто Эко / пер. с итал. и послесловие Е. Костюкович. – М. : Издательство АСТ : CORPUS, 2015. – 624 с.

8. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» [Текст] / Умберто Эко / пер. с итал. Е. Костюкович. – М. : Астрель : CORPUS, 2012. – 160 с.

9. Эко, У. Имя розы [Текст] : роман / Умберто Эко / пер. с итал., глоссарий и послесловие Е. Костюкович. – М. : АСТ : CORPUS, 2014. – 672 с.

10. Эко, У. Нулевой номер [Текст] : роман / Умберто Эко / пер. с ит. Е. Костюкович. – М. : Издательство АСТ : CORPUS, 2015. – 240 с.

11. Эко, У. О литературе [Текст] : эссе / Умберто Эко / пер. с ит. С. Сидневой. – М. : Издательство АСТ : CORPUS, 2016. – 416 с.

12. Эко, У. Откровения молодого романиста [Текст] / Умберто Эко / пер. с англ. А. Климина. – М. : АСТ : CORPUS, 2013. – 320 с.

13. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текстов [Текст] / Умберто Эко / пер. С. Серебряного. – М. : Издательство АСТ : CORPUS, 2016. – 640 с.

14. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах [Текст] / Умберто Эко / пер. с англ. А. Глебовской. – СПб. : Симпозиум, 2014. – 285 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Bart, R. Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika [Tekst] / R. Bart. – M. : Progress; Univers, 1994. – S. 384–391.
2. Gulik, R. Van. Ubijstva po-kitajski: Lakovaja shirma; Monastyr' s prividenijami: romany [Tekst] / Robert Van Gulik / per. s angl. – SPb. : Amfora. TID Amfora, 2010. – 352 s.

3. Zholkovskij, A. K. Bluzhdajushhie sny i drugie raboty [Tekst] / A. K. Zholkovskij. – M. : Nauka. Izdatel'skaja firma «Vostochnaja literatura», 1994. – 428 s.
4. Kostjukovich, E. Utomit' chitatelja [Tekst] / Elena Kostjukovich / Besedovala Majja Kucherskaja // Vedomosti, № 3503 ot 26.12.2013.
5. Kostjukovich, E. Cvinger: roman [Tekst] / Elena Kostjukovich. – M. : AST : CORPUS, 2013. – 752 s.
6. Strugackij, A. N., Strugackij, B. N. Ponedel'nik nachinaetsja v subbotu [Tekst] : fantast. roman / A. N. Strugackij, B. N. Strugackij. – M. : AST : AST MOSKVA; SPb. : Terra Fantastica, 2010. – 283 s.
7. Jeko, U. Baudolino [Tekst] : roman / Umberto Jeko / per.s ital. i posleslovie E. Kostjukovich. – M. : Izdatel'stvo AST : CORPUS, 2015. – 624 s.
8. Jeko, U. Zametki na poljah «Imeni rozy» [Tekst] / Umberto Jeko / per. s ital. E. Kostjukovich. – M. : Astrel' : CORPUS, 2012. – 160 s.
9. Jeko, U. Imja rozy [Tekst] : roman / Umberto Jeko / per. s ital., glossarij i posleslovie E. Kostjukovich. – M. : AST : CORPUS, 2014. – 672 s.
10. Jeko, U. Nulevoj nomer [Tekst] : roman / Umberto Jeko / per. s it. E. Kostjukovich. – M. : Izdatel'stvo AST : CORPUS, 2015. – 240 s.
11. Jeko, U. O literature [Tekst] : jesse / Umberto Jeko / per. s it. S. Sidnevoj. – M. : Izdatel'stvo AST : CORPUS, 2016. – 416 s.
12. Jeko, U. Otkrovenija mladogo romanista [Tekst] / Umberto Jeko / per. s angl. A. Klimina. – M. : AST : CORPUS, 2013. – 320 s.
13. Jeko, U. Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike tekstov [Tekst] / Umberto Jeko / per. S. Serebrjanogo. – M. : Izdatel'stvo AST : CORPUS, 2016. – 640 s.
14. Jeko, U. Shest' progulok v literaturnyh lesah [Tekst] / Umberto Jeko / per. s angl. A. Glebovskoj. – SPb : Simpozium, 2014. – 285 s.

Дата поступления статьи в редакцию: 12.05.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

А. П. Ушакова

**Синтаксические фразеологизмы типа «Ох, уж эти мне экзамены»
в современном русском языке**

Проанализирована схема построения синтаксических фразеологизмов, опорный компонент которых выражен сочетанием «ох уж эти/этот/эта/это мне», переменный – именем существительным в форме именительного падежа. Рассмотрены возможности трансформации конструкции путем вычленения одного из элементов опорного компонента.

Ключевые слова: синтаксический фразеологизм, структура, опорный и переменный компоненты, оценка.

А. Р. Ushakova

**Syntactical idioms like «Ох, уж эти мне экзамены»
in the modern russian language**

The article deals with the problem of describing the productive models of syntactical idioms like «Ох, уж эти мне экзамены». The author gives a detailed analysis of productive methods for building this type of construction and an example of changing the syntactical idiom structure.

Keywords: syntactical idioms, structure, constant and variable component, loss of meaning, evaluation.

Синтаксические фразеологизмы как конструкции, характерные для синтаксиса разговорной речи, активно проникают в письменную речь. Исследуемые построения создаются в языке по определенным фразеосхемам, содержащим обязательный опорный компонент, слова и сочетания слов в составе которого отходят от своих прямых значений и теряют связь с определенным классом слов, и переменный компонент. Опорный компонент подвергается полной или частичной десемантизации. Схема синтаксических фразеологизмов наполняется новым содержанием за счет свободного лексического варьирования переменного компонента, что обуславливает построение неограниченного количества предложений на основе одной фразеосхемы. Синтаксические фразеологизмы не подчиняются регулярным синтаксическим связям и действующим в языке закономерностям, их значение неразложимо на значения входящих элементов, связанных идиоматически. Зарождаясь в разговорной речи, синтаксические фразеологизмы заключают в себе отношение говорящего к предмету речи и ситуации в целом.

В качестве опорного компонента могут выступать как знаменательные, так и незнамена-

тельные части речи. Одна из продуктивных схем построения синтаксических фразеологизмов предусматривает наличие опорного компонента *ох уж эти/этот/эта/это мне* и переменного компонента – лексически свободного имени существительного в форме именительного падежа множественного или единственного числа. Порядок следования компонентов неизменен.

Опорный компонент представлен неприводным междометием с частицей или местоименным словом. В русском языке междометие *ох* используется в качестве восклицания при сожалении, печали, боли и других подобных чувствах, функционирует и в другом значении – ‘усиливает выразительность слова, к которому примыкает’ [4, с. 417]. Входящая в состав опорного компонента усилительная частица *уж* также обычно употребляется для ‘подчеркивания, акцентирования отдельного слова или высказывания’ [4, с. 718].

Следовательно, уже в опорном компоненте в построениях подобного типа заложена экспрессивность, но, как известно, значение синтаксического фразеологизма не складывается из значения входящих в него компонентов, эмоциональное значение выражается не только междометием, но и всей

конструкцией в целом. Специфика синтаксических фразеологизмов, как и других построений разговорной речи, «не может быть уяснена без учета возможностей их лексического наполнения. По существу, лексические ограничения являются как бы элементом формы такой конструкции, наряду с лежащей в ней схемой соединения словесных элементов и со свойственной данной конструкции интонацией» [6].

В синтаксических фразеологизмах наблюдается асимметрия плана содержания и плана выражения. Входящие в состав опорного компонента элементы *ох, уж, эти, мне* в сочетании с именем существительным в качестве переменного компонента при дословной интерпретации не реализуют значения, заложенного в синтаксическом фразеологизме. Десемантизированные единицы сближаются с знаменательным словом в составе переменного компонента и реализуют целостное значение синтаксического фразеологизма.

Согласно классификации А. В. Величко синтаксический фразеологизм типа «*Ох, уж эти мне экзамены*» выражает негативную оценку. В «Русской грамматике» [5] указывается, что в таких построениях заложена экспрессивная оценка: одобрения и неодобрения, обратимся к последней. Например, «*Ох, уж эти мне интеллигенты, – вздыхали хирурги. – Их будешь резать, а они все равно будут продолжать извиняться...*» (Труд-7, 2006). В данном синтаксическом фразеологизме слово *интеллигенты*, имеющее положительную оценку, в контексте употребляется в значении иронического неодобрения за счет насмешки над одним из действий – извинением (*будут продолжать извиняться*). Также на ироническое отношение к предмету речи и ситуации в целом указывает характеристика говорящего речи – *вздыхали*, к переносному значению которого «грустить, тосковать» присоединяется добавочное значение «говорить с иронией о чем-либо».

Таким образом, синтаксические фразеологизмы, являясь реакцией на конкретную ситуацию и заключая в себе отношение к происходящему, функционируют в определенном контексте, который также участвует в формировании оценочного значения, заложенного в конструкции. Ср.: 1) «*Ох у эти мне родители!*» – Дядя Тумба даже застонал и схватился за голову

(А. Приставкин); 2) «*Ох, уж это мне французское легкомыслие*», – проворчал Дебоширин (С. Довлатов); 3) «*Ох, уж эти мне интеллигентские штучки, – разводил руками Солин, – вы предаете людей сплошь и рядом, а там, где надо истину восстановить, там вам кажется, что вы совершаете отступление от самих себя*» (Ю. Азаров). В приведенных примерах для характеристики речи говорящего используются слова *застонал* (*стонать* в одном из значений «жаловаться, сетовать (разг.)» [4, с. 669]) и *проворчал* (*ворчать* «сердито бормотать, выражая неудовольствие» [4, с. 84]). Характеристика действий говорящего: *схватился за голову, разводил руками* («повести руками в стороны в знак удивления, а также вообще выразить недоумение, удивление по поводу чего-нибудь» [4, с. 557]). Также в первом примере употреблен восклицательный знак, свидетельствующий об экспрессивности высказывания. В структуре самого синтаксического фразеологизма также могут употребляться разговорные слова или слова в переносном значении, так, в примере 3 в качестве переменного компонента использовано имя существительное *штучки* («происшествие, проделка, выдумка»), имеющее в словаре помету *разг.*

Согласно пунктуационным нормам русского языка междометие *ох* отделяется (выделяется) запятой, однако в пределах синтаксического фразеологизма наблюдается варьирование постановки знака. Ср.: *Ох уж эти мне планы – вторые, и третьи, и четвертые* (Ю.О. Домбровский); «*Ох, уж эти мне интеллигентские штучки, – разводил руками Солин*» (Ю. Азаров).

Структура синтаксического фразеологизма рассматриваемого типа в современном русском языке подвергается модификации: постоянный компонент подвергается компрессии, из него вычленяется местоимение *мне*. При подобной модификации значение синтаксического фразеологизма остается неизменным. Как указывает А. В. Величко, такое явление наблюдается, «когда вывод, утверждение говорящего относительно объекта не касается лично его, а лишь отражает его наблюдения, известную информацию об объекте». Ср.: *Ох уж эти русские, все у них не так!* (Комсомольская правда, 2013); *По сей день жду решения. Ох, уж эти модели!*

Долго же думают! (Комсомольская правда, 2013); **Ох уж этот** Ростехнадзор... Едва это слово звучит в деловом разговоре, предприниматели тяжело вздыхают и закрывают глаза (Комсомольская правда, 2013); **Ох уж эти** наши полусумрачные поиски смысла бытия! (Комсомольская правда, 2013). В последнем примере имеется местоимение *наши*, однако оно не указывает на конкретного субъекта, в конструкции заложено обобщенное значение.

Из структуры синтаксического фразеологизма также могут исключаться междометие *ох* или частица *уж*. Ср.: *Князь баронессу не любил, я в этом более чем уверен. Уж эти мне* капризы... Просто он распалился, получив отказ, а любому мужчине понятно, что это значит (Б. Окуджава)

Исследователи отмечают, что из синтаксического фразеологизма данные компоненты могут исключаться одновременно [2], однако в современном русском языке такая трансформация не является продуктивной: *Уж эти мне интеллигенты!; Эти мне интеллигенты!; Ох эти мне интеллигенты!* (примеры составлены автором статьи – А. П.).

При этом А. В. Величко [2] отмечает структурную и семантическую некорректность построений синтаксических фразеологизмов с исключенным компонентом *этот* (Ср.: **Ох, уж эти модели!** (Комсомольская правда, 2013) – *Ох уж мне модели!; Ох, уж эти мне интеллигентские штучки* (Ю. Азаров) – *Ох, уж мне интеллигентские штучки*). Структурная нецелостность влечет за собой искажение смысла высказывания в целом, семантика построения не вычленяется и из контекста.

Возможна замена междометия *ох* другим междометием, но это явление также не продуктивно в современном русском языке. Ср.: *Я подумала: «О, эти мне актерские замашки...»* (А. С. Демидова); **«Ах, уж эти мне древние языки, – сказал Шурка, и мы отправились на главную улицу»** (Л. Ф. Зуров); **Ах уж эти мне** пи-сто-ле-ты! Сколь-ко я от них стра-ха на-тер-пе-лась... (Е. Н. Чирикова).

Варианты трансформации схемы построения синтаксических фразеологизмов (за исключением некоторых) не приводят к изменению субъективно-модального значения, заложенного в них. Оценочное значение предмета речи и ситуации в целом сохраняется и в измененной конструкции.

Причем исключение из схемы синтаксического фразеологизма местоимения *это* ведет к структурной и семантической неточности построения.

Синтаксические фразеологизмы типа «*Ох, уж эти мне экзамены*» имеют высокую степень распространенности в текстах художественной литературы, печатных средств массовой информации, что является показателем демократизации языка, его эмоциональности и экспрессивности. Асимметрия плана содержания и плана выражения синтаксических фразеологизмов свидетельствует о стремлении языка к экономии речевых усилий.

Библиографический список

1. Величко, А. В. Предложения фразеологизированной структуры в современном русском языке [Текст] : автореферат дис. ... д-ра филол. наук / А. В. Величко. – Нижний Новгород, 2017. – 41 с.
2. Величко, А. В. Фразеологизированные предложения: модели и их вариативность [Текст] / А. В. Величко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 7(61). – В 3-х ч. – Ч. 2. – С. 75–78.
3. Меликян, В. Ю. Современный русский язык. Синтаксис нечленимого предложения [Текст] : учеб. пособ. / В. Ю. Меликян. – Ростов н/Д : Изд-во РГПУ, 2004. – 288 с.
4. Ожегов, С. И. Словарь русского языка [Текст] / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18 изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1986. – 797 с.
5. Русская грамматика [Электронный ресурс] : в 2 т. Т. 2. Синтаксис / гл. ред. Н. Ю. Шведова. – М., 1980. – 710 с.
6. Шведова, Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи [Текст] / Н. Ю. Шведова. – М., 2003. – 378 с.
7. Шмелев, Д. Н. Избранные труды по русскому языку [Текст] / Д. Н. Шмелев. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 887 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Velichko, A. V. Predlozhenija frazeologizirovannoj struktury v sovremennom russkom jazyke [Tekst] : avtoreferat dis. ... d-ra filol. nauk / A. V. Velichko. – Nizhnij Novgorod, 2017. – 41 s.
2. Velichko, A. V. Frazeologizirovannye predlozhenija: modeli i ih variativnost' [Tekst] /

A. V. Velichko // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov : Gramota, 2016. – № 7(61). – V 3-h ch. – Ch. 2. – S. 75–78.

3. Melikjan, V. Ju. Sovremennij russkij jazyk. Sintaksis nechlenimogo predlozhenija [Tekst] : ucheb. posob. / V. Ju. Melikjan. – Rostov n/D : Izd-vo RGPU, 2004. – 288 s.

4. Ozhegov, S. I. Slovar' russkogo jazyka [Tekst] / pod red. N. Ju. Shvedovoj. – 18 izd., stereotip. – M. : Rus. jaz., 1986. – 797 s.

5. Russkaja grammatika [Jelektronnyj resurs] : v 2 t. T. 2. Sintaksis / gl. red. N. Ju. Shvedova. – M., 1980. – 710 s.

6. Shvedova, N. Ju. Oчерki po sintaksisu russkoj razgovornoj rechi [Tekst] / N. Ju. Shvedova. – M., 2003. – 378 s.

7. Shmelev, D. N. Izbrannye trudy po russkomu jazyku [Tekst] / D. N. Shmelev. – M. : Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. – 887 s.

Дата поступления статьи в редакцию: 09.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Н. Н. Иванов, О. С. Казеева

Словотворчество в прозе А. Н. Толстого

Статья посвящена прочтению и интерпретации прозы А. Н. Толстого в контексте художественных открытий в русской литературе Серебряного века, прежде всего, языка, изобразительности, внутренней формы слова. Это позволило по-новому представить творческие поиски такого, казалось бы, основательно изученного писателя, как А. Н. Толстой.

Анализируя поэтику художественной прозы, авторы охарактеризовали символизм, язык и стиль, особенности повествования, художественную выразительность, образность, импрессионистичность отдельных сочинений, указали на систему лейтмотивов и аллюзий, скрытых цитат, литературных переключек, сделавших язык, стиль А. Толстого узнаваемыми и неповторимыми.

Статья адресована исследователям русской литературы, преподавателям и студентам.

Ключевые слова: художественный текст, внутренняя форма слова, язык и стиль, поэтика прозы, художественная выразительность, повествование в литературе Серебряного века, А. Н. Толстой.

N. N. Ivanov, O. S. Kazeeva

Words in A. N. Tolstoy's Prose

The article is devoted to the reading and interpretation of A. N. Tolstoy's prose in the context of artistic discoveries in Russian literature of the Silver Age, primarily the language of visual expression, the inner form of the word. This allowed presenting creative search in new ways for such a seemingly thoroughly studied writer as A. N. Tolstoy.

Analyzing the poetics of prose, the authors describe symbolism, language and style, especially the narrative, artistic expression, imagery, impressionistically selected writings, pointed to the system of leitmotifs and allusions, hidden quotations, literary references that made the language, the style of Tolstoy recognizable and unique. The article is addressed to researchers of Russian literature, teachers and students.

Keywords: literary text, inner form of word, language and style, poetics of prose, artistic expression, narrative in the Silver Age literature, A. N. Tolstoy.

Стремление русских писателей Серебряного века к расширению художественной выразительности затронуло и А. Н. Толстого [9], но его словотворчество нуждается в конкретизации. Попробуем это сделать, идя от специфики языка и стиля, внутренней формы его слова.

Согласно А. А. Потебне и Г. Г. Шпету, внутренняя форма слова, текста апеллирует к образным представлениям читателя, и проза А. Толстого представляется глубоко ассоциативной и одновременно зримой, почти рельефной. Многогранный литературный талант А. Толстого оценили его современники. «Словесный Роден, тень Микеланджело», – писал в 1910 г. А. В. Амфитеатров в статье с недвусмысленным названием «Новая сила» [1]. Ф. Степун заметил: «Талант Толстого – узок и совершенен; его метод – глаzenie, его предмет –

вещь и овеществленная душа», сила – в «бессознательной верности земле и жизни» [12]. М. Горький сравнил А. Толстого и «однофамильца» [3, с. 104]; позднее назвал его талант «большим, умным, веселым» [11, Т. 2, с. 154]. И. А. Бунин вспоминал в 1949 г., что Толстой «был наделен немалым и очень зорким умом <...> владел богатым русским языком, все русское знал и чувствовал, как очень немногие» [5, с. 433], а его «писания» всегда отличались «какой-то особой свободой, непринужденностью» [5, с. 435]. Наконец, определяя себя, сам А. Толстой шел от слова. «К мистикам причислить себя не могу, к реалистам не хочу <...> есть что-то в силе слов, в обаянии созвучий, что восхищает и само рождает образ» [письмо И. Ф. Анненскому, 1909. – 11, Т. 1, с. 154].

Власти слова, «чудесного дара» [11, Т. 1, с. 131], подчинялись не только эстетика, но и факты биографии А. Толстого. По отцу (граф Николай Александрович Толстой) Алексей Николаевич принадлежал к роду Толстых, по матери (Александра Леонтьевна Тургенева, известная детская писательница) – Тургеневых. Алексей Толстой буквально родился с утонченностью слова И. С. Тургенева и силой, умением обобщать Л. Н. Толстого, стремлением обоих передать стихийные, мистические силы жизни.

Веря, что без любви, без чувственной гармонии люди несовершенны, а Бытие неполно, писатель апеллировал более к интуиции, образному восприятию, менее – к рациональному осмыслению всего и вся. Идеи Христа о «будущем человечестве» заключены в «синтезе двух слов» – «желать» и «любить» [письмо отчиму, 1908. – 11, Т. 1, с. 134]. «Творчество – продукт группировки эмоциональных воспоминаний» [14, Т. 10, с. 10]. «Процесс художественного мышления совершается не логическим мышлением, но экстатическим порывом» [14, Т. 10, с. 99].

Особая миссия слова диктовала и состояние художественной мысли, когда писатель не изучал и не познавал, а творчески осваивал полноту и гармонию мира. Это принципиальное отличие А. Толстого от современников. «Цель литературы: чувственное познание Большого Человека» [14, Т. 10, с. 101]. Говоря о М. Волошине, который знал путь не «от чувств к словам, а обратно» [2], Толстой, видимо, думал о себе. Если, как в Евангелии от Иоанна, «В начале было слово» [14, Т. 10, с. 128], то слово писателя ловит движение, жест героя, или порыв души – «внутренний жест». «Первоосновные жесты отмыкают чувства. Они есть ключи к познанию чувственного мира» [14, Т. 10, с. 93]. «Прежде слова – жест <...> как движение души. Слово – есть искра, возникающая в конце жеста» [14, Т. 10, с. 128].

На эстетике словотворчества, слова-жеста построены многие сочинения А. Толстого и самое жизнеутверждающее – повесть «Детство Никиты». Исследователи говорили о «гармонических основах бытия Никиты», отмечали «ракурс счастья», автопсихологизм повести [2, с. 126], но ее место в наследии А. Толстого значительно больше. Духовную близость повести своим ранним стихам и сказкам А. Толстой под-

черкнул в «Краткой автобиографии» (1944). В тех и других он «пытался в сказочной форме выразить свои детские впечатления. Но более совершенно это удалось <...> в повести «Детство Никиты» [14, Т. 1, с. 184]. Внутренняя форма этих ориентированных на сказку «детских впечатлений» такова, что сокровенными стали мифологические архетипы: вхождение в Мир, обретение себя, утрата и поиски рая. «Я рождаюсь со всем богатством прошедших тысячелетий <...> всеми инстинктами стремлюсь жить в безбольном, безгрешном, счастливом «раю» <...> Человек носит в себе этот маленький мир младенчества, светлый, как свет неба <...> Отсюда – вечная жажда возвращения в «рай» [14, Т. 10, с. 127].

Образ детства-рая ассоциативно отсылает читателя к «миру младенчества». Л. Толстой, Гарин-Михайловский, Горький, Пришвин в романе «Кашеева цепь» считали детство, трудное время роста, нелегкой борьбы с собою, обстоятельствами, людьми – подготовительным периодом, условием превращения человека в личность и достижения после детства желанной высоты. Алексей Пешков Горького искал «благостную силу», пришвинский Курымушка «боролся за себя». В повествовании Л. Толстого, Горького, Пришвина автор сохранял оценочную дистанцию между собою, повествователем и ребенком-персонажем, потому что последний и не понимал, и даже не всегда «верно» слышал зовы своей души и голоса внешнего мира. Более того, этой дистанцией, сравнением ребенка и его же, но взрослого, определялось качество духовного роста. У А. Толстого все иначе: его «мир младенчества» светлый, «как свет неба».

«Моя задача – создать мир и впустить туда читателя» [14, Т. 10, с. 152]. Автор – взрослый, и его разумное оценивающее «Я» устранились, «ушли» из повествования, оно ведется преимущественно в третьем лице – Никиты; повествователь не вмешивается в сокровенные стороны жизни мальчика, лишь указывает на них, дает событийную канву. Герои-дети Горького или Пришвина могли увидеть гармонию после детства. Никита Рощин А. Толстого знает ее с рождения. Последний день его детства «совпал» с отъездом из Сосновки, в чем Никита усмотрел грядущую катастрофу, а Толстой – утрату рая, изгнание человека в несовершенный мир, где

его ждут грехопадение и хаос – революции и войны.

А. Толстой верил, что цель литературы – «чувственное познание Большого Человека», и пристально воспроизводил тонкие сферы духовного бытия Никиты, апеллировал к его безошибочным эмоциям. «Я хочу, чтобы был язык жестов, не рассказчика, а изображаемого», описание героя характеризуется «по словарю, по ритмике, по размеру» [14, Т. 10, с. 152].

Первое название – «Повесть о многих превосходных вещах (Детство Никиты)» (М.-Берлин, 1922) отразило авторский взгляд на материал и важный в плане поэтики способ внутренних связей, фактуру повести. «Многие превосходные вещи» – это бесценные для Никиты, опозитизированные, получившие адекватное воплощение в слове соединения с людьми и Миром. Образ «детства – рая» уравнивал богатую внутреннюю жизнь персонажа и предметно-событийную сторону повести. Обязательные в десятилетнем возрасте «героические дела» согласованы с движениями непосредственной, чуткой, глубокой души Никиты. Его жизнь наполнена событиями и теми духовными «коренными вещами», на которых «бытие строится или бытие кончается» [14, Т. 10, с. 22]: чтение, первые опыты творчества, поэзии, радостно-пугающее чувство к Лиле, ожидания, узнавание чудесных тайн, люди и волнующий мир природы.

В системе изобразительно-выразительных средств цветопись имеет особое значение. Так, в первой главе повести, «Солнечное утро», Никита, открыв глаза, видит солнце, вспоминает о радостных делах. И других дней начало будет озарено солнцем, «горячим утренним светом» [14, Т. 3, с. 249], счастьем. В литературе утро, пробуждение человека, а тем более – ребенка, а тем более – в первой главе, это не знак, а символ. Но символичен не только солнечный свет поутру. Утро – начало жизни, в нем угадывается миф о вхождении человека в мир и пребывании в раю. Никите чужды внутренние или внешние противоречия, он в согласии с собой, людьми, природой, он – часть Большого Мира. В повести А. Толстого «растворена» полемика с его великим «однофамильцем»: пробуждением ребенка открывалось и «Детство» Л. Н. Толстого, но утро Николеньки Иртеньева (как и Никите, ему десять лет) предвещало день разъедающей ре-

флексии, изматывающего самоанализа, который отравлял «прелесть и поэзию детства».

А. Толстой владел «колдовством изобразительности» [10]. Цветопись – основа экспрессии повествования. Здесь и зрительные акценты при характеристике персонажа, и соотнесенность через свет души и внешнего мира. «Мне казалось, что нужно сначала понять первоосновы – землю и солнце. И, проникнув в их красоту <...> утвердить для самого себя – что да и что нет, и тогда уже обратиться к человеку, понять которого без понимания земли и солнца мне не представлялось возможным» [13, Т. IV, с. 5].

«Глаз художника <...> видит только то, что ему нужно видеть, и видит то, чего не видят другие» [14, Т. 10, с. 101]. Внутренняя форма позволяет увидеть и запредельные для осознания границы в природе, и едва уловимые состояния души, и затаенные личные архетипы: ясное, разумное в Никите – от Солнца, а чувственное, стихийное – от Земли. Светлый цветовой спектр, господство золотого, солнечного, небесного, белого тонов, иногда лунно-серебристого, оттенили «небо» в душе Никиты: свет в комнате «снежно-белый», на полу, «горячие солнечные квадраты», «сквозь морозные узоры сияло солнце», утро «ясное и морозное», на лицо падал «горячий утренний свет», «широкий двор был весь покрыт сияющим, белым, мягким снегом» [14, Т. 3, с. 215].

Экспрессия письма создает иллюзию «продолжения» эмоций мальчика в природе. Вот художник разместил на белом фоне легкую синеву, и пространство стало глубже: «Направо речка вилась синеватой тенью между белых и пустынных полей» [14, Т. 3, с. 215]. Вот к горизонтали (речка) добавил вертикаль – «за белым полем надо всей деревней стояли столбами синие дымы» [14, Т. 3, с. 237] – и перспектива стала объемнее, а увеличенный до космических размеров объем втянул Никиту: «Было видно все ровное белое поле, – пустыня, сливающаяся морозной мглой с небом» [14, Т. 3, с. 255].

А. Толстой вел героев к полноте жизни через полноту чувств, любовь, делая эту линию сквозной (рассказы 1910-х и середины 20-х годов, романы «Аэлита», «Хождение по мукам»). Любовь – творчество, талант, дар, а любящие люди – счастливы. Отношения Никиты и Лили в «Детстве Никиты» – прообраз такого чувства, они освящены символикой Рождества, Пасхи.

Звезды, небо, облака – не фон и пейзаж, а контуры, знаки второго, невидимого мира. День рождения А. Толстого (10 января 1883 г., нового стиля) мистически близок православному Рождеству. Не здесь ли кроется лейтмотив многих его сочинений – возрождение человека и обновление Мира любовью, связь с ним через любовь. Дети готовятся к Рождеству, вырезают из золотой бумаги звездочки, читают стихи и замечают «в зеленоватом небе <...> несколько звезд» [14, Т. 3, с. 244]; Лиля увидела, как на небе «звезда взшла» [14, Т. 3, с. 240]. Рождественская звезда – звезда Вифлеема. Переживание детьми Рождества, Пасхи усилило реальность небесного чуда, оттенило мажорное звучание повести. В автобиографическом сочинении на «простом» материале А. Толстой показал сокровенное бытие личности – «тончайшую материю наследственности», поиски себя в Большом Мире, границы Божеского и человеческого, небесного и земного. И это созвучно общему движению русской культуры. Позднее русский философ С. Н. Булгаков в статье «Моя Родина» (1938) скажет: «Родина есть священная тайна каждого человека, так же как и его рождения. Теми же таинственными и неисследимыми связями, которыми соединяется он через лоно матери со своими предками и прикрепляется ко всему человеческому древу, он связан через родину и с матерью-землей, и со всем Божиим творением» [4, с. 204].

Укажем важный для осмысления внутренней формы повести сказочный образ – небесный корабль. В одной из последних, главе «На возу», мальчик возвращается с молотбы и смотрит на «бездонное небо», Млечный Путь. «Как в колыбели, Никита плыл под звездами <...> «Все это мое, – думал он, – когда-нибудь сяду на воздушный корабль и улечу» [15, Т. 3, с. 298, 299].

«Мир младенчества» – «потенциал художника» – разросся до границ Вселенной, в заветных устремлениях Никиты реализованы сказочные мечты: его счастье выведено на уровень небесной правды, он летит на воздушном корабле к далеким мирам (метафора творческого поиска) и осознает себя сыном Вселенной (под звездами, «как в колыбели»).

Образ «летучего корабля», мотив приближения к «лазурному берегу неведомой планеты, – серебристым горам, чудесным озерам» угадывается и в научно-фантастическом романе «Аэли-

та», и в грезах о чудесном полукосмическом городе будущего («голубой город») В. А. Буженинова из рассказа «Голубые города». Единая типологическая линия словотворчества сблизила разные по жанру, материалу, тематике, стилю произведения А. Толстого поиском универсальных потенций любви и творческой жизни – земной и вселенской.

Библиографический список

1. Амфитеатров, А. В. «Новая сила» [Текст] / А. В. Амфитеатров // Одесские новости. – 1910, 7 ноября.
2. Толстой, А. Н. Материалы и исследования [Текст] / А. Н. Толстой. – М., 1985.
3. Архив А. М. Горького Т. IX [Текст] / ИМЛИ. – М., 1966.
4. Булгаков, С. Н. Моя Родина [Текст] / С. Н. Булгаков // Новый мир, 1989. – № 10.
5. Бунин, И. А. Собр. соч. В 9 т. : Т. 9 [Текст] / И. А. Бунин. – М., 1967.
6. Воспоминания об А. Н. Толстом [Текст] / Сборник. – М., 1982.
7. Горький, М. О литературе [Текст] / М. Горький. – М. : 1980.
8. Горький, М. Сборник статей и воспоминаний о М. Горьком [Текст] / М. Горький. – М. – Л., 1928.
9. Иванов, Н. Н. А. Н. Толстой [Текст] / Н. Н. Иванов // История русской литературы XX века : в 4-х кн. Кн. 1. 1910–1930 годы / Л. Ф. Алексеева и др. – М. : Высшая школа, 2005. – С. 304–325.
10. Крюкова, А. М. А. Н. Толстой и русская литература: Творческая индивидуальность в литературном процессе [Текст] / А. М. Крюкова. – М., 1990.
11. Переписка А. Н. Толстого : в 2-х т. : Т. 1, 2 [Текст]. – М., 1989.
12. Степун, Ф. Граф Ал. Ник. Толстой [Текст] // Северо-Запад, 1914. – № 5.
13. Толстой, А. Н. Сочинения. Т. 1–10. – М., 1911–1918.
14. Толстой, А. Н. Собр. соч. в 10 т. – М., 1982–1986.

Bibliograficheski spisok

1. Amfiteatrov, A. V. «Novaja sila» [Tekst] / A. V. Amfiteatrov // Odesskie novosti. 1910, 7 nojabrja.
2. Tolstoj, A. N. Materialy i issledovanija

[Tekst] / A. N. Tolstoj. – M., 1985.

3. Arhiv A. M. Gor'kogo T. IX. [Tekst] / IMLI. – M., 1966.

4. Bulgakov, S. N. Moja Rodina [Tekst] / S. N. Bulgakov // Novyj mir, 1989. – № 10.

5. Bunin, I. A. Sobr. soch. V 9 t. : T. 9 [Tekst] / I. A. Bunin. – M., 1967.

6. Vospominanija ob A. N. Tolstom [Tekst] / Sbornik. – M., 1982.

7. Gor'kij, M. O literature [Tekst] / M. Gor'kij. – M. : 1980.

8. Gor'kij, M. Sbornik statej i vospominanij o M. Gor'kom [Tekst] / M. Gor'kij. – M. – L., 1928.

9. Ivanov, N. N. A. N. Tolstoj [Tekst] / N. N. Ivanov // Istorija russskoj literatury XX veka:

V 4-h kn. Kn. 1. 1910–1930 gody / L. F. Alekseeva i dr. – M. : Vysshaja shkola, 2005. – S. 304–325.

10. Krjukova, A. M. A. N. Tolstoj i russkaja literatura: Tvorcheskaja individual'nost' v literaturnom processe [Tekst] / A. M. Krjukova. – M., 1990.

11. Perepiska A. N. Tolstogo. V 2-h t. : T. 1, 2 [Tekst]. – M., 1989.

12. Stepun, F. Graf Al. Nik. Tolstoj [Tekst] // Severo-Zapad, 1914. – № 5.

13. Tolstoj, A. N. Sochinenija. T. 1–10. – M., 1911–1918.

14. Tolstoj, A. N. Sobr. soch. v 10 t. – M., 1982–1986.

Дата поступления статьи в редакцию: 20.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Е. Г. Борисова

Аналитическая номинация события

Статья посвящена распространенному во всех языках способу отражения в речи какого-либо события или действия: аналитическому, использующему коллокацию структуры «глагол + имя». Помимо обозначения события средствами глагола или (с потерей предикативного статуса) отглагольными именами в языках мира существует возможность выразить тот же смысл сочетанием «глагол плюс имя», например, принять меры, to put an end (англ), и т. п. Анализируются отличия такого представления от лексического обозначения события одним глаголом. Отмечается расширение номинационных возможностей, расширение коннотаций, варьирование стиливой принадлежности единиц.

Ключевые слова: номинация; событие; фразеология; коллокация; устойчивое сочетание; аналитический.

E. G. Borisova

Analytical Nomination of the Event

The article is devoted to a way of reflection, widespread in all languages, of any event or action in the speech: analytical, using a collocation of the structure «a verb + a name». Besides designation of the event by means of the verb or (with loss of the predicative status) verbal names in world languages there is an opportunity to express the same sense with the combination «a verb plus a name», for example, принять меры, to put an end (English), etc. Here are analyzed differences of such representation from lexical designation of the event by one verb. Expansion of nomination opportunities, expansion of connotations, style variation of units are noted.

Keywords: nomination; event; phraseology; collocation; steady combination; analytical.

1. Аналитическая подача информации средствами фразеологических единиц

Практически во всех языках мира наблюдается возможность выражения одного и того же содержания двумя способами: словом и устойчивым выражением, фразеологизмом, например, *бездельничать* и *бить баклуши*, *ливень* и *проливной дождь*, *отвечать* (за что-то) и *нести ответственность*. Особенно распространены пары с коллокациями типа последней, обозначающей действие, содержание которого названо именем. Можно вспомнить также огромное количество коллокаций не только в русском, но и в английском (*to finish – to put an end, to prepare – to make preparations*), французском (*participer – prendre part*) и многих других языках мира. Это относится и к мертвым языкам: *вѣру юти* «верить» (ст-сл).

Наличие двух вариантов отражения одной и той же реальности позволяет предполагать, что таким образом языки реализуют дополнительные номинационные возможности. Это застав-

ляет обратить на явление аналитической номинации события более пристальное внимание.

В большинстве языков выбор глагола оказывается несвободным, закрепленным узуально. Поэтому аналитическая номинация может трактоваться как фразеологизм, а именно, как коллокация или, в русской традиции, как фразеологическое по В. В. Виноградову [4] или устойчивое сочетание (словосочетание [8, с. 11]. В исследовании устойчивых словосочетаний (коллокаций) большой вклад был внесен в 60-е годы XX века, когда в модели «Смысл – Текст» [5, с. 75] было выработано понятие лексических функций. В дальнейшем на его основе разработано понятие стандартных смыслов, применявшееся в педагогической лингвистике. Одним из важнейших результатов введения понятия лексической функции было постулирование однотипности содержания большого количества различных словосочетаний. Так столь различные по компонентам и другим параметрам сочетания, как *жгучая ненависть*, *высокая продуктивность*,

(англ) *heavy crops, to rain cats and dogs* и многие другие выражают понятие «большая степень проявления признака, передаваемого существительным», что было определено как значение лексической функции Magn.

Относительно аналитического обозначения событий мы сталкиваемся с несколькими функциями, из которых самой распространенной оказывается Oper 1, то есть «типичное действие активного участника». При том что распространены и другие сочетания, отражающие действия других участников, событие, взятое само по себе, а также сочетания, осложненные значениями начала и каузации, коллокации со значением Oper 1 существенно превосходят все прочие.

2. Лексическое содержание и лексическое значение

Повсеместное распространение такого явления заставляет искать особенности аналитической номинации, которые, с одной стороны, сделали такой способ отражения действительности возможным, а с другой – создали возможности, недостижимые иным способом, в частности, словообразовательным. Последнее особенно важно для тех случаев, когда аналитическая номинация сосуществует с глаголом: *принимать решение – решать, чинить помехи – мешать* и т. п.

Как представляется, ответ на этот вопрос может быть связан с самим фактом аналитической подачи содержания.

Распределение смысла по значениям лексических единиц – явление, уникальное для каждого языка. «Покрытие» содержания лексическими значениями называется картирование, или мэппинг. Оно представляет собой одну из особенностей языковой картины мира. Различия в картировании характерны даже для близкородственных языков, так русскому угол (в едином значении 'место, где сходятся, пересекаются два предмета или две стороны чего-н. *на углу улицы*») соответствуют два украинских слова *кут* (внутренняя сторона угла) и *ріг* – внешняя сторона).

Признается, что создание новых средств номинации бывает вызвано возникновением или распространением новых явлений в жизни. Обычными способами такого создания чаще всего оказываются заимствования (включая сюда и калькирование) и словообразование. Не

менее, а для определенных функциональных разновидностей, и более значимым, чем словообразование, является фразеобразование, то есть создание новых словосочетаний. В частности, в работе [6, с. 45] отмечается, что одной из функций фразеологизмов является замещение лакун для выражения определенного смысла. Действительно, в русском языке только средствами коллокаций можно описать такие события, как «возникновение ущерба» (*нанести ущерб*), «начать сильно шуметь» (*поднять гам*), «действовать в соответствии с поставленными условиями» (*выполнять условия*) и многие другие.

Немалое число коллокаций отличается по значению от соответствующих глаголов, поскольку входящее в них имя (часто отглагольное) отличается от глагола (по коннотациям, стилю, значению), ср. *давать завтрак* (дипломатический термин) и *завтракать, принять решение* и *решить* и т. п.

Таким образом, мы видим, что аналитическое обозначение события, равно как и действия, признака, оказывается не уникальной, а необходимой составляющей лексико-фразеологического запаса языка.

3. Характеристики компонентов и отражение события средствами словосочетания

В особенно значительной степени дает о себе знать функция замещения лакунарности, если учитывать не только сигнификативный компонент значения, но и функционально-стилистические характеристики. Устойчивые сочетания очень широко распространены в языке СМИ. Большинство газетных шаблонов, составлявших один из отличительных признаков языка советской прессы, оказывались коллокациями: *нести ответственность, принимать решения, повышать производительность, клеймить позором* и т. п.

С достаточной вероятностью можно связать распространенность таких форм с особенностями компонентов: и глагольного, и именного. Чаще всего именем (ключевым словом коллокации) становится существительное, которое имеет в медийном дискурсе новые коннотации, а нередко и иное значение. Так, для слов *прорыв, перековка, заслон* и др. в советском общественно-политическом языке сформировались новые значения, отличающиеся от исходных, суще-

ствовавших в словаре. Схожая судьба постигла слова *перестройка, гласность, ускорение* уже в перестроечную эру. Аналогичные заключения можно сделать и для некоторых слов современных медиа: *реформы, инфляция, продвижение* и др., хотя частота использования штампов в современных российских СМИ гораздо ниже, чем в советские времена.

Заметим, что исходные или отыменные глаголы, связанные с ключевыми словами коллокаций, часто не получают нового значения ср. *ставить заслон (тунеядцам, расхитительству и т. п.)* и *заслонить*, что делает такие словосочетания единственным средством выражения требуемого значения, включая коннотации и стилевые характеристики.

Интересную роль в передаче содержания аналитическим способом играют глаголы, выполняющие функцию Орег 1. Глаголы, задействованные в образовании коллокации, представляют собой несвободные компоненты, задаваемые узусом. Однако можно отметить и общность значений у имен, использующих один и тот же глагол (ср. *ставить подпись, оценку, метку*), что позволяет предполагать, что глагол тоже обладает некоторым, хотя и не свободным значением, что определяет его выбор [3, с. 163]. В результате оказывается, что аналитическая подача события позволяет обогатить содержание сообщения за счет особенностей не только именного, но и глагольного компонента.

Рассмотрим сочетание со словом *нарушение*: *совершить нарушение, допустить нарушение, сделать нарушение*. Первое сочетание ставит нарушение в ряд незаконных действий, так как одна из групп существительных, сочетающихся с глаголом совершать, имеет общий компонент значения «незаконное действие»: *совершать преступление, кражу, убийство, подлог*. Действительно, такое сочетание встречается в описаниях нарушений серьезного масштаба:

(1) *Водитель был наказан, потому что совершил серьезное нарушение: пересек двойную сплошную линию.*

Второе сочетание *допустить нарушение* тоже сочетается со словами «неправильного действия», но несколько иного смысла: *ошибку, промах*. Глагол привносит оттенок произвольности действия, что создает коннотацию простительности:

(2) *Он допустил неточность, но это не столь страшно.*

Сочетание *сделать нарушение* находится на грани приемлемости, часто носит терминологический характер и получает оттенок преднамеренности:

(3) *Футболист сделал несколько нарушений.*

Таким образом, аналитическое представление события позволяет за счет значения и коннотаций глагольного компонента передать дополнительные оттенки смысла.

4. Словосочетание: разнесение одного содержания по двум лексическим единицам

Представление содержания в двух словах вместо одного дает возможность разнести компоненты значения и затем по-разному использовать их в распределении акцентов, в тематическом членении, что затруднено в пределах одного слова.

Давно отмечено, что эмфаза может проявляться в виде выделения (интонационно или средствами частиц, союзов и т. п.) одного слова, однако относится может только к части смысла этого слова. Так, фраза

(5) *Он-таки нарушает правила* (с эмфатическим выделением слова *нарушает*)

может обозначать целый ряд ситуаций, в зависимости от того, какая часть значения попадает в сферу действия [1, с. 149] эмфазы. Это может быть модальная рамка («Мы думали, что он исправился, а он продолжает нарушать»), значение времени («Он не «будет нарушать», а нарушает прямо сейчас»), фрагмент лексического значения («Он просто нарушает правила, а не совершает преступления»). В случае аналитического выражения *совершать нарушение* говорящий получает возможность вынести в эмфазу лексическое значение, выделив интонационно или частицами *именно, -таки* имя существительное;

(6) *Он совершает именно нарушение (а не преступление).*

Выделение глагола относит эмфазу к модальной рамке высказывания или к обозначению времени:

(7) *Он совершает (по-прежнему) нарушения.*

Синтаксические аспекты аналитической номинации тоже связаны с возможностью введения в структуры предложения двух лексем вместо одной. Это позволяет использовать для ха-

рактизации события не обстоятельства, а определения. Хотя так называемые наречия на -о являются производными от прилагательных, семантика исходных и производных слов далеко не полностью совпадает. Так, возможно сочетание *кровопролитная борьба*, но не **кровопролитно бороться*. *сомнительное решение*, но не **сомнительно решить*. Словосочетание дает возможность обозначать событие, не отказываясь от более точных определений, задаваемых прилагательными.

Особенности поведения обстоятельств [7] демонстрируют отличия глагольного обозначения события от аналитического в плане синтаксиса. Мы видим здесь использование в аналитическом обозначении тех же особенностей отглагольного имени, приобретшего новые оттенки, что и при изменениях значений и коннотаций, рассмотренных нами в третьем разделе. Одновременно с этим наблюдаются и потенции ограничения сферы деятельности квалификатора, которые позволяют более точно отразить замысел при определении именной лексемы по сравнению с глагольной, синтетически выражающей и диктум, и модус. Так фраза

(8) *Он быстро согласился*

может перефразироваться и как «Он быстро дал согласие», где *быстро* явно характеризует предикат, и как «Он дал быстрое (поспешное, непродуманное) согласие». Обе перифразы существенно точнее передают замысел, чем предложение с глаголом.

Заключение

Проведенный анализ сочетаний, замещающих лексическое обозначение событий, показал, что аналитический способ номинации оказывается очень распространенным в разных языках. Возникновение сочетания позволяет сохранить различные свойства лексемы, от которой необходимо осуществить предикатную деривацию. Большую роль играет возможность использования синтаксических и коммуникативных свойств существительного, сохранившего статус отдельной лексемы. В частности, при аналитическом обозначении события сохраняются возможности определения различных аспектов события при помощи прилагательных, что не всегда удается сделать, когда глагол, обозначающий событие, должен быть охарактеризован наречиями. Отдельные лексемы словосочетания вместо

единого глагольного обозначения дают возможность более точно расставлять акценты и с позиций коммуникативной организации высказывания.

Однако говорить о вытеснении отыменного образования глаголов устойчивыми сочетаниями, видимо, еще рано: в русском языке, как и во многих других, сосуществуют оба способа.

Библиографический список

1. Богуславский, И. М. Сфера действия лексических единиц [Текст] / И. М. Богуславский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996.
2. Борисова, Е. Г. «Расщепленное действие» [Текст] // Действие: лингвистические и логические модели. Тезисы докладов. – М. : Институт языкознания, 1991. – С. 23–24.
3. Борисова Е. Г., Кицей, Е. Н. Системность и узус в устойчивых сочетаниях [Текст] // Русский язык: исторические судьбы и современность. Третий международный конгресс исследователей русского языка. МГУ им. Ломоносова, 20–23 марта 2007 г. – М. : МГУ. – 2007 – С. 163–164.
4. Виноградов, В. В. Русский язык [Текст] / В. В. Виноградов. – М. : Учпедгиз, 1947. – С. 29.
5. Мельчук, И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл – Текст» [Текст] / И. А. Мельчук. – М. : Наука, 1976.
6. Телия, В. Н. Лексикографическая разработка фразеологизмов для словарей различного типа и для Машинного фонда русского языка [Текст] / В. Н. Телия. – М. : Наука, 1988.
7. Филиппенко, М. В. Логико-семантическое представление наречий образа действия [Текст] : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / М. В. Филиппенко. – М., 1994.
8. Широкова, Л. И. Предисловие [Текст] // Регина К. В., Тюрина Г. П., Широкова Л. И. Устойчивые словосочетания русского языка : учеб. пос. для студентов-иностранцев / под ред. Л. И. Широковой. – М. : Русский язык, 1980.

Bibliograficheskij spisok

1. Boguslavskij, I. M. Sfera dejstvija leksicheskikh edinic [Tekst] / I. M. Boguslavskij. – M. : Shkola «Jazyki russkoj kul'tury», 1996.
2. Borisova, E. G. «Rasshheplennoe dejstvie» [Tekst] // Dejstvie: lingvisticheskie i logicheskie

modeli. Tezisy dokladov. – M. : Institut jazykoznanija, 1991. – S. 23–24.

3. Borisova E. G., Kicej, E. N. Sistemnost' i uzus v ustojchivyh sochetanijah [Tekst] // Russkij jazyk: istoricheskie sud'by i sovremennost'. Tretij mezhdunarodnyj kongress issledovatelej russkogo jazyka. MGU im. Lomonosova, 20–23 marta 2007 g. – M. : MGU. – 2007 – S. 163–164.

4. Vinogradov, V. V. Russkij jazyk [Tekst] / V. V. Vinogradov. – M. : Uchpedgiz, 1947. – S. 29.

5. Mel'chuk, I. A. Opyt teorii lingvisticheskikh modelej «Smysl – Tekst» [Tekst] / I. A. Mel'chuk. – M. : Nauka, 1976.

6. Telija, V. N. Leksikograficheskaja razrabotka frazeologizmov dlja slovarej razlichnogo tipa i dlja Mashinnogo fonda russkogo jazyka [Tekst] / V. N. Telija. – M. : Nauka, 1988.

7. Filippenko, M. V. Logiko-semanticheskoe predstavlenie narechij obraza dejstvija [Tekst] : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk / M. V. Filippenko. – M, 1994.

8. Shirokova, L. I. Predislovie [Tekst] // Regina K. V., Tjurina G. P., Shirokova L. I. Ustojchivye slovosochetaniya russkogo jazyka : ucheb. pos. dlja studentov-inostrancev / pod red. L. I. Shirokovej. – M. : «Russkij jazyk», 1980.

Дата поступления статьи в редакцию: 05.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Д. С. Сергеева

Языковые модели стратегии самопрезентации в виртуальном пространстве (на материале анализа твитов Хилари Клинтон)

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ, №16–34–0 0014a1 «Коммуникативное взаимодействие в современном медийном пространстве как способ конструирования имиджа»

Настоящая статья посвящена анализу стратегии самопрезентации в личном аккаунте Хилари Клинтон в социальной сети Twitter. Самопрезентация играет ведущую роль в предвыборном политическом дискурсе, поскольку правильно созданное впечатление о себе (имидж) позволяет политику заручиться поддержкой электората, что способствует его победе на выборах. Интернет, обслуживая разные слои населения, многочисленные социальные и возрастные группы, позволяет представителю власти заявить о себе, представить свой имидж и продвинуть его.

В статье использовались методы сплошной выборки, количественного анализа, интерпретационный и описательный методы, которые позволили нам выделить тактики в рамках исследуемой стратегии. Так, коммуникативная стратегия самопрезентации проявляется в тактике популяризации, тактике консолидации, тактике конфронтации и тактике контестации. Каждая из описанных тактик имеет свои особенности языкового оформления, которые проявляются в наличии языковых моделей.

Согласно проведенному исследованию, стратегия самопрезентации в твитах Х. Клинтон способствует созданию имиджа общественного деятеля.

Ключевые слова: самопрезентация, имидж, Твиттер, популяризация, консолидация, конфронтация, контестация, коммуникативная стратегия, коммуникативная тактика.

D. S. Sergeeva

Self-Presentation Strategy on Virtual Space (as exemplified on Hillary Clinton's Twitter Account)

This article is devoted to the analysis of the self-presentation strategy on the Twitter personal account of Hilary Clinton. The self-presentation plays a leading role in a pre-election political discourse as a correctly made impression about oneself (image) allows the politician to get support of electorate, that promotes his victory. The Internet, serving different segments of the population, numerous social and age groups, allows the public agent to declare himself, show his own image and advance it.

The methods of continuous selection, the quantitative analysis, interpretative and descriptive methods, which allowed us to allocate tactics within the researched strategy, were used in the present article. So, the communicative strategy of the self-presentation is manifested in popularization tactics, consolidation tactics, confrontation tactics and contestation tactics. Each of the described tactics has the features of language arrangement, which can be observed in different language models.

According to the conducted research, the self-presentation strategy used by H. Clinton in Twitter helps to create the image of a civic leader.

Keywords: self-presentation, image, Twitter, popularization, consolidation, confrontation, contestation, communicative strategy, communicative tactics.

В настоящее время социальные Интернет-платформы, такие как Facebook, Instagram, Twitter, стали неотъемлемой частью повседневной жизни каждого человека [8], поскольку они способствуют не только обмену информацией, являются способом коммуникации между пользователями, но и представляют собой основное средство самопре-

зентации [6, с. 377–386]. В широком смысле под самопрезентацией понимается управление впечатлением о себе у других людей посредством различных стратегий поведения, заключающихся в предъявлении своего имиджа [2, с. 745]. Поэтому к представлению себя в выгодном свете в виртуальном пространстве все чаще прибегают звез-

ды шоу-бизнеса, выдающиеся люди, общественные деятели и политики. Культивирование и поддержание позитивного имиджа имеет первостепенное значение для политической карьеры.

Целью настоящей статьи является анализ языковых моделей стратегии самопрезентации, используемой для формирования политического имиджа в социальной сети Twitter.

Материалом для исследования послужил личный аккаунт представителя Демократической партии – Хилари Клинтон в социальной сети Twitter (<https://twitter.com/hillaryclinton>), откуда методом сплошной выборки нами было отобрано около 500 твитов, опубликованных в период предвыборной гонки на пост Президента США в 2016 г.

Формирование собственного имиджа основывается на интерпретации «игры» и включает в себя сочетание вербальных и невербальных стратегий общения [4, с. 215]. В зависимости от круга общения, ситуации и целей общения индивид выбирает для себя определенную модель поведения и следует ей. Данная теория об управлении имиджем была заимствована политологией, что отразилось в ряде исследований политического имиджа при помощи внешнего вида [9, с. 108–127], эмоционального состояния [10, с. 345–368], окружающей среды [7, с. 265–278] и речи политиков [3, с. 41–59]. Однако эпоха глобализации и виртуализации социальных процессов способствует созданию политических сайтов, которые предоставляют полную информацию о политике и его партии, а также появлению политиков в социальных сетях, где возможно формирование необходимого положительного имиджа. В связи с этим появились исследования в области изучения имиджа посредством особенностей Интернет-платформы [5, с. 183–192], интерфейсов [1, с. 3–12] или пользовательских восприятий [11, с. 187–194].

Одним из самых распространенных Интернет-сервисов, способствующих созданию положительного имиджа политика, является социальная сеть Twitter, поскольку его активная аудитория составляет около 313 миллионов пользователей [12]. Twitter – это сервис микроблоггинга, который предназначен для публикации и обмена короткими сообщениями объемом в 140 символов. Совмещая в себе несколько преимуществ – скорость распространения сообщения, отсутствие различного рода границ (пространственных, временных), информирование массовой аудитории, налаживание контакта с ней, социальная сеть Twitter способствует успешной самопрезентации политика. В отличие от самопрезентации, осуществляемой в

ходе живого общения, самопрезентация в виртуальном пространстве становится более сложной, поскольку обычных социальных навыков может быть недостаточно [6, с. 377–386], поэтому следует придерживаться коммуникативных тактик реализации данной стратегии.

В ходе анализа материала нами было выявлено, что стратегия самопрезентации в твитах Х. Клинтон осуществляется при помощи четырех тактик: тактика популяризации, тактика консолидации, тактика конфронтации и тактика контестации. **Тактика популяризации** направлена на распространение положительной информации о себе, освещение своих сильных сторон, заслуг и достижений. Для завоевания симпатии электората политик должен быть узнаваем и выгодно отличаться от своих оппонентов. Данная тактика реализуется при помощи следующих языковых моделей:

– личного местоимения «I» в связке с модальным глаголом «will», выражающим обещание:

№ 1. **I will do everything I can to get incomes rising again for hardworking people... you deserve to be part of a growing, thriving middle class.**

№ 2. **I love our country, and I believe in our people, and I will never, ever quit on you. No matter what.**

– личного местоимения «I» в связке с глаголами, демонстрирующими твердое намерение (to intend, to want, to wish, to think, to be going to):

№ 3. **I want every public college and university to be tuition-free for every family making less than \$125,000 a year.**

№ 4. **I'm reaching out to Republicans and Independents as well as Democrats because I want to be president for all Americans.**

– личного местоимения «I» в связке с предельными глаголами (done, won, built, made, created, gained, improved), указывающими на совершенность действия, то есть на достижение политиком определенных результатов:

№ 5. **As secretary of state, I restored our reputation around the world and made us safer.**

№ 6. **✓ Stood up for 9/11 first responders ✓ Protected families' health ✓ Fought for kids' education.**

– личного местоимения «I» в связке с прилагательными (perfect, ultimate, the best prepared, ideal, excellent), характеризующими политика с точки зрения идеального кандидата:

№ 7. **Whoever goes up against Donald Trump better be ready. I am the best prepared candidate to do that.**

№ 8. **Nobody has ever been more prepared to be @POTUS than me.**

Тактика консолидации заключается в стремлении политика сплотиться с электоратом. Здесь личное «I» заменяется коллективным «We». Политик демонстрирует свою символическую принадлежность к определенной социальной, статусной или политической группе. Если лидер воспринимается избирателями как «свой» и озвучивает проблемы, которые близки его потенциальной аудитории, он может рассчитывать на определенную поддержку электората. Реализация данной тактики возможна благодаря следующим языковым моделям:

– личное местоимение «we» в связке с глаголами, выражающими мольбу (*to want, to need, to ask, to pray*) или запрет (*cannot allow, cannot let, ban*), используемые с целью побуждения электората к конкретным действиям:

№ 9. *A man who seeks to sow division in America for his own gain...we simply cannot let that happen as Americans-period.*

№ 10. *The flooding in Louisiana is worse than anyone expected, and they need our support. Here's how you can help.*

– личное местоимение «we» в связке с глаголами, выражающими согласие с электоратом (*to be right, to agree, to admit, to accept*). Цель данной конструкции – создать общность взглядов политика и массовой аудитории.

№ 11. *We can't accept this as «normal». It's time to help stop gun violence.*

№ 12. *At the #DemDebate, we agree we need universal health care.*

Тактика конфронтации помогает политику разграничить свой имидж от имиджа своего оппонента. Как правило, создается модель «свой-чужой», где соперник расценивается как «чужой», в то время как сам политик предстает в выгодном свете. Даная тактика осуществляется при помощи антитезы (*to create – to ruin, to increase – to decrease, to improve – to worsen*):

№ 13. *While Republicans attack the Clinton Foundation, the Clinton Foundation is attacking HIV/AIDs and Malaria.*

№ 14. *My campaign isn't about building walls. It's about breaking down all the barriers holding people back.*

Тактика контестации направлена на оправдание себя в глазах избирателей. Наличие данной стратегии обусловлено тем, что в условиях борьбы за власть политики нередко прибегают к опорочиванию своих оппонентов. В связи с чем, политику приходится «защищать» свой имидж. Реализация данной тактики возможна за счет исполь-

зования глаголов с отрицательной частицей «not», указывающих на непричастность политика к каким-либо событиям:

№ 15. *I have been called a lot of things over the years. «Quitter» isn't one of them.*

Таким образом, мы рассмотрели реализацию стратегии самопрезентации в личном аккаунте Хилари Клинтон в социальной сети Twitter. Выявленные нами тактика популяризации, тактика консолидации, тактика конфронтации и тактика контестации характеризуются конкретным набором языковых моделей, общим для которых является стремление политика предстать перед электоратом в наилучшем свете: собственная положительная характеристика, обещания, намерение сотрудничать с избирателями, возвышение себя на фоне «чужого» оппонента. Следует отметить, что наиболее употребительной тактикой в твитах Х. Клинтон стала тактика консолидации, которая способствует созданию имиджа женщины-политика как общественного деятеля, который знает о проблемах/желаниях своего народа и готов их решать/реализовывать.

Библиографический список

1. Birnholtz, J., Fitzpatrick, C., Handel, M., Brubaker J. R. Identity, identification and identifiability: the language of self-presentation on a location-based mobile dating app. [Текст] // In Proceedings of the Proceedings of the 16th International Conference on Human-Computer Interaction with Mobile Devices & Services, 2014. – pp. 3–12.
2. Collins Dictionary and Thesaurus. 21st Century Edition [Текст]. – Glasgow, 2006. – 915 p.
3. Dolan, J., Kropf, J. «Credit Claiming from the U. S. House: Gendered Communication Styles?» [Текст]. – The International Journal of Press/Politics. – 2004. – № 9(1). – pp. 41–59.
4. Goffman, E. The presentation of self in everyday life [Текст] / E. Goffman. – Garden City : Doubleday Anchor Books, 1959. – pp. 215.
5. Guha, Sh., Birnholtz, J. Can you see me now? Location, visibility and the management of impressions on Foursquare [Текст] // In Proceedings of the 15th International Conference on Human-Computer Interaction with Mobile Devices and Services, 2013. – pp. 183–192.
6. Hogan, B. The presentation of self in the age of social media [Текст]: Distinguishing performances and exhibitions online. 2010. – Bulletin of Science, Technology & Society. – № 6. – pp. 377–386.
7. Kaid, L. L., Postelnicu, M. «Political Advertising in the 2004 Election: Comparison of Traditional

Television and Internet Messages» [Текст]. – 2005. – American Behavioral Scientist. – № 49(2). – pp. 265–278.

8. Perrin, A. Social Media Usage: 2005–2015 [Текст]. – Pew Research Center, Washington, DC, 2015.

9. Rosenberg, Sh. W., Bohan, L., McCafferty, P., Harris, K. «The Image and the Vote: The Effect of Candidate Presentation on Voter Preference» [Текст]. – 2001. – American Journal of Political Science. – № 30(1). – pp. 108–127.

10. Sullivan, D. G., Masters, R. D. «Happy Warriors: Leaders' Facial Displays, Viewers' Emotions, and

Political Support» [Текст]. – 1988. – American Journal of Political Science. – № 32(2). – pp. 345–368.

11. Wohn, D. Y., Spottswood, E. L. Reactions to other-generated face threats on Facebook and their relational consequences. Computers in Human Behavior [Текст]. – 2016. – pp. 187–194.

12. Официальный сайт Твиттер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://twitter.com>

Дата поступления статьи в редакцию: 02.05.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Ю. Г. Горпенникова

Лингвистические особенности современной немецкой деловой E-mail-коммуникации

Статья выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект №16–34–0 0014a1 «Коммуникативное взаимодействие в современном медийном пространстве как способ конструирования имиджа»

Целью статьи является изучение извинения в немецкой лингвокультуре. В статье дается определение «извинения» в немецком языке. В статье рассматриваются языковые особенности извинения и их диапазон в немецкой лингвокультуре на материале деловой E-mail-коммуникации. Деловая коммуникация занимает ведущую позицию в области исследования коммуникации. Деловая коммуникация подчинена определенным правилам построения писем. В статье приводятся примеры извинений, которые чаще всего встречаются в немецких деловых письмах. Деловые письма в немецком языке, содержащие извинения, имеют определенную структуру. В статье анализируется использование лексем «Entschuldigung» и «Verzeihung» в деловой электронной переписке, объясняется употребление извинения в немецкой лингвокультуре.

Ключевые слова: извинение, коммуникативное взаимодействие, лингвокультура, E-mail-коммуникация, языковые особенности

Yu. G. Gorpennikova

Linguistic Properties of Modern German-Speaking E-Mail-Communication

The article aims at learning the apology in the German linguoculture. The definitions of the apology in the German language are examined there. We study the linguistic properties of the apology and give their diapason. The commonly used examples of apologies are given in the article. The usage static of «Entschuldigung» and «Verzeihung» is provided there; the usage of the apology in the German linguoculture is explained in the article.

Keywords: apology, communication interaction, linguoculture, E-mail-Communication, linguistic properties.

Процесс коммуникативного взаимодействия в каждой лингвокультуре предполагает набор практических условностей, речевых правил и формул, которые вступают в силу для направления и упорядочивания речевого общения. Здесь имеются в виду действия, которые подчиняются общепринятым в данном обществе лингвокультуре правилам. С одной стороны, такие действия выступают в качестве обязательства для отправителя, а с другой стороны в качестве ожидания со стороны получателя [2, с. 69]. К таким речевым приемам и формулам относятся действия ритуального порядка, например, приветствие, комплимент или извинение.

Формулы извинения активно используются в речевом общении во многих лингвокультурах. Извинение выполняет важную социальную функцию, обеспечивая успешность коммуника-

тивного взаимодействия между участниками. На современном этапе формулы извинения исследуются зарубежными и отечественными учеными как средство реализации речевого акта извинения (Coulmas, 1981; Blum-Kulka, 1989; Lakoff, 2001; Ратмайр 2003; Земская, 2004; Ларина, 2003; Стернин, 2005; Формановская, 2007), как проблема использования языковых единиц с семантикой извинения (Majovski, 2010, Ankenbrand, 2013, Тахтарова, 2009; Газизов, 2015; Литвинова, 2015). Данные исследования проводятся преимущественно на материале английского языка.

Целью настоящей статьи является изучение языковых особенностей извинения в немецкой языковой лингвокультуре (на материале немецкой деловой E-mail-коммуникации).

Ситуация извинения регулирует отношения между коммуникантами, а также способствует нейтрализации разногласий между ними. Как известно, достаточно употребить наиболее подходящую единицу извинения, признав свою неправоту или осознав неправильность совершенного поступка, как ситуация меняется и между собеседниками снова возможно полноценное общение в благоприятной тональности. Попадая в немецкую среду общения, сразу обращает на себя внимание тот факт, что представители немецкой культуры меньше вторгаются в чужое пространство, а если такая ситуация сложилась, то они непременно спешат принести извинения. Для всестороннего изучения и понимания национально-культурной специфики извинения в немецкой лингвокультуре, целесообразно исследовать лингвистическую составляющую «извинения», а именно набор возможных лексико-грамматических формул. Для начала обратимся к самому определению «извинения» в немецком языке.

Немецкий толковый словарь DUDEN определяет «извинение»: «*Entschuldigung – Begründung, Rechtfertigung für einen Fehler, ein Versäumnis*» (основание, оправдание за ошибку, проступок. – *Перевод наш: Ю. Г.*) [12]. В электронном корпусе немецкого языка DWDS можно найти также другие определения «*Entschuldigung*»:

1. Tatbestand, der eine Schuld rechtfertigen, einen Vorwurf entkräften soll; 2. Nachsicht und Verständnis; Verzeihung: ich bitte Sie um. [13].

Лексему «*Entschuldigung*» семантически лингвисты связывают с такими понятиями как *Nachsicht, Ausrede, Respekt, Spaß* (соотв.: снисхождение, предлог, уважение, удовольствие), а лексемы *bitten, Bitte, sagen, stammeln* (соотв.: просить, пожалуйста, говорить, бормотать) составляют семантическое поле «*Entschuldigung*».

«*Verzeihung*» является самым близким по смыслу синонимом лексемы «*Entschuldigung*», поэтому считаем необходимым рассмотреть его значение и также его смысловое поле. В DWDS дается следующее определение глагола «*verzeihen*»: *etw. vergeben, entschuldigen: e. beleidigende, grobe Äußerung, unkorrektes, unfreundliches Verhalten* [13].

Но смысловое сходство дает нам возможность различать и учитывать различные оттен-

ки, и в связи с этим правильно использовать в речевом общении. Извинение – это просьба коммуниканта изменить представление собеседника о себе, попытка изменить сложившуюся ошибочную ситуацию с помощью соответствующих вежливых слов.

В речевой практике лексемы «извинение» (*Entschuldigung*) и «прощение» (*Verzeihung*) довольно близки, а нередко представляются синонимичными. «Извинение» не только этимологически, но и семантически коррелирует с концептом вины, а прощение – с концептом греха. Поэтому, как отмечает Р. Ратмайр, «хотя в глаголе «извиняться» содержится корень «вина», с большей тяжестью вины коррелирует как раз вариант «простите». Формула «извините» используется, как правило, при наличии (по мнению говорящего) оправдательных причин. При просьбе об извинении ожидается великодушие от адресата; при просьбе о прощении – подразумевается ожидание понимания [6, с. 83]. Извинения – это корректирующие действия, функция которых состоит в изменении смысла, который в ином случае может быть присужден действию. Цель извинения – превратить что-то обидное в то, что будет признано [6, с.16].

Для исследования языковых особенностей извинения в немецком языке нами был использован материал деловых E-mail-писем, которые предоставлены в электронном пространстве, а также деловые письма немецких фирм, названия которых в процессе исследования были удалены. Подвергались анализу также ответные письма, которые указывают на успешность или безуспешность акта извинения.

Высокая частотность использования формул извинения в речевом общении немцев послужила причиной образования различных способов вербализации рассматриваемых речевых актов. Так, высокая степень десемантизации и клишированности в немецком языке привела к образованию таких форм извинения, как *Entschuldigung!* с разговорным вариантом *Tschuldigung!* и *Verzeihung!*:

№ 1. *Excuse me, Entschuldigung, bitte.*

№ 2. *Rums! Tschuldigung! Das ist allerdings schlecht. Aber deswegen braucht man doch nicht gleich loszulegen wie eine verlassene Braut. Rums! Tschuldigung!*

№ 3. *Verzeihung, schreibe ich Ihnen Antwort nicht gleichfalls, weil ich keine Zeit hatte.*

Формулы *Entschuldigung!* и *Verzeihung!* не проводят разграничения между местоимениями «ты / Вы». Отличие в употреблении данных слов сводится только к использованию прилагательного *groß* или числительного *tausend*:

№ 4. *Große Verzeihung! Vielleicht, das ist nicht so aktuell schon, aber ich schreibe Sie mit dem Vorschlag.*

№ 5. *Tausend Verzeihung jedenfalls – ich wollte Sie Hauptmann Wunderlich vorstellen, der eine Kampfstaffel führt. Vielleicht treffen wir uns morgen um 18.00 Uhr?*

Entschuldige/n Sie! и *Verzeih/en Sie!* являются синонимичными и могут использоваться в равной степени:

№ 6. *Entschuldigen Sie, gestern geschah ein Fehler.*

№ 7. *Verzeihen Sie, wenn ich mit meinen Vorschlägen störe.*

Вышеописанные являются стилистически нейтральными формами, используемыми в официальном общении.

№ 8. *Entschuldigen Sie bitte! Ich habe gestern spät gekommen sind und kann Sie nicht anrufen und vorher benachrichtigen.*

В деловом общении используются письма с извинениями, в которых можно найти модальные глаголы *dürfen* (иметь разрешение), *mögen* (хотеть), *müssen* (быть должным):

№ 9. *Darf ich um Entschuldigung bitten?*

№ 10. *Ich bin zu spät geschrieben. Ich möchte mich bei Ihnen entschuldigen.*

Глаголы *dürfen* и *müssen* могут использоваться в разных наклонениях, как в изъявительном, так и в сослагательном наклонении, а глагол *mögen* – исключительно в сослагательном.

В формулах извинения также могут использоваться глагол просьбы *bitten*, который служит для выражения конативной функции (функции вежливости):

№ 11. *Ich bitte zu entschuldigen, Euer Exzellenz – die Störung.*

Формулы извинения в немецком языке могут содержать также эквиваленты иностранного происхождения («*Pardon*», «*Sorry*»). Появление таких формул свидетельствуют о большой степени клишированности извинения в немецком языке.

№ 12. *Entschuldigen Sie bitte*, sagt auch nicht: **Pardon**, sondern: **Sorry**.

Обращает на себя внимание то, что само извинение содержит показатель императивности. Часто с ним используется маркер вежливости «*bitte*», который придает данному речевому действию более вежливый характер.

В ряде случаев возможна имплицитная форма извинения, где оно не формулируется прямо, а выражается косвенно с помощью сожаления или просто объяснения причины. Следует отметить, что в немецкой лингвокультуре сожаление о совершенном проступке/ оплошности типа «*dummerweise*», «*leider*», «*tut mir leid*», используется гораздо чаще, чем просьба о прощении или извинении:

№ 13. *Das wird nicht gehen, Pitter! Es tut mir leid! Ich kann auch das einfach nicht!*

Эмоционально-окрашенные слова придают высказыванию определенный эмоциональный тон, соответствующий атмосфере коммуникации. Вместо наиболее употребительных «*Entschuldigung*»/ «*Verzeihung*», в немецкой лингвокультуре часто используются выражения «*nicht böse sein*», «*peinlich sein*», «*schuld sein*», как правило, по отношению к хорошо знакомому, равному адресату или предвзято само извинение:

№ 14. *Sei mir nicht böse, wenn ich dich jetzt rausschmeiße, ich muss noch die Vorlagen für die Sekretariatssitzung am Freitag durcharbeiten, morgen abends ist keine Zeit, morgen tagt das ZK.*

№ 15. *Zu seiner Ehre sei es gesagt, er hat mich gewarnt. An ihm liegt es also nicht, ich, ich bin schuld, ich habe seinen erregten Rat einfach sündhaft vergessen und füge jetzt, bloß um mich zu entschuldigen, hinzu: wer ins Kanabuh geht, der hat gehandelt, sobald er sich auf eine Kiste oder einen Hocker gesetzt hat. Danach handelt der gar nicht mehr, das ist doch die Schwierigkeit, Herr Professor.*

Говорящий в данных примерах указывает на свою вину, объясняя, почему именно так все произошло.

В ситуации извинения типичным для немецкой деловой коммуникации является также подчеркнутое использование обращений, имен собственных, указание на статус собеседника («*Herr...*», «*Frau...*», «*Doktor*»), что в значительной степени снижает напряженность между собеседниками:

№ 16. *Sie verzeihen mir diese Bemerkung, Herr Geheimrat – , aber selbst die Produkte dieser Mälerschulen beginnen selten zu werden, und wir haben uns immer der Tradition verpflichtet gefühlt.*

Используя обращения и имена собственные, говорящий располагает адресата к дальнейшему сотрудничеству.

Исследование лингвистических особенностей извинения в немецком языке на материале деловой E-mail-коммуникации позволяет также познакомиться со статистикой употребления лексем «Entschuldigung», «Verzeihung» в немецкой деловой корреспонденции. Письма были распределены по видам переписки: письма к партнерам, письма к клиентам, письма к сотрудникам. В связи с этим интересен вывод, к которому мы пришли, изучив использование глаголов «*sich entschuldigen/ sich verzeihen*» и существительных «*Entschuldigung/ Verzeihung*», имеющих одинаковые значения, но разные оттенки. На основе проведенного исследования стало очевидно, что лексемы *Entschuldigung/ sich entschuldigen* употребляются во всех письмах чаще (письма партнерам 25 % / 30 % соответственно; письма клиентам – 30 % / 35 %; письма сотрудникам – 8 % / 12 %), чем лексемы *Verzeihung/ verzeihen*. Письма клиентам отличаются самыми большими показателями. Хотя лексема *sich entschuldigen* в деловых письмах партнерам употребляется чаще, чем в остальных письмах (30 %). Лексема *Verzeihung* характерна для деловых писем клиентам (30 %), так как адресат в таких письмах больше просит о прощении за ошибки, недочеты в своей работе и пытается сохранить «лицо» компании.

На основе исследованных текстов мы выделили следующие **грамматические особенности извинения:**

Глагол *entschuldigen* и *verzeihen* используются в форме Imperativ в 3 л. мн. ч (вежливая форма) или во 2 л. ед. ч. (du):

№ 17. *Ich bitte Sie, lassen Sie mich gehn... Und bitte, verzeihen Sie mir.* -

Использование модальных глаголов *dürfen* и *mögen* употребляются в форме Konjunktiv:

№ 21. *Ihr seid von der Polizei, das ist etwas anderes. – Man solle ihn entschuldigen, heute Mittag habe er in der türkischen Botschaft gespeist, am Nachmittag sei er zum Vorsitzenden der Oberst-Vereinigung ...*

№ 22. *Man möge ihn für den Abend entschuldigen, er fühle sich nicht wohl.*

Использование как простых, так и сложных конструкций:

а) простое безличное предложение:

№ 23....*Oh, Verzeihung!*...

№ 24. *Ja, Herbert, entschuldige, dass ich dir noch gar nicht gratuliert hab'...*

б) простое распространенное предложение с указанием причины вины:

№ 25. *Ich entschuldige mich nicht wegen Edith, nur wegen unserer Firma...*

в) простое предложение со сложной составной конструкцией сказуемого *bitten* + *entschuldigen*, *dürfen* + *bitten*, *mögen* + *bitte*:

№ 26. ...*wollte mich sogar um Verzeihung bitten...*

№ 27. *Bei Strüver können Sie alles erfahren. Jetzt müssen Sie mich aber bitte entschuldigen ...*

г) сложное предложение с указанием вины:

№ 28. ...*hätte ich mich bestimmt dafür entschuldigt, daß ich gestern...*

Проанализировав речевые образцы, мы выделили лексические и грамматические особенности извинения в деловой E-mail-коммуникации, которые зависят от вида извинения и от тяжести причиненного ущерба. На лексическом и грамматическом уровне существуют особенности, которые необходимо соблюдать в сфере делового общения для достижения положительного коммуникативного эффекта, определенного воздействия на партнера по переписке, а также для успешного коммуникативного взаимодействия. К лексическим особенностям лексемы «извините» в немецком языке относятся употребление обращения, различных эмоциональных интенсификаторов, модальных глаголов. На грамматическом уровне следует выделить активное использование глаголов в форме Imperativ и Konjunktiv.

Библиографический список

1. Газизов, Р. А., Мурясов, Р. 3. Грамматические способы репрезентации имплицитной вежливости в немецкой лингвокультуре [Текст] // Вестник Башкирского государственного университета. Филология и искусствоведение. – 2014. – Т. 19. – № 3. – С. 971–976.

2. Гофман, Э. Ритуал взаимодействия: очерки поведения лицом к лицу [Текст] / Э. Гофман. – М. : Смысл, 2009. – 319 с.

3. Земская, Е. А. Категория вежливости в контексте речевых действий [Текст] / Е. А. Земская // Логический анализ языка. Язык речевых действий. – М., 1994. – С. 131–137.

4. Ларина, Т. В. Категория вежливости и стиль коммуникации: сопоставление английских и русских дингвокультурных традиций [Текст] / Т. В. Ларина. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 512 с.

5. Литвинова, В. А. Лингвопрагматическая специфика сценарности извинения в английской коммуникативной культуре [Текст] : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / В. А. Литвинова. – Волгоград, 2015. – 210 с.

6. Ратмайр, Р. Прагматика извинения: Сравнительное исследование на материале русского языка и русской культуры [Текст] / Р. Ратмайр; пер. Е. Араловой. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 272 с.

7. Стернин, И. А. Русское и немецкое коммуникативное поведение. [Текст] / И. А. Стернин : Вып. 1. – Воронеж : Истоки, 2002. – 181 с.

8. Тахтарова, С. С. Митигация как коммуникативная категория (когнитивно-дискурсивный и этнокультурный аспекты) [Текст] / С. С. Тахтарова. – Волгоград : Волгоградское научное изд-во, 2009. – 408 с.

9. Формановская, Н. И. Ритуалы вежливости и толерантность [Текст] // Философские и лингвокультурологические проблемы толерантности: колл. Монография / Н. И. Формановская. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2003. – С. 345–362.

10. Ankenbrand, Katrin. Höflichkeit im Wandel. Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie [Текст] / K. Ankenbrand. Heidelberg, 2013. – 566 s.

11. Blum-Kulka, S., House J., Kasper G. Cross-Cultural Pragmatics: Request and Apologies [Текст] / S. Blum-Kulka, J. House, G. Kasper. Norwood, New Yersey, 1989.

12. DWDS [Электронный ресурс]. – Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <http://www.dwds/de> (дата обращения: 19 февраля 2015)

13. Duden [Электронный ресурс]. – Wörterbuch der deutschen Sprache. – URL:

<http://www.duden.de/> (дата обращения: 15 февраля 2015).

14. Lakoff, R. T. The Logic of Politeness or Minding Your P's and Q's. Papers from the 9th Regional Meeting, Chicago Linguistic Society [Текст] / R. Lakoff. – Chicago : Chicago Linguistic Society, 1973. – Pp. 292–305.

15. Majovsky, K. Die Bedeutung von (Un-) Höflichkeit für das translatorische Handeln [Текст] / K. Majovsky. – Wien, 2010. – 107 s.

Bibliograficheskiy spisok

1. Gazizov, R. A., Murjasov, R. Z. Grammaticheskie sposoby reprezentatsii implicitnoj veshlivosti v nemeckoj lingvokul'ture [Текст] // Vestnik Bashkirskogo gosudarstvennogo univer-siteta. Filologiya i iskusstvovedenie. – 2014. – T. 19. – № 3. – S. 971–976.

2. Gofman, Je. Ritual vzaimodejstvija: ocherki povedenija licom k licu [Текст] / Je. Gofman. – М. : Smysl, 2009. – 319 s.

3. Zemskaja, E. A. Kategorija veshlivosti v kontekste rechevyh dejstvij [Текст] / E. A. Zemskaja // Logicheskij analiz jazyka. Jazyk rechevyh dejstvij. – М., 1994. – С. 131–137.

4. Larina, T. V. Kategorija veshlivosti i stil' kommunikacii: sopostavlenie anglijskih i russkih dingvokul'turnyh tradicij [Текст] / T. V. Larina. – М. : Rukopisnye pamjatniki Drevnej Rusi, 2009. – 512 s.

5. Litvinova, V. A. Lingvopragmaticheskaja specifika scenarnosti izvinenija v anglijskoj komunikativnoj kul'ture [Текст] : dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.04 / V. A. Litvinova. – Volgograd, 2015. – 210 s.

6. Ratmajr, R. Pragmatika izvinenija: Sravnitel'noe issledovanie na materiale russkogo jazyka i russkoj kul'tury [Текст] / R. Ratmajr; per. E. Aralovoj. – М. : Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003. – 272 s.

7. Sternin, I. A. Russkoe i nemeckoe kommunikativnoe povedenie. [Текст] / I. A. Sternin : Vyp. 1. – Voronezh : Izd-vo «Istoki», 2002. – 181 s.

8. Tahtarova, S. S. Mitigacija kak kommunikativnaja kategorija (kognitivno-diskursivnyj i jetnokul'turnyj aspekty) [Текст] / S. S. Tahtarova. – Volgograd : Volgogradskoe nauchnoe izdatel'stvo, 2009. – 408 s.

9. Formanovskaja, N. I. Ritualy veshlivosti i toerantnost' [Текст] // Filosofskie i lingvokul'turologicheskie problemy tolerantnosti: koll.

Monografija / N. I. Formanovskaja. – Ekaterinburg : Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2003. – S. 345–362.

10. Ankenbrand, Katrin. Höflichkeit im Wandel. Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie [Tekst] / K. Ankenbrand. Heidelberg, 2013. – 566 s.

11. Blum-Kulka, S., House J., Kasper G. Cross-Cultural Pragmatics: Request and Apologies [Tekst] / S. Blum-Kulka, J. House, G. Kasper. Norwood, New Jersey, 1989.

12. DWDS [Elektronnyj resurs]. – Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <http://www.dwds.de> (data obrashhenija: 19 fevralja 2015)

13. Duden [Elektronnyj resurs]. – Wörterbuch der deutschen Sprache. – URL:

<http://www.duden.de/> (data obrashhenija: 15 fevralja 2015)

14. Lakoff, R. T. The Logic of Politeness or Minding Your P's and Q's. Papers from the 9th Regional Meeting, Chicago Linguistic Society [Tekst] / R. Lakoff. – Chicago : Chicago Linguistic Society, 1973. – Pp. 292–305.

15. Majovsky, K. Die Bedeutung von (Un-) Höflichkeit für das translatorische Handeln [Tekst] / K. Majovsky. – Wien, 2010. – 107 s.

Дата поступления статьи в редакцию: 04.05.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008:1–027.21, 008(091)

Н. А. Хренов

Эстетика символизма: от оптической к тактильно-осозательной системе видения

Статья представляет собой продолжение культур-философского исследования символизма в контексте циклической логики истории искусства. На основе систематизации актуальных для мыслителей и художников XIX–XX веков в России суждений об искусстве Э. Кречмера, С. Маковского, А. Белого, Ф. Шмита раскрыт переход символизма от оптической к тактильно-осозательной системе видения.

Ключевые слова: символизм, эстетика, циклическая логика истории искусства, оптическая и тактильно-осозательная система видения.

CULTURAL SCIENCE

N. A. Khrenov

Symbolism Aesthetics: from the Optical to Tactile and Sensible System of Vision

The article is a continuation of the cultural-philosophical research of symbolism in the context of cyclic logic of art history. Transition of symbolism from the optical to tactile and sensible system of vision is revealed on the basis of systematization of relevant, for thinkers and artists of the XIX – the XX centuries in Russia, ideas of E. Krechmer, S. Makovsky, A. Bely, F. Schmitt.

Keywords: symbolism, aesthetics, cyclic logic of art history, optical and tactile-sensible system of vision.

Продолжая наше исследование, обратимся к осмыслению эстетики символизма с точки зрения циклической логики истории искусства. Может быть, самое интересное в символизме – это то, что связано с реабилитацией художественного наследия, возникшего на самой ранней стадии становления Духа – символической стадии. С одной стороны, символизм подхватывает и продолжает импрессионизм как стиль финальный, заканчивающий целый большой цикл развития искусства. С другой стороны, тот же самый символизм устремляется к исходной точке этого закатывающегося импрессионизмом цикла, реабилитируя первый, то есть самый ранний стиль предшествующего большого цикла. Это предстает в геометрическом стиле, орнаменте и наскальном рисунке, если иметь в виду живопись, мистерию, если

иметь в виду театр и, наконец, заумь, если иметь в виду литературу.

Как это возможно? Возможно ли это вообще? Ведь все эти элементы ассоциируются лишь с искусством архаических народов и разве что с теми изображениями, которые мы видим у детей. Но не только. Например, психологи утверждают, что в том случае, когда в силу каких-то причин у человека нарушается деятельность высших уровней сознания, связанных с абстрактным мышлением, причинно-следственными связями, логикой и т. д., то есть с тем, что сформировалось на поздних фазах истории, активизируются примитивные, ранние уровни сознания, реальные до возникновения абстрактного мышления. В качестве иллюстрации такого возвращения к древним формам мышления, что может проявляться в художественных формах, например, Э. Кречмер, к которому часто

обращается С. Эйзенштейн, пытаясь осмыслить активность архаических слоев сознания в восприятии фильма, ссылаясь на искусство душевнобольных, которое оказывалось похожим на то, что известно по кубизму, экспрессионизму, сюрреализму. Так, для душевнобольного (как и для архаического) человека, характерны асинтаксические конгломераты образов, что очень похоже на то, что позднее назовут «заумью». «В каждом виде искусства... – пишет Э. Кречмер, – сильные, темные конгломераты образов и чувств, которые скрываясь в неоформленном виде за непосредственно изображаемым, дают созвучный отзвук, составляют глубину эстетического действия. При экспрессионизме многозначительный, сценически упорядоченный передний план отодвигается в сторону и на его место в центре сознания ставятся сферические образования в их кататимно-асинтаксическом, фрагментарном, беспорядочно-перепутанном виде, которые и могут быть воспроизведены с помощью живописи. Таким образом, экспрессионистские картины, нарисованные одаренными шизофрениками, а не теми, кто гоняется за модой, представляют прямые иллюстрации процессов возникновения образов в сфере нашего сознания и поэтому обладают высокой психологической ценностью» [4].

Но то же самое мы обнаруживаем не только в символизме, но в экспрессионизме и в кубизме. Эти течения реабилитируют формы, что имели место на символической фазе становления Духа. Такой прорыв архаических форм мышления и есть следствие бифуркационного взрыва в культуре. «Следует только обратить внимание на сильные тенденции к стилизации, которые здесь обозначаются как кубизм и в которых перед нами снова оживает как бы частица примитивного образа мира, – пишет Э. Кречмер, – Тенденция приближать очертания реальных предметов к геометрическим фигурам (четыреугольникам, треугольникам, кругам), или разбивать их на подобные формы, или же выражать чувства и идеи, отказываясь от реальных форм вообще, только кривыми линиями и пятнами, при помощи сильных цветовых эффектов широко распространена в экспрессионистском искусстве и в аналогичных работах шизофреников. Экспрессионизм сам признал свое внутреннее сходство с ранними ступенями развития душевной жизни, с архаическими формами древних культурных народов, с ранней готикой, с картинами первобытных народов и детей... Глядя на кубистические и шизофренические художественные произведения, мы произвольно

вспоминаем об усматривании фигур животных в геометрических орнаментах и многих других вещах, которые были нами установлены в отношении первобытных народов» [4].

Именно оживление примитивного образа мира и объясняет столь очевидное тяготение символизма, а потом и вышедших из него разных течений авангарда к архаике. Так, сближая живопись Н. Рериха с примитивизмом Гогена, С. Маковский улавливал в нем тяготение к воссозданию «безликой души ранних людей». «Его (Рериха – Н. Х.) образы влекут нас в самые дальние дали безликого прошлого, в глубь доисторического бытия, к истокам народной судьбы. О чем бы он ни грезил, какую бы эпоху ни воскрешал с чутьем и знанием археолога, мысль его хочет глубины, ее манит предельная основа, и она упирается в тот первозданный гранит племенного духа, на который легли наслоения веков. Человек Рериха – не русский, не славянин и не варяг. Он – древний человек, первобытный варвар земли» [6].

Поворот к византийскому искусству особенно замечен у М. Врубеля. По мнению С. Маковского, гений молодого Врубеля связан именно с византийской традицией. «Он почуял, – первый, одинокий, едва выйдя из Академии, никем не поддержанный, – что родники неиссякаемые „воды живой“ таятся в древней нашей живописи и что именно через эту живопись православного иератизма суждено и нам, маловерным и омещанившимся, приобщиться к истинно храмовому религиозному искусству: к декоративности его и мистической духовности» [5].

Этот поворот касается еще более глубинных и древних слоев культуры, которые и представляют символическую фазу в истории искусства. Как известно, с этой фазой Гегель связывал Восток. Этот поворот к Востоку на рубеже XIX–XX веков улавливает и А. Белый. «Плодотворное развитие европейской культуры, – пишет он, – началось с момента возвращения к язычеству, с эпохи Возрождения. И, однако, эта же культура, сходя на нет, обращает взоры на Восток» [1]. Вот как это начавшееся тяготение к Востоку представляет теоретик неопримитивизма. «Россия и Восток, – пишет А. Шевченко, – нераздельно связаны еще со времен татарских нашествий, и дух татар, дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние» [8].

Что же из этого проистекает? Вроде бы получается, что символизм иллюстрирует созданную Гегелем философскую концепцию истории искус-

ства. Но как иллюстрирует? Ведь для Гегеля все три названных ступени в истории возникают, сменяя друг друга, причем последовательно, а не одновременно. Конечно, Гегель не отрицал консервацию на новой стадии каких-то остаточных от предшествующей стадии художественных форм. Но он имел в виду, что эти остаточные формы сохраняются лишь как частные и второстепенные. Лишь в этом виде они включаются в структуру культуры. Символизм же демонстрировал выделенные Гегелем исторические формы одновременно.

А вот этого Гегель допустить никак не мог, ведь он придерживался принципа линейности в истории, а этот принцип возвращений в прошлое реабилитацию угаснувших эпох и культур не допускает. С одной стороны, Гегель позволяет углубить понимание символизма и значение для него древних символических форм выражения, а с другой – символизм с идеей Гегеля расходится, эту логику не подтверждает. Символизм демонстрирует новое, не предусмотренное Гегелем соотношений стадий. Так или иначе, но опыт символизма свидетельствует о реабилитации тех форм, что были вызваны к жизни на ранних этапах истории искусства. В этом он предвосхищает эстетику тех визуальных форм, что в XX веке возникают на основе технологий.

Как это представить конкретно? В данном случае может помочь не столько философия, сколько искусствознание, а именно концепция Ф. Шмита. Символизм, если иметь в виду в данном случае живопись, отрекается от того, что Г. Вельфлин называет оптическим способом восприятия живописи и реабилитирует тактильно-осознательный способ восприятия. Но это как раз и свидетельствует о реабилитации архаических форм, о возвращении к символической фазе истории становления Духа. Вот почему авангард в живописи с его беспредметностью и абстракцией, что в начале XX века воспринималось настоящей новацией, обязывает видеть в его экспериментах возвращение к геометрическому стилю, что имел место на архаической стадии в истории культуры, в том числе, античной культуры.

О чем свидетельствует эта тенденция интереса к архаическим способам коммуникации, которую можно уловить, например, в поздней живописи и, в особенности, в живописи рубежа XIX–XX веков? Чтобы это понять, необходимо снова вспомнить представителей венской школы в искусствознании, и прежде всего А. Ригля и Г. Вельфлина. Казалось бы, именно они проследили логику раз-

вития изобразительного искусства. Эта логика связана с постепенным ослаблением моторно-осознательного способа восприятия живописи, что предстает в господстве линии, и с возникновением чисто живописного принципа, что предстает в активности света и цвета. Живопись постепенно освобождается от связи с рукой и всецело становится выражением глаза. На поздних этапах истории она будет иметь чисто оптический смысл.

Эту логику великолепно продемонстрировал Г. Вельфлин, сопоставив ренессансный классический стиль и стиль барокко. Но Г. Вельфлин не прослеживал эволюцию живописи на всем протяжении истории, ограничив себя лишь поздней эпохой, эпохой перехода западного изобразительного искусства к барокко, которое отождествлялось с вырождением искусства, его упадком. Поэтому трудно пользоваться выводами Г. Вельфлина И, скажем, переносить утверждающийся в барокко оптический принцип на последующую историю изобразительного искусства, а тем более на новые формы визуальности, связанные уже с техническими видами искусства, которые в эпоху символизма все больше будут обращать на себя внимание, в том числе, символистов. Ведь к моменту расцвета символизма фотография, возникшая уже в середине XIX века, продемонстрировала новый принцип визуальности и, несмотря на подражание ею живописи, воспринималась чем-то таким, что явно выходило за границы привычного в изобразительном искусстве. Что уж говорить о кино, которое на рубеже XIX–XX веков оказалось в центре внимания и, естественно, мимо символистов не прошло.

Тот слом и переход, что разворачивается в эпоху символизма, видимо, может быть осмыслен лишь в том случае, если логику истории искусства рассматривать в соответствии не с линейным, а с циклическим принципом, с тем принципом, который когда-то предложил Ф. Шмит, а позднее в обиход искусствознания заново в конце 80-х годов ввел В. Прокофьев [7]. Иначе говоря, Ф. Шмит, которому, конечно же, были известны идеи А. Ригля и Г. Вельфлина, проделал то, что должен был бы проделать сам Г. Вельфлин. Но концепция Г. Вельфлина исходила из гегелевской концепции, а эта концепция базировалась на принципе линейности.

Воображение искусствоведа этот принцип сдерживал до XX века. В соответствии с идеей Ф. Шмита, история искусства, а под ней он подразумевал именно историю изобразительного искусства, начиная с неолита и палеолита (открытие

искусства этих эпох человечество обязано археологии XIX века, которыми так восхищались М. Волошин [3], а также В. Брюсов в своей известной лекции [2]), не является линейной. Она предстает как история смены циклов. Когда заканчивается один цикл, история каждый раз возвращается к своей исходной точке, и все начинается заново. «Вся история каждого исторического цикла подобна итальянской *commedia dell'arte*, – пишет Ф. Шмит, – заранее дана общая фабула (законами периодичности и преемственности), даны характеры действующих лиц (законом диапазона), дан порядок их выступлений (законом перемещения центра) – но каждый акт, тем не менее, полон неожиданных инцидентов, вследствие которых историческое действие становится разнообразно – пестрым и волнующим, даже для самих актеров: из истории ни «случая», ни «личности» выкинуть нельзя!» [9].

При этом каждый цикл у Ф. Шмита состоит из шести фаз (ирреализм, идеализм, натурализм, реализм, иллюзионизм, импрессионизм). Следует отметить, что приводимые обозначения фаз, видимо, были навеяны дискуссиями начала века, в которых почти все эти термины выражали сосуществование и смену художественных течений. Если каждый новый цикл начинается с ирреализма, что получает выражение, например, в наскальных изображениях, орнаменте и так называемом «геометрическом стиле», то заканчивается он импрессионизмом, то есть фиксацией того неуловимого и постоянно ускользающего, что сопровождает каждое мгновение воспроизводимого предметно-чувственного мира.

Если следовать обнаруженной Ф. Шмитом циклической логике и в соответствии с ней пытаться осмыслить искусство рубежа XIX–XX веков и, в том числе, символизм, то можно точнее уяснить новации, вносимые символистами в историю искусства. Представляется любопытным рубеж веков соотнести с выделенными в истории циклами и фазами, как их представлял Ф. Шмит. Это позволяет точнее осознать те художественные сдвиги, которые затрагивали и мировосприятие символистов.

Конечно, как уже отмечалось, символисты и сами ощущали переходность, причем, в ее тотальном проявлении, то есть на уровне культуры. Но в эту эпоху идея цикличности еще не была сформулирована, хотя к ней уже близко подходил П. Флоренский. В ее наиболее явном виде сформулировал уже в 20-е годы Ф. Шмит, ссылаясь на Д. Вико, который, как известно, уже в XVIII веке

пытался обосновать циклический подход. К Д. Вико, кстати сказать, проявлял интерес еще И. Винкельман, хотя в своем видении истории искусства его идеями не воспользовался. Удивляться этому не приходится. XVIII век, загипнотизированный идеей прогресса, был к такому видению истории глух. Приходится констатировать, что XIX век успел позабыть те идеи, к которым вернутся на рубеже XIX–XX веков, поскольку возникший в результате бифуркации хаос объяснению в соответствии с линейным принципом не поддается.

В соответствии с Ф. Шмитом, каждый большой цикл замыкает импрессионизм, который он находил даже в античной культуре. У него каждый новый цикл начинается с ирреализма с присущими ему условными формами. Ирреализм постоянно возвращает к первоначальному, то есть к наскальному рисунку, орнаменту, «геометрическому стилю», к тем способам восприятия, которые, как доказывал А. Бакушинский, еще сохраняются в детском мышлении и, соответственно, в рисунках детей, взятых на вооружение разными направлениями выходящего из символизма авангарда, прежде всего, экспрессионизмом и сюрреализмом.

Пожалуй, самоопределение символизма в этом переходе и разворачивается, причем даже не в переходе от фазы к фазе, то есть от импрессионизма к ирреализму, под которым следует понимать примитивизм, а в переходе от цикла к циклу, что можно интерпретировать в соответствии с представлениями физиков о бифуркации. Пожалуй, и в самом деле лишь физики и могут помочь разгадать смысл ситуации, что произошла в эпоху символизма, получив выражение в эстетике символистов. Видимо, уязвимой стороной многих исследователей, когда они обращаются к опыту символизма, было то, что они исходили из линейного представления об истории искусства. С этой точки зрения символисты оказывались лишь продолжателями импрессионизма.

Кроме того, складывалось ощущение, что они оказываются чрезмерно всеядными и всепроникающими. В самом деле, кажется, что они опробовали все формы и стили. Но констатация этой их всеядности сути дела не проясняет. Драматизм ситуации с символистами, видимо, возникает в результате не просто смены одной системы видения другой или даже одновременного их существования, а смены в истории искусства больших циклов. Этим и объясняется тот удивительный парадокс, в соответствии с которым они одновременно и продолжают финальную фазу цикла в

истории искусства, что соотносится с импрессионизмом, и возвращают к начальным формам искусства, с которых начинается каждый новый цикл. Эти начальные формы будут абсолютизированы в новой системе визуальности, возможной на основе технологий.

Вот, наверное, почему еще символизм имеет в последующей истории искусства обращающий на себя внимание резонанс. Многие формообразования в истории искусства (как в прошлой, так и в будущей) символизм в своей практике актуализировал. Поэтому его связь с другими формами и видами искусства оказалась столь интенсивной и плодотворной.

Библиографический список

1. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый. – М., 1994. – С. 253.
2. Брюсов, В. Учители учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения [Текст] // В. Брюсов Собрание сочинений в 7 т.: т. 7. – М., 1975. – С. 279.
3. Волошин, М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) [Текст] // Аполлон / М. Волошин. – 1909. – № 1. – С. 44.
4. Кречмер, Э. Строение тела и характер [Текст] / Э. Кречмер. – М., 1995. – С. 128.
5. Маковский, С. Силуэты русских художников [Текст] / С. Маковский. – М., 1999. – С. 82.
6. Маковский, С. Страницы художественной критики. Кн. 2. Современные русские художники [Текст] / С. Маковский. – СПб., 1906. – С. 95.
7. Прокофьев, В. Федор Иванович Шмит и его теория прогрессивного циклического развития искусства [Текст] // Советское искусствознание / В. Прокофьев. – 1981. – № 2.

8. Шевченко, А. Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения [Текст] / А. Шевченко. – М., 1913. – С. 17.

9. Шмит, Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории [Текст] / Ф. Шмит. – Л., 1925. – С. 172.

Bibliograficheskiy spisok

1. Belyj, A. Simvolizm kak miroponimanie [Tekst] / A. Belyj. – M., 1994. – S. 253.
2. Brjusov, V. Uchiteli uchitelej. Drevnejšie kul'tury chelovechestva i ih vzaimootnoshenija [Tekst] // V. Brjusov Sbornie sochinenij v 7 t.: t. 7. – M., 1975. – S. 279.
3. Voloshin, M. Arhaizm v russkoj zhivopisi (Rerih, Bogaevskij i Bakst) [Tekst] // Apollon / M. Voloshin. – 1909. – № 1. – S. 44.
4. Krechmer, Je. Stroenie tela i harakter [Tekst] / Je. Krechmer. – M., 1995. – S. 128.
5. Makovskij, S. Silujety russkih hudozhnikov [Tekst] / S. Makovskij. – M., 1999. – S. 82.
6. Makovskij, S. Stranicy hudozhestvennoj kritiki. Kn. 2. Sovremennye russkie hudozhniki [Tekst] / S. Makovskij. – SPb., 1906. – S. 95.
7. Prokof'ev, V. Fedor Ivanovich Shmit i ego teorija progressivnogo ciklicheskogo razvitija iskusstva [Tekst] // Sovetskoe iskusstvoznanie / V. Prokof'ev. – 1981. – № 2.
8. Shevchenko, A. Neo-primitivizm. Ego teorija. Ego vozmozhnosti. Ego dostizhenija [Tekst] / A. Shevchenko. – M., 1913. – S. 17.
9. Shmit, F. Iskusstvo. Osnovnye problemy teorii i istorii [Tekst] / F. Shmit. – L., 1925. – S. 172.

Дата поступления статьи в редакцию: 17.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

И. В. Азеева, Е. А. Бизяева

**Три шекспировских этюда Петра Фоменко:
в ракурсе режиссерского творчества и театральной педагогики**

Статья посвящена особенностям трактовки классического произведения на театральной сцене. Кроме того в статье идет речь и о сценической педагогике, обращающейся к шекспировскому тексту на финальной стадии обучения актера. В центре внимания комедия У. Шекспира «Как вам это понравится», текст которой был переработан Юлием Кимом с сохранением сюжетной и драматургической основы и получил название «Сказка Арденского леса». Пьеса и ее переработка трижды поставлены на театральной сцене режиссером Петром Наумовичем Фоменко на разных этапах его творческой жизни. Авторы раскрывают особенности работы режиссера и театрального педагога П. Н. Фоменко на каждом из этих этапов.

Ключевые слова: Шекспир на современной сцене, репрезентация классического текста, Петр Фоменко, Юлий Ким, спектакль в сценической педагогике.

Azeeva I. V., Bizyaeva E. A.

**Three Shakespearean Etudes by Piotr Fomenko:
in a Perspective of the director's Creativity and Theatrical Pedagogics**

The article is devoted to interpretation features of the classical work on the theatrical stage. Besides the article says about the scenic pedagogics addressing to the Shakespearean text at the final stage of the actor training. In the center of attention W. Shakespeare's comedy «As You Like It», its text was elaborated by Yuli Kim, he left the original subject and dramatic basis, and was titled «Fairy Tale of the Forest of Arden». The play and its production were put on the theatrical stage three times by director Piotr Naumovich Fomenko at different periods of his creative life. Authors reveal features of work of director and theatrical teacher P. N. Fomenko on each of these stages.

Keywords: Shakespeare on the modern stage, representation of the classical text, Piotr Fomenko, Yuli Kim, a performance in scenic pedagogics.

Петр Фоменко – режиссер, который наравне с такими метрами сцены, как Кама Гинкас, Анатолий Васильев, Сергей Женовач, Миндаугас Карбаускис, Римас Туминас, Валерий Фокин и многие другие, чаще, чем что-то другое, брал за основу своих спектаклей классические литературные тексты и искал новые формы их театральной репрезентации. Надо сказать, что «Сказка Арденского леса», написанная Юлием Кимом «по канве» шекспировской пьесы «Как вам это понравится», – это не единственный пример многократного обращения Фоменко к использованию одного и того же произведения для сценических опытов: достаточно вспомнить «Лес» А. Н. Островского или «Пиковую даму» и «Каменного гостя» А. С. Пушкина. Однако это русские классики, столь любимые режиссером, поэтому нельзя не задаться вопросом, что же заставило его трижды обращаться к этой комедии Шекспира, и не просто обращаться, но и наполнить ее текстом и музыкой

Юлия Кима. Почему именно эта, не самая популярная шекспировская комедия стала одним из немногих зарубежных произведений, которые были интересны Фоменко для репрезентации на сцене?

Анализируя постановки Фоменко, выявим приемы, которые использовались режиссером для сценической репрезентации комедии Шекспира «Как вам это понравится». Обращаясь к каждому из трех сценических воплощений комедии Шекспира, рассмотрим, как режиссер взаимодействовал с текстом комедии; какие проблемы пытался решить, репрезентируя эту пьесу на современной (определенному времени) сцене; какие изменения и почему произошли (или не произошли) в спектаклях, созданных в 1968, 1981 и 2008 гг. (премьера 5 января 2009 г.).

Опубликованных научных исследований, посвященных постановкам спектаклей «Как вам это понравится» (1968) и «Сказка Арденского леса»

(1981, 2008), не существует. В связи с этим основными источниками будут текст комедии Шекспира «Как вам это понравится» и спектакли (в большей степени третья редакция спектакля, имеющая место быть на сцене московского театра «Мастерская П. Фоменко» и в настоящее время).

От Шекспира к Киму: этюды с разницей в тринадцать лет

Говорить о первых двух спектаклях (1968 и 1981 гг.) довольно сложно, так как увидеть их на сцене по понятным причинам возможности нет. Доступны лишь критические статьи и интервью, которые в большинстве своем представляют собой отзывы не современников этих постановок, а нынешних театроведов и театральных критиков. Дефицит исследовательского материала создает определенные трудности, но и позволяет авторам данной статьи сделать свои выводы о мотивах авторов спектакля работать именно с этим материалом.

Петр Фоменко в 60-е годы, в хрущевскую оттепель с ее либеральными настроениями и относительной свободой высказывания, взращен такими мастерами сцены, как Н. М. Горчаков, А. А. Гончаров, Н. В. Петров. Он заявляет о себе в полный голос спектаклями «Смерть Тарелкина» (1966) и «Новая Мистерия-Буфф» (1969) тогда, когда занавес оттепели фактически опущен. Первый из них был запрещен после пятидесяти показов; второй и вовсе не допущен до премьеры. Где-то между ними, в 1968 г., появляется постановка комедии «Как вам это понравится» тогда еще по оригинальному, но уже сильно трансформированному тексту Шекспира, с добавлением песен Юлия Кима.

1968 г. – год Пражской весны, Майской студенческой революции в Париже, расцвет движения хиппи и диссидентов. Молодой режиссер Петр Фоменко служит в театре на Малой Бронной, где царит Анатолий Эфрос с его звездной в то время труппой, лучшая часть которой будет играть в комедии Шекспира в постановке Фоменко. Вот как вспоминает начало этой работы Юлий Ким: «Как-то ясным весенним днем мы встретились на Никитских Воротах, и Петр сделал мне царское предложение посочинять песни в комедию Шекспира и отредактировать великого драматурга. Эта комедия и тогда слушалась чрезвычайно архаично, юмор там, в отличие от „Лира“ и „Гамлета“, устаревший. Так мы впервые в 1968 году почистили Шекспира. Выполнили текст безо всякого стеснения и вставили, куда могли, вокальные номера» [1]. Надо сказать, что одновременно с этой

«диссидентской операцией», которую производили Фоменко и Ким, Анатолий Эфрос работал над текстом «Ромео и Джульетты» и, по его словам, ни строчки не мог выбросить.

Откуда же у молодого режиссера возникает эта идея «переписать» классику на свой лад да еще в такое время, когда любой новый взгляд на классический текст воспринимался как его осквернение? Для понимания этого нужно вернуться на два года назад и вспомнить громкий спектакль 1966 г. «Смерть Тарелкина» по пьесе А. В. Сухово-Кобылина в Театре им. В. Маяковского. Одна из любимых пьес Фоменко; он ее поставил, не удалив ни строчки из оригинального текста, но, тем не менее, спектакль был закрыт, что не могло не отразиться на начинающем режиссере. Текст пьесы полностью сохранен, но звучит со сцены весьма обличительно и актуально для своего времени. Актриса Светлана Немоляева вспоминает: «То, что над спектаклем начали сгущаться тучи, мы поняли, когда уже после выпуска в зрительном зале стали появляться люди с книгами и сверять текст. Министерские чиновники вряд ли раньше читали эти пьесы. А ведь драмы Сухово-Кобылина были и остались чрезвычайно острыми – и в царское, и в советское время. Ассоциативный ряд был так силен, не верилось, что это написано автором в прошлом веке, а не добавлено актерами от себя» [3]. Сыграли спектакль пятьдесят раз и закрыли по идеологическим соображениям одновременно с «Тремя сестрами» А. Эфроса и «Доходным местом» М. Захарова. Именно тогда, по словам самого Фоменко, он понял, как важно режиссеру «держать удар».

Возможно, именно этот урок послужил тому, что к Шекспиру Фоменко решает подойти совсем иначе. Он не только не заботится о сохранении классического текста, но еще и разнообразит его песнями современного автора, то есть создает «новое» произведение, которое также отражает на сцене окружающую действительность. Но, в то же время, Фоменко будто покрывает свободные высказывания текстом комедии Шекспира (важно, что комедии, причем еще и музыкальной), стараясь скрыть все острые углы, которые могут разглядеть чиновники. Авторам спектакля было очень важно не только его выпустить, но и сохранить в условиях той политической ситуации. Может быть, поэтому работа шла очень напряженно и тяжело, репетиции длились девять месяцев, все это осложнялось, вспоминает Ю. Ким, «...неусыпным взором комитета госбезопасности и партийного контроля. 1968 год был по всем зо-

нам творчества под особенным вниманием: Чехословакия, разгул диссидентов. Шура Ширвиндт читал у нас центровой мрачный монолог Жака Меланхолика, произносил его на верху огромного древа, в ветвях которого происходил весь второй акт. Древо с многочисленными витиеватыми сучьями изображало Арденский лес, в его дуплах ютился весь лесной народ. Венчалось древо мощным переплетением золоченых сучьев, которые были похожи на герб из оленьих рогов. В центре этого герба в изысканном рубище стоял Жак Меланхолик – Ширвиндт – и рассказывал, что весь мир – театр, и как по-дурачки устроена эта жизнь. На один из первых показов пришли надсмотрщики, сказали: к чему этот пессимизм, снимите его сверху. Теперь Саша говорил тот же текст у корней. Снова пришли цензоры, и Ширвиндт читал монолог в глубине левого портала себе под мышку» [1].

Огромное дерево, стоявшее на сцене и олицетворявшее собой весь Арденский лес – место свободы, полета и счастья. Фоменко поднимает обитателей леса над землей, чтобы усилить это ощущение невесомости, другого пространства, где можно порхать и дышать легко. Именно туда в поисках приюта и новой жизни бегут герои комедии, спасаясь от герцога Фредерика. Все это представляло собой некое сообщество инакомыслящих, противостоящих всему вокруг, в первую очередь, существующей власти. Они будто призывали объединяться, находить единомышленников, разрастаться своими корнями и ветвями вглубь и в стороны, поглощая вокруг себя все большее пространство. А на вершине этого утопического, но такого опасного государства главный диссидент Жак Меланхолик читает «Весь мир – театр» – центральный монолог не только этой комедии, но и, как многие исследователи полагают, всего творчества Шекспира. Это не могло быть не прочитано и не воспринято как открытое пропагандирование иных взглядов; надо было убрать главного провокатора, если не со сцены, то точно куда-то пониже и подальше от авансцены.

Спектакль сыграли не более десяти раз и закрыли. Еще одна, казалось бы, неудача, не первая и далеко не последняя, которую Фоменко придется пережить, но сегодня понимаешь, что такие неудачи можно было считать огромным счастьем и подтверждением его будущего большого пути. Отметим как из ряда вон выходящее, что режиссер в то время не только не опустил руки, но продолжал работать и работать именно с тем, что было интересно ему, а не партийному руководству.

После «Новой Мистерии-Буфф» (1969), которая и вовсе не будет допущена до премьеры, Фоменко уехал в Ленинград, где почти десять лет (с 1972 по 1981 гг.) работал в Ленинградском театре комедии, будто ждал своего часа, когда в Москве будет не только ставить спектакли, но и руководить мастерской в ГИТИСе, а потом и своим театром. Именно в Ленинграде он второй раз обращается к комедии Шекспира «Как Вам это понравится», но теперь уже полностью переписанной Юлием Кимом и получившей название «Сказка Арденского леса» [1].

Итак, комедия стала сказкой. А в сказках, как ни в одном другом жанре, можно увидеть сосуществование в одном персонаже палача и жертвы, доброты и жадности, глупости и света разума. Все это составляло базовую позицию, художественную и человеческую, которой Фоменко старался придерживаться во всех постановках. Так любимая шекспировская комедия, ставшая сказкой, во второй раз захватил режиссера. Как писал А. Смирнов в комментариях к пьесе Шекспира: «Вся пьеса похожа на сказку, но сказку почти без событий, – скорее на мечту, фантазию, сюиту грез, полных сладостной нежности и любви к жизни» [4]. Может быть, Петру Наумовичу и захотелось вернуться к этому произведению, пусть и переписанному Кимом, чтобы отдохнуть на этом материале и заставить своих коллег и зрителей остановиться и посмотреть вокруг себя другими глазами. При этом перед собой и актерами он ставит несколько интереснейших задач: играть текст Ю. Кима, но сохранить пасторальный мотив пьесы Шекспира, то есть соединить новый текст с оригинальным сюжетом. Для зрителя же он облегчает задачу понимания шекспировской комедии, представляя ее не через текст Шекспира, где сталкиваешься с множеством скрытых смыслов, которые нужно разгадывать, а через более близкий и простой язык, уже адаптированный для широкой аудитории.

Сама комедия была написана Шекспиром, как известно, по сюжетной канве романа «Розалинда или Золотое наследие Эвфуса» Томаса Лоджа. Взяв за основу пасторальный мотив романа, Шекспир мало что изменил в самом сюжете: он меняет форму на драматическую и придает произведению совершенно иной характер и направленность. Прежде всего, заостряет сатирический момент, вкладывая в уста некоторых персонажей комедии, речи, осуждающие порочность современного ему городского, особенно столичного общества. Ким же, в свою очередь переписывая Шекс-

пира, делает текст более созвучным окружающему его миру, тем самым открывая его для массового читателя-зрителя.

Это лишь одна сторона вопроса, связанная с постановкой 1981 г., к ней мы еще вернемся, рассматривая третью постановку Фоменко; вторая же сторона связана с общественно-политической ситуацией того времени. Как говорил сам режиссер: «Это был спектакль такого бедного театра... бедность была вынужденная, так как все это было вопреки... намордник мешал высказываться» [1]. Казалось бы, прошло тринадцать лет, а мало что изменилось, разве что теперь не просто режиссер, а главный режиссер Фоменко ставил новый вариант шекспировской истории. В данном случае сказочный лес складывался из металлических лестниц-стремянков, что придавало легкость и невесомость. В этот лес стремились, чтобы скрыться от действительности, он был прибежищем, где можно было отдохнуть от борьбы, спрятаться на лоне природы и просто наслаждаться жизнью. В спектакле появляется тот пасторально-философский мотив, который первоначально прослеживался в романе Лоджа: прелесть жизни на лоне природы, среди простых и честных людей, довольных своим скромным уделом и способных на благородные чувства. Как во времена Шекспира, так и в 1981 году это был протест против существующего строя, но протест, не для призыва к действиям, а, напротив, к уходу от активной жизни в мир мечты, грез и сна. Но не стоит забывать про Шекспира и Кима, которые каждый в свою очередь, заострили пасторальные мотивы, вложив в уста своих персонажей обличительные речи и смелые высказывания, которые звучали более чем ясно для своего времени.

На этом спектакле Фоменко рушит четвертую стену, заставляя актеров активно общаться со зрительным залом, тем самым призывая зрителей не просто в свидетели, но в активные союзники. Как в то время писал один из критиков, осуждая спектакль и неожиданно делая ему комплимент: в спектакле ощущалось «капустническое» озорство [7]. Создается впечатление, что этот спектакль в первую очередь был нужен самому Фоменко, чтобы пережить сложнейшее время в своем творчестве; этот лес был необходим, чтобы укрыться и передохнуть перед следующим большим шагом. Постановка удержалась в репертуаре недолго, так как в 1981 году Фоменко уходит из Ленинградского театра комедии и переезжает в Москву, где начинает заниматься педагогической деятельностью, не

расставаясь с идеей вернуться к сказке еще раз, для чего читает пьесу первому актерскому набору «фоменок». Однако пройдет еще более двадцати лет, прежде чем эта мечта осуществится.

«Сказка Арденского леса» – педагогический этюд

После возвращения из Ленинграда в Москву П. Фоменко, как в волшебной сказке, преобразился совсем в другого человека, найдя себя, в первую очередь, в педагогической деятельности. В Москве начинается новая и, возможно, самая главная веха его жизни: мастерская в ГИТИСе, создание своего театра, основу которого составил второй набор (1988 г.) мастера, множество ярких постановок, которые уже стали классикой русской сцены.

Для тех, кто знает только его московский период, он навсегда останется мастером невесомой, воздушной режиссуры, где отличительной чертой его спектаклей является «не глубина постижения характера, а легкость и точность прикосновения к сценическому полотну» [2, с. 175]. Можно сказать, что именно в процессе педагогической деятельности сложился яркий почерк Фоменко: театральность везде и во всем, одновременно просто и «не как в жизни». Второе, что особенно заметно в постановках классики – это ярко и неоднозначно выписанные характеры. А третье – это способность Фоменко наполнить жизнью все, вплоть до предметов на сцене. Артист с его возможностями становится важнее роли. Но в отличие от Брехта, где артист также стоит над ролью и может посмотреть на своего персонажа со стороны, Фоменко не позволяет таких разрывов и дистанций, как, например, полное отстранение от своего персонажа в процессе спектакля. Его артисты, видя себя со стороны, все же полностью вовлечены в действие в каждый момент спектакля; их власть над ролью – в легкости перевоплощения. Так и получается, что «сочетание острой характерности с легкими порханиями, шуршащими скольжениями, неуловимыми движениями глаз – это и есть фирменный стиль Фоменко» [2, с. 168]. Театр Фоменко – это стихия игры с множеством «лиц»: тут и глубокая психологическая работа с персонажем, и яркая театрализованность, и «праздничность», и условность, возникающая, как прием актерской игры.

Создав одну из самых заметных театральных школ, Фоменко уходит из педагогики в 2003 г., но продолжает работать, как режиссер в своем театре, который назван «Мастерской», местом, где

идет постоянный творческий поиск, учеба и саморазвитие профессиональных актеров.

Однако Фоменко в очередной раз возвращается в театральную педагогику: набирает в 2007 г. стажерскую группу при своем театре, которую составляют молодые, но уже закончившие различные театральные вузы актеры. Для первой постановки с ними Фоменко в третий раз обращается к пьесе Ю. Кима «Сказка Арденского леса», написанной, как уже упоминалось выше, по канве комедии Шекспира «Как вам это понравится».

Посмотрим на эту работу, в первую очередь, как на педагогический урок, потому что для стажерской группы выпуск сказки, по сути явился дипломным спектаклем, результатом их обучения или «переподготовки» в стенах «Мастерской».

Почему же именно пьеса-сказка Кима стала материалом для первой работы со стажерами? Если не брать во внимание любовь Фоменко к комедии Шекспира «Как вам это понравится», его дружбу и сотворчество с Ю. Кимом или, возможно, творческую ностальгию, связанную с более ранними постановками этой комедии, то, на наш взгляд, важным фактором становится возможность использовать при постановке все «фирменные» черты, характерные для педагогического и художественного почерка Фоменко.

Пролог начинается еще в фойе, где в программке заявлен не спектакль, а «открытая репетиция»; а репетиция, как известно, – это подвижная структура, где основой метод работы – этюд, и всегда есть возможность что-то изменить, исправить, доделать, симпровизировать. Этюдный метод, как основа основ актерской игры, был любим Петром Наумовичем не только на репетициях: он, скажем так, возвел его в жанр, взяв за основу многих своих спектаклей. А что, как ни комедию, необходимо играть легко и импровизационно, имея право на ошибку, которую тут же на сцене, на глазах зрителя, можно и исправить?

После третьего звонка зрителей приглашают в зал, как потом оказывается, «распорядители», ведущие спектакля. Пространство сцены и зрительного зала плавно перетекают одно в другое: то ли зритель сидит на сцене, то ли актеры играют в зале; разрушена не только четвертая стена, границ не существует вовсе.

Это подтверждают и слова Розалинды в конце спектакля: «...вы нам подыгрывали, сидя в зале, помогали нам в каждой сцене, и очень многие явили незаурядное мастерство. Вот Вы так живо сыграли слезы, а Вы досаду и нетерпение, и лишь на Вашем челе высоком не отразилось ничего...» [5].

«Весь мир – театр»: эта шекспировская фраза неоднократно звучит в «Сказке Арденского леса»: с одной стороны, постоянно отсылая к Шекспиру, а с другой стороны, намекая, что театр – это жизнь, а жизнь – это театр. Возможно, именно эту мысль мастер и старался вложить в своих учеников, пытаясь донести, что, служа театру, нужно постоянно учиться, работать, развиваться, интересоваться всем вокруг и не забывать, что это и составляет саму жизнь.

В спектакле Фоменко организует два пространства, как бы подчеркивая, что мы только играем в игру «театр в театре»: первое пространство составляют непосредственно персонажи, которые находятся внутри самого действия, то есть действующие лица; второе же, так называемые наблюдатели, ведущие спектакля, которые находятся снаружи, организуя действие. Они как кукловоды руководят фигурками на сцене, и, кажется, не вступи они в нужный момент, все замрет, а куклы упадут на пол или застынут в нелепых позах. Этот прием отсылает нас к некоторым пьесам Шекспира, где можно встретить ведущего и ведомых, разыгрывание истории, о которой договорились заранее («Укрощении строптивой», «Гамлете»).

Эмоциональный и сложный по ритму, затейливый по сюжетной линии, как и сама пьеса Шекспира, спектакль запоминается и прекрасными музыкальными номерами, что является еще одним любимым приемом, используемым Фоменко в своих работах. Музыкальность проявляется не только в вокальных партиях, но и в произнесении самого текста, в подаче слов, работе над звукоизвлечением. «Мне кажется, что сейчас слово – и не только в русском – в мировом театре перестает иногда быть делом. Это хорошо, что мы оснащены пластически, вокально, ритмически намного больше, чем раньше... Я знаю, что у всех есть сценречь, все занимаются дикцией, голосом, но, тем не менее, слово не доходит. И сегодня у меня есть тревоги, что многого не сумел помочь добиться по части слова. Здесь стихи другие, но если бы вы смотрели Шекспира, то вы бы его начали читать, а потом поняли, что в каждом абзаце, в каждой фразе есть повод для того, чтобы вернуться и опять посмотреть, какие же здесь есть метафоры, какие же есть вторые смыслы и какой образованности требует шекспировский текст. Он предполагал, как аксиому, что зритель знает древнюю историю, знает мифологию, знает философию и так далее... К чему это я говорю – толком не могу объяснить, но просто хочу пока, чтобы

услышали эту пьесу, которая написана по шекспировской канве или, во всяком случае, идее» [6]. Вслушиваясь в эти слова Фоменко, мы смотрим спектакль. На сцене не звучит исключительно шекспировский текст, сценография более чем условна (столь любимые в «Мастерской» лесенки, столы, стулья, ткани, шкафчики трансформируются по ходу спектакля самими же участниками из герцогского замка в сказочный лес, где и происходит второй акт представления), студенческий, беззаботный, наполненный множеством приспособлений, которым научились молодые актеры, спектакль. Но, несмотря на все это, с первых минут веришь, что находишься сначала в замке, а потом в лесу, причем именно сказочном лесу, где полно фей, принцесс, лесных существ, окружающих тебя со всех сторон; веришь, что слушаешь стихи Шекспира, а музыкальные номера, это те же стихи, только переложенные на музыку.

Что это? Такая подробная работа со словом, за которую так радел мастер; или так сильны сам сюжет и характеры персонажей шекспировской комедии, которую как не переписывай, а от присутствия Шекспира не избавишься? Или любимый жанр Фоменко – пастораль и идиллия – настолько близок к комедиям Шекспира? Театр для Фоменко – это всегда праздник, встреча с чем-то нереальным, но в тоже время очень близким и понятным, рождение веры в то, что все желания исполнятся, и добро, как это ни банально, победит. Где, как не в комедиях Шекспира, все, заслужившие счастье, его находят, а самые страшные злодеи или раскаиваются в содеянном или наказываются? Взяв для первой постановки со стажерами сказку Кима, Фоменко с одной стороны, облегчает им задачу (материал точно ложится на их характеры, позволяет быть свободными, импровизировать, наслаждаться самим фактом присутствия на сцене), с другой стороны, режиссер еще раз хочет доказать себе и зрителю, что для создания атмосферного спектакля вовсе не обязательно брать сложную, полную драматических перипетий основу, главное не забывать, во что мы «играем» и почему. В данном случае и Фоменко, и Ким играли «в Шекспира».

Итак, рассмотрев три шекспировских спектакля Фоменко, следует отметить, что режиссер ставил Шекспира в самые сложные, переломные моменты своей жизни: первый спектакль – в период гонений и закрытия его лучших ранних спектаклей; второй – в самом финале его работы в Ленинградском театре комедии; третий – казалось бы, в благополучный и спокойный период, но который

сам П. Фоменко решает изменить и добавить момент неожиданности и неопределенности для себя и своей труппы.

Первая постановка 1968 г. для молодого режиссера была, с одной стороны, акцией протеста и возможностью донести идеи свободы за счет безобидного, на первый взгляд, текста комедии Шекспира; а с другой стороны, молодой режиссер после неудачи со спектаклем «Смерть Тарелкина», возможно, искал духовного отдыха, и комедия Шекспира показалась ему именно тем материалом, который мог помочь восстановить силы и продолжать движение дальше.

Второй спектакль 1981 г., уже полностью по тексту Ю. Кима, поставлен перед самым окончанием работы П. Фоменко в Ленинградском театре комедии. Опять наступил момент, когда нужно было перевести дух и понять, что делать дальше. Этот спектакль был создан «вопреки» по словам П. Фоменко, но, как мне кажется, вопреки не общественно-политической ситуации, а, напротив, для того, чтобы показать, что жизнь вне социальных проблем может быть счастливой и гармоничной. Наверно, спектакль нес пусть и утопические идеи, но такие необходимые каждому человеку, чтобы остановиться и увидеть вокруг нечто новое и светлое, чему можно просто улыбаться и радоваться.

Петр Фоменко, пройдя большой путь и поставив множество выдающихся спектаклей, как классических, так и современных авторов, некоторых не по одному разу (что относится и к Шекспиру) для дипломного спектакля своих стажеров выбрал именно материал Ю. Кима по канве пьесы У. Шекспира.

Главный мотив «Весь мир – театр», который был вытянут Кимом из монолога Жак-меланхолика, превратил всю сказку в гимн театру и перевоплощению. Так какому, если не этому произведению Петр Наумович мог довериться и на этот раз, в процессе обучения молодых актеров? Собрав в этом спектакле все лучшие приемы своей школы, он попытался донести до молодежи самое важное: театр должен приносить удовольствие и радость; театр существует для зрителя и вокруг зрителя; театральная школа и образование (про которые сегодня многие забыли) не только нужны, но и важны как никогда.

Библиографический список

1. Васенина, Е. Запретных тем Петр Фоменко никогда не знал [Электронный ресурс] / Е. Васенина. – Режим доступа:

<http://www.infox.ru/afisha/theatre/2008/12/24/fomenkokim.phtml>.

2. Давыдова, М. Конец театральной эпохи [Текст] / М. Давыдова. – М. : Золотая маска; ОГИ, 2005. – 384 с.

3. Колесова, Н. Г. «Смерть Тарелкина» [Электронный ресурс] / Н. Г. Колесова Петр Феменко. Энергия заблуждения. – Режим доступа: <https://lib.rus.ec/b/511193/read#t33>

4. Смирнов, А. Комментарии к пьесе Шекспира «Как Вам это понравится» [Электронный ресурс] / А. Смирнов – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0920.shtml

5. Текст записан по спектаклю «Сказка Арденского леса», существующем в репертуаре московского театра «Мастерская П. Фоменко» и в настоящее время.

6. Шевелева, А. Иванова, А. Каневская, Л. Арденский лес Петра Фоменко. Диалог Мастера со зрителями [Электронный ресурс] / А. Шевелева, А. Иванова, Л. Каневская. – Режим доступа <http://fomenko.theatre.ru/performance/tanya/12208/>

7. Шматова, Г. Театр – жизнь [Электронный ресурс] / Г. Шматова. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/55/happy-moscow-55/teatr-zhizn/>

E. Vasenina. – Режим доступа: <http://www.infox.ru/afisha/theatre/2008/12/24/fomenkokim.phtml>.

2. Davydova, M. Konec teatral'noj jepohi [Tekst] / M. Davydova. – М. : Zolotaja maska; OGI, 2005. – 384 s.

3. Kolesova, N. G. «Smert' Tarelkina» [Jelektronnyj resurs] / N. G. Kolesova Petr Femenko. Jenergija zabluzhdenija. – Rezhim dostupa: <https://lib.rus.ec/b/511193/readt33>

4. Smirnov, A. Kommentarii k p'ese Shekspira «Kak Vam jeto ponravitsja» [Jelektronnyj resurs] / A. Smirnov – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0920.shtml

5. Tekst zapisan po spektaklju «Skazka Ardenskogo lesa», sushhestvujushhem v repertuare moskovskogo teatra «Masterskaja P. Fomenko» i v nastojashhee vremja.

6. Sheveleva, A. Ivanova, A. Kanevskaja, L. Ardenskij les Petra Fomenko. Dialog Mastera so zriteljami [Jelektronnyj resurs] / A. Sheveleva, A. Ivanova, L. Kanevskaja. – Rezhim dostupa <http://fomenko.theatre.ru/performance/tanya/12208/>

7. Shmatova, G. Teatr – zhizn' [Jelektronnyj resurs] / G. Shmatova. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/archive/55/happy-moscow-55/teatr-zhizn/>

Bibliograficheskij spisok

1. Vasenina, E. Zapretnyh tem Petr Fomenko nikogda ne znal [Jelektronnyj resurs] /

Дата поступления статьи в редакцию: 07.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

А. Р. Мигунова

Технология фиксации фрагментов стенописи ярославских храмов Петра Митрополита и Варвары Великомученицы

Основой статьи служит попытка описать технологию, а также реконструировать историю разработки и внедрения впервые примененного в Советской России в конце двадцатых годов XX века сотрудниками Ярославского отделения Центральных государственных реставрационных мастерских способа фиксации фрагментов стенописи ярославских храмов Петра Митрополита и Варвары Великомученицы. В статье впервые введены в научный оборот и используются архивные документы, раскрывающие подробности данного процесса.

Ключевые слова: фрески, церковь Петра Митрополита, церковь Варвары Великомученицы, Ярославль, Центральные государственные реставрационные мастерские, монументальная живопись, охрана памятников, история реставрации настенной живописи

A. R. Migunova

St. Barbara Church and the Church of St. Peter the Metropolitan in Yaroslavl: the conservation method of frescoes

In the late 1920s the Yaroslavl employers of the state art-restoration and conservation workshops (present-day Grabar Institute) created and developed a method of restoration of monumental painting for the first time in the Soviet Union. The method was used for the Church of Saint Peter the Metropolitan of Moscow and Saint Barbara Church in Yaroslavl. In this article, an attempt is made to describe a technology and to reconstruct the history of this method.

Keywords: frescoes, the Church of Saint Peter the Metropolitan of Moscow, the Church of Saint Barbara, Yaroslavl, The state art-restoration and conservation workshops, monumental painting.

История реставрации уникальных памятников культуры в ярославском крае имеет моменты, важные для развития всего реставрационного дела в России в целом. После сложного периода по сути безреставрационного существования церковной архитектуры, когда «на протяжении веков памятники архитектуры приспосабливались к требованиям жизни, то и дело перестраиваются, надстраиваются, расширяются, не говоря уже о таких мелочах, как растеска окон и дверей, замена устаревших декоративных частей новыми и т. п.» [8, с. 157], начинается научный поиск реставрационных методов возвращения культурного наследия. Это связано с новым открытием на рубеже XIX–XX вв. древнерусского искусства, которое оказалось еще не познанным сокровищницей особого православного мировосприятия. [7, с. 10–15] Обществом была осознана необходимость возвращения в первозданный вид и последующего сохранения

всего комплекса памятников древнерусской культуры.

В данной статье речь пойдет об уникальном способе снятия со стен фресковой живописи, впервые осуществленном в нескольких храмах Ярославля.

В фондах Государственного архива Ярославской области сохранились документы, дающие возможность реконструировать реалии конца двадцатых годов XX века, когда сотрудники Ярославского отделения Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ) делали все возможное чтобы спасти и сохранить «хоть что-то» от имеющих большую ценность храмов Ярославля «приговоренных к гибели» [3] государственными органами, среди которых были церкви Петра Митрополита и Варвары Великомученицы.

До настоящего времени эти ярославские храмы, в том числе их стенопись, остаются ма-

лоизученными, однако стоит выделить ряд публикаций прямо или косвенно касающихся данного вопроса.

В первую очередь важно сказать о статье Т. А. Рутман «Из истории ярославской монументальной живописи» [5]. Исследователь в общих чертах говорит об истории появления способа снятия фресок и более подробно о технологии. Поскольку, статья посвящена истории ярославской монументальной живописи в целом, а не истории появления способа фиксации стенописи и его технологии, в статье практически не говорится о стенописи Петромитрополитского храма, сохранение которой послужило причиной разработки и внедрения этого способа. Также статья Т. А. Рутман не содержит информации о вкладе выдающегося русского искусствоведа А. И. Анисимова в разработку и внедрение данного метода.

Кроме этого, стоит отметить две статьи Т. В. Юрьевой «Почти утраченный памятник» [6] и «Фрески церкви Петра Митрополита в Ярославле» [9], где характеризуются сохранившиеся на стенах церкви Петра Митрополита фрески. Автор обращает внимание на неизученную и вместе с тем обладающую высокой художественностью стенопись этого памятника. Еще в одной статье этого же автора «Коммуникативное пространство православного храма: наружные росписи» упоминаются наружные фрески храма Петра Митрополита [10, с. 139].

А. Р. Мигунова в своей статье «Программа росписей восточной стены храма Петра Митрополита как Ярославский текст» дала оценку стенописям Петромитрополитской церкви в контексте особенностей ярославского иконописания [4].

В основу данной статьи легли три документа из фондов Государственного архива Ярославской области: во-первых, археологический отчет Ярославского отделения (далее ЯО) ЦГРМ за период с 1928 по 1929 год [3]; во-вторых, протокол заседания ЯО ЦГРМ от 4 июля 1929 года, и, в-третьих, рукописный черновик научного отчета сотрудника ЯО ЦГРМ И. А. Тихомирова, датированный 19 мая 1932 года, посвященный ярославской церкви Варвары Великомученицы [2].

Немаловажно, отметить, что первый и второй документы дают возможность воссоздать историю возникновения способа фиксации стенопи-

си, включая научную оценку и рекомендации, данные искусствоведом А. И. Анисимовым во время разработки и применения способа, которому, и посвящена данная статья. Третий документ, содержит описание данного способа, поэтому, эти документы дополняют друг друга и делают возможным реконструировать как историю появления данного способа фиксации фресковой росписи, так и непосредственно его технологию, собственноручно описанную сотрудником ЯО ЦГРМ И. А. Тихомировым поэтапно.

В археологическом отчете за период с 1928 по 1929 год, датированном 1930 годом, И. А. Тихомиров повествует о «так называемых фиксационных работах» применительно к памятникам «назначенных к сломке», в частности, ярославского храма Петра Митрополита. В данном отчете И. А. Тихомиров рассказывает об истории появления способа съемки стенописи, отмечая, что наиболее полно в сравнении с Варваринским храмом была произведена фиксация по Петромитрополитскому храму, главным образом это было связано с отсутствием «свободного фотографа и неимением средств» [2].

До осени 1928 года ЯО ЦГРМ в качестве фиксации интерьера и экстерьера памятников культуры активно применялись такие методы, как «описание, обмеры и черчение, фотографирование и копирование», что не вызывало затруднений, однако в случае с храмом Петра Митрополита этого было недостаточно и перед ЯО ЦГРМ встал вопрос: «...нельзя ли сохранить хоть что-либо от обреченного на гибель памятника в подлиннике?» [3].

Далее И. А. Тихомиров пишет: «Вначале решение было вырезать часть стены по возможности с целым клеймом фресок. Выбор остановили на одной из сцен из жития митрополита Петра, как заключающей в себе больше самобытности и бытовых особенностей, как на наиболее свободной композиции. Однако выпиленное клеймо оказалось чрезвычайно громоздким и неудобным для выставки, и комиссия по фиксации задумалась над вопросом, как бы усовершенствовать способ съемки подлинных фресок. Так как Петромитрополитские фрески все равно были обречены на гибель, то решено было произвести несколько опытов по их съемке, только

со штукатуркой. Опыты привели к хорошим результатам» [3].

Следующим важным источником служит протокол заседания Ярославского отделения ЦГРМ от 4 июля 1929 года.

На данном заседании присутствовали: инспектор ЦГРМ – профессор А. А. Анисимов; исполняющий обязанности заведующего ЯО ЦГРМ И. И. Князев; архитектор-археолог Н. И. Брягин, сотрудник ЯОЦГРМ И. А. Тихомиров и заведующий Отделом древнерусского искусства Ярославского Государственного музея Н. Г. Первухин. Председателем заседания был А. И. Анисимов, секретарем – И. А. Тихомиров [1].

Наиболее важными в контексте темы данной статьи являются заслушанные на заседании сообщения архитектора Н. И. Брягина и искусствоведа А. И. Анисимова, выступавшего в роли инспектора ЦГРМ.

Н. И. Брягин сообщил о том, что работы по фиксации фресок церкви Петра Митрополита начались с октября 1928 года. Работы включали в себя: копирование, описание и исследование фресок, их размывку, наблюдение за процессом съемки фресок и укрепление снимаемых фрагментов. После того как доклад был заслушан, было принято решение предложить заводу, использующему Петромитрополитскую церковь «относиться к росписям возможно бережнее, гвозди вбивать лишь при крайней надобности в том и лишь в дорожки (полоски), разделяющие клейма (картины) одно от другого; в крайнем же случае можно росписи и забелить, но непременно мелом, а отнюдь не известью» [1].

В своем сообщении о съемке фресок ярославской Петромитрополитской церкви А. А. Анисимов отмечал, что «подобные работы производятся в Союзе впервые; работа единственная и заслуживающая внимания и тем более, что производится без предварительной подготовки и разработки» [1].

А. И. Анисимов присутствовал в церкви Петра Митрополита при съемке фресок, «подробно ознакомился со всеми приемами работы, говорил с мастерами и вынес очень благоприятное впечатление».

Также А. И. Анисимов предложил мастерам «применять к фрескам способ перевода масляных картин и съемку в форме», на что получил обещание «испробовать то и другое». Однако И. И. Князев заметил, что вряд ли удастся

проделать эти опыты, поскольку по требованию владельца церкви – мельницы № 100, нужно было закончить работы в сжатые сроки.

В своем докладе А. И. Анисимов отметил, что, несмотря на то, что первоначально работы по съемке фресок были начаты с «пустого места» и велись «ощупью» ЯО ЦГРМ достигло «замечательных результатов». В ходе работ был подобран и приспособлен инструмент, выработаны приемы и методы. Высоко была оценена работа мастера-лепщика П. Н. Догадушкина, а также его помощников и учеников, в том числе Пальгуновых, которые под его руководством набрались опыта и могут рассматриваться как квалифицированные специалисты. Вместе с тем, А. И. Анисимов добавил, что не стоит останавливаться на достигнутых результатах, необходимо совершенствовать методы [1].

Съемка фрагментов стенописи храма Петра Митрополита стала первым и удачным опытом, после которого Ярославское Отделение ЦГРМ снимало «очень большие площади без утрат и укрепляло их на решетчатых щитах, устранив громоздкость и чрезмерную тяжесть, не уменьшив устойчивости и прочности» [3].

В своем черновике научного отчета, датированного 19 мая 1932 года И. А. Тихомиров, описывает фиксацию стенописи холодной ярославской церкви Варвары Великомученицы, построенной в 1668 году, которая была назначена к сломке на кирпич. В ходе фиксационных работ, а именно после съемки части фресок они «обрабатывались в живописном направлении: расчищались размывкой, расправлялись швы, притуплялись утраты и так далее».

Съемочные работы производились мастерами лепщиками Колосовым и Пальгуновыми (инициалы в документе отсутствуют) во главе с П. Н. Догадушкиным, живописные работы выполнялись сотрудниками живописного отделения мастерской – А. А. Великановым, О. И. Глембицкой, Н. И. Сорокиной и другими сотрудниками.

При снятии фрагментов стенописи Варваринской церкви был использован способ, впервые примененный при снятии фресок Петромитрополитской церкви. Данный способ был выработан сотрудниками Ярославского отделения ЦГРМ (Н. И. Брягиным, П. Н. Догадушкиным и И. А. Тихомировым) и,

как отмечал ранее А. И. Анисимов, применен впервые в Советском Союзе [2].

Примечательно, что кроме сотрудников ЯО ЦГРМ среди, которых А. А. Великанов и С. И. Смирнов, к фиксационным работам Варваринского храма были привлечены студенты-практиканты Ленинградского художественного техникума Е. Ф. Крюков, А. М. Наумов и Н. П. Панков, работавшие под руководством И. А. Тихомирова [2].

Е. Ф. Крюков произвел обмеры и вычертил в карандаше планы, фасады и разрезы здания, А. М. Наумов помогал Крюкову при обмерах, делал зарисовки и пробовал фотографировать, но, как отмечает И. А. Тихомиров, «очень неудачно: из 62 снимков оставлено лишь 14 снимков внутреннего храма, из которых, однако несколько неудовлетворительных». Н. П. Панков выполнил несколько рисунков в красках.

«Красочные копии орнамента, сделанные мастерской, в общем нужно признать более, чем очень удовлетворительным, особенно же формами из них по точности рисунка и красках и по общему исполнению копии работ Великанова (10 листов) – они без преувеличения великолепны и доходят до виртуозности» [2].

В июле 1931, когда, когда Ярославским отделением ГЦРМ были начаты фиксационные работы по Варваринской церкви, «образа и тябельный иконостас» в ней на тот момент уже отсутствовали [2].

Интересно, что при съемке калек и копий обращалось внимание «на узорные рисунки (орнамент)», так как, по мнению И. А. Тихомирова, орнаментам в то время «придавалось недостаточное значение». В качестве обоснования он приводит следующие доводы: «Именно в этой области древний русский художник только и мог выявить себя в полной мере, так как тут над ним не тяготели ни каноны, ни требования, ни правительственные распоряжения; тут он был свободен и мог развернуться как хотел». [2]

Особенно значимо в рукописном черновике отчета И. А. Тихомирова описание технологии выработанного сотрудниками Ярославского отделения ЦГРМ способа снятия фрагментов стенописи. Он заключается в общих чертах в следующем: «Намеченное клеймо(картина) заклеивается калькой с лицевой стороны с него делается гипсовый слепок поверхности. Затем с бока

клейма в стене вырубается борозды и начинают вырубать кладку из-под клейма зубилами разной длины, оставляя сзади фрески возможно тонкий слой кирпича. Когда вырубка становится затруднительной, подрубленный кусок фрески отделяется от картины и укладывается на «постелью» в соответствующем месте, к которому он точно прилегает» [2].

Поражает ювелирность работы мастеров, поскольку в случае, если фреска растрескалась, снимался каждый кусочек фрески, отделенный трещинами.

После того, как весь фрагмент был снят, он укладывался на «постелью», максимально очищался от излишнего кирпича и заливался ровным слоем гипса толщиной от полутора до четырех сантиметров. Чтобы добиться прочности, в толщину слоя могли закладываться так называемые «лучинки» – луженые или серебряные металлические прутья [2].

А. И. Тихомиров пишет о том, что «мастерская по некоторым соображениям пользовалась только гипсом (альбастром)», но отмечал возможность использования вместо гипса рыбного клея, «особенно осетрового».

Обработанную описанным выше способом и просохшую фреску сажали «на деревянный щит, прикрепив к нему фреску винтами (шурупами)». Готовые щиты вставлялись в деревянные рамы, что делало конструкцию более прочной, а также служило оформлением снятого фрагмента фресковой росписи. После этого оставалось лишь удалить заклепку и расчистить фреску.

В таком виде снятый фрагмент «представляет собою очень устойчивое, целое, выдерживающее при соответственной упаковке дальние дороги» [2].

Кроме того, в черновике отчета И. А. Тихомиров говорит о так называемом «притушении» относительно всех отдельных утраченных фрагментов стенописи. То есть речь идет о грунтовке подходящим цветом основы в местах утраты фрагментов фрески. По мнению И. А. Тихомирова, притушение легко удаляемой краской абсолютно безвредно для научного исследования, а непрофессионал благодаря притушению сможет воспринимать фрагменты стенописи целостно, включая художественную сторону произведения, поскольку утраченные части фрески не будут этому препятствовать.

И. А. Тихомиров посчитал приведенное выше описание технологии нового способа съемки фрагментов стенописи достаточным для научных целей [2].

При хорошем состоянии фрески, а именно при достаточной толщине и крепости штукатурки и отсутствии в ней трещин удавалось снимать куски величиной пятьдесят на сто сантиметров.

Известно, что ярославский храм Петра Митрополита, как и Варвары Великомученицы расписывались иконописной артелью мастеров под руководством «знаменщика» Алексея Ивановича Соплякова.

В отчете И. А. Тихомирова указан временной период, за которой была расписана Варваринская церковь – с 18 мая 1742 года по 24 ноября 1743 года, однако И. А. Тихомиров повествует еще об одном интересном факте, который касается потомков мастеров артели А. И. Соплякова – Дьяконове и Кузнецове (инициалы в отчете не указаны), которые «продолжали дело дедов до самой революции, причем Кузнецов в начале XX века поновлял фрески так же уже фиксированной церкви Петра Митрополита» [2].

За время работы ЯО ЦГРМ, благодаря разрабатанному и впервые примененному в Советской России способу съемки фрагментов фресок, удалось сохранить часть стенописи, обреченной на гибель и полностью утраченной церкви Знамения Божьей Матери, больше известной как церковь Варвары Великомученицы и практически утраченного, недошедшего до наших дней в первозданном виде храма Петра Митрополита.

Библиографический список

1. ГАЯО, Ф Р-1400 – Государственный Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник, оп. 1 д. 35, л. 52.
2. ГАЯО, Ф Р-411 – Тихомиров Илларион Александрович. 06.04.1861 – 02.1933. оп. 1 д. 78, л. 23–25.
3. ГАЯО, Ф Р-1401 – Ярославское отделение центральных государственных реставрационных мастерских Главного управления по науке Народного комиссариата просвещения РСФСР, г. Ярославль, Ивановская промышленная область. 08.1918–15.10.1930 оп. 1 д. 31, л. 41 об., 42.

4. Мигунова, А. Р. Программа росписей восточной стены храма Петра Митрополита как Ярославский текст [Текст] / А. Р. Мигунова // Ярославский текст в пространстве диалога культур: материалы Международной научной конференции (Ярославль 16–20 апреля 2014 г.) / отв. ред. О. Н. Скибинская, Т. К. Ховрина. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2014. – С. 100–102.

5. Рутман, Т. А. Из истории ярославской монументальной живописи [Текст] / Т. А. Рутман // Икона: альманах о-ва «Икона» в Ярославле / сост. Т. В. Юрьева. – Ярославль : Канцлер, 2005. – С. 25–33.

6. Юрьева, Т. В. Почти утраченный памятник [Текст] / Т. В. Юрьева // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – Т. 1. – № 3. – С. 185–188.

7. Юрьева, Т. В. Православная картина мира: мировосприятие и художественный опыт. Курс лекций [Текст] / Т. В. Юрьева. – Ярославль, 2006.

8. Юрьева, Т. В. Проблемы сохранения культурного наследия в ярославском крае в середине XIX – начале XX в. [Текст] / Т. В. Юрьева // Верхневолжский филологический вестник. – 2016. – № 2. – С. 156–165.

9. Юрьева, Т. В. Фрески церкви Петра Митрополита в Ярославле [Текст] / Т. В. Юрьева // XV научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сборник статей / Ярославский художественный музей. – Ярославль, 2011. – С. 216–226.

10. Юрьева, Т. В. Коммуникативное пространство православного храма: наружные росписи / Т. В. Юрьева // Человек в информационном пространстве: межвузовский сборник научных трудов: в 2 томах. – Ярославль, 2011. – С. 136–140.

Bibliograficheskiy spisok

1. GAJaO, F R-1400 – Gosudarstvennyj Jaroslavskij istoriko-arhitekturnyj muzej-zapovednik., op 1 d 35., l. 52
2. GAJaO, F R-411 – Tihomirov Illarion Aleksandrovich. 06.04.1861 – 02.1933. op.1 d.78., l. 23–25.
3. GAJaO, F R-1401 – Jaroslavskoe otделение central'nyh gosudarstvennyh restavracionnyh masterskih Glavnogo upravlenija po nauke Narodnogo komissariata prosveshhenija RSFSR, g. Jaroslavl', Ivanovskaja promyshlennaja oblast'. 08.1918–15.10.1930 op. 1 d. 31., l. 41ob., 42.

4. Migunova, A. R. Programma rospisej vos-točnoj steny hrama Petra Mitropolita kak Jaroslavskij tekst [Tekst] / A. R. Migunova // Jaroslavskij tekst v prostranstve dialoga kul'tur: materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Jaroslavl' 16–20 aprlja 2014 g.) / otv. red. O. N. Skibinskaja, T. K. Hovrina. – Jaroslavl' : RIO JaGPU, 2014. – S. 100–102.

5. Rutman, T. A. Iz istorii jaroslavskoj monumental'noj zhivopisi [Tekst] / T. A. Rutman // Ikona: al'manah o-va «Ikona» v Jaroslavle / sost. T. V. Jur'eva. – Jaroslavl' : Kancler, 2005. – S. 25–33.

6. Jur'eva, T. V. Pochti utrachennyj pamjatnik [Tekst] / T. V. Jur'eva // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. – 2010. – T. 1. – № 3. – S. 185–188.

7. Jur'eva, T. V. Pravoslavnaja kartina mira: mirovosprijatie i hudozhestvennyj opyt. Kurs lekcij [Tekst] / T. V. Jur'eva. – Jaroslavl', 2006.

8. Jur'eva, T. V. Problemy sohraneniya kul'turnogo nasledija v jaroslavskom krae v seredine XIX – nachale HH v. [Tekst] / T. V. Jur'eva // Verhnevolzhskij filologičeskij vestnik. – 2016. – № 2. – S. 156–165.

9. Jur'eva, T. V. Freski cerkvi Petra Mitropolita v Jaroslavle [Tekst] / T. V. Jur'eva // XV nauchnye chteniya pamjati Iriny Petrovny Bolotcevoj (1944–1995): sbornik statej / Jaroslavskij hudozhestvennyj muzej. – Jaroslavl', 2011. – S. 216–226.

10. Jur'eva, T. V. Kommunikativnoe prostranstvo pravoslavnogo hrama: naruzhnye rospisi / T. V. Jur'eva // Chelovek v informacionnom prostranstve: mezhvuzovskij sbornik nauchnyh trudov: v 2 tomah. – Jaroslavl', 2011. – S. 136–140.

Дата поступления статьи в редакцию: 15.05.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Т. В. Юрьева**Росписи храма Казанской иконы Божьей Матери в Курбе**

Статья посвящена истории и художественным особенностям стенописей церкви во имя иконы Божьей Матери Казанской в селе Курба. Это, по существу, первая научная публикация, посвященная фрескам данного храма. Автор проанализировал общие черты, присущие программе фресковой декорации этого уникального памятника. Также в статье был проведен анализ художественных особенностей стенописей главной курбской церкви. Автор пришел к выводу об их уникальности для сельской храмовой архитектуры XVIII века.

Ключевые слова: храмовая архитектура, православный сельский храм, нарышкинское барокко, программа фресковой росписи, настенная живопись, храм Казанской иконы Божьей Матери в с. Курба.

T. V. Yuryeva**Paintings of the Church of Our Lady of Kazan in Kurba**

The article is devoted to history and art features of murals of the church for the sake of the icon of Our Lady of Kazan in village Kurba. It is, actually, the first scientific publication devoted to frescos of this temple. The author analysed the common features typical for the programme of fresco scenery of this unique monument. Also in the article the analysis of art features of murals of the main church in Kurba was carried out. The author came to the conclusion about their uniqueness for rural temple architecture of the 18th century.

Keywords: temple architecture, the Orthodox rural church, Naryshkin baroque, the programme of fresco painting, wall painting, the Church of Our Lady of Kazan in village Kurba.

Монументальные фресковые комплексы сельских храмов XVIII–XIX вв. – в прямом смысле слова – уходящая натура. Долгое время считалось, что церковное искусство этого периода не представляет научного интереса, так как является поздним и достаточно искаженным отголоском древних эпох. Кроме того, «реставрационные работы разворачивались медленно, не мог быть быстро накоплен практический опыт в деле реставрации архитектурных памятников» [10, с. 157–158], а сельской архитектуры эти процессы практически так и не коснулись.

Как справедливо отметила одна из исследователей провинциальной монументальной живописи «отсутствие научного внимания к монументальному искусству <...> привело к тому, что, что на грани полного исчезновения оказался целый пласт памятников настенной живописи, которая в силу своей незащищенности, более подвержена утрате, нежели материальная основа – стены и своды сооружений» [4, с. 3]. Н. В. Кривошеина писала о Вятке, но ее замечание справедливо и для всей русской глубинки. В сельских храмах Ярославской области монументальные монументальные росписи также находятся в плачевном состоянии, исчезая, в буквальном смысле, на глазах. Тем не менее, необходимо отметить, что среди сельских фресковых комплексов попадаются в прямом смысле уникальные. Одними из таковых являются стенописи церкви Казанской иконы Божьей Матери в с. Курба Ярославского района.

Эта церковь была построена в 1770 году [5, с. 151] в стиле «нарышкинского барокко», который сочетается в ней с традиционными элементами ярославского зодчества. Более подробно история этого храма изложена нами в статье «История и архитектурно-художественные особенности храма во имя иконы Божьей Матери Казанской в селе Курба», опубликованной в предыдущем номере данного журнала [9].

Фресковая живопись Казанской церкви подробно не изучалась. Первые попытки научного осмысления живописного убранства храма были сделаны в статье Л. Г. Парфеновой «Христологический цикл росписей храма во имя Казанской Божией Матери в селе Курба» [6], а также Т. В. Юрьевой во второй части вышедшей в 2017 году книги, посвященной селу Курба [2].

Сложная система стенописей определяется своеобразной структурой храма. Центрический шестнадцатилепестковый объем с четырьмя мощными столбами – пилонами, на которые опирается восьмерик, завершается восьмигранным сомкнутым сводом и венчается пятиглавием. Граненый барабан центральной главы имеет четыре световых окна и открыт в интерьер храма. Окна также находятся в основании каждого из четырех барабанов меньших по размеру боковых глав. Наличие такого количества окон в верхней части архитектурной конструкции делает интерьер храма необычайно светлым.

Пространство, образованное вокруг центра с помощью шестнадцати лепестковых форм, образует сложной системой перекрытий. Часть из них образует форму конхи (северный, южный, западный и восточный сегменты), а остальные двенадцать перекрыты полуциркульными сводами. Все это создает сложное сочетание различных по форме поверхностей, покрытых росписью.

Определяя дату росписи Казанского храма, все, кто когда-то затрагивал эту тему, опираются на описание храма, сделанное в журнале «Москвитянин» в 1852 году. Там, в частности, написано следующее:

«В настоящее время село Курба имеет две каменные церкви, с высокою между ними колокольнею. Первая церковь теплая, во имя Воскресения Христова, построенная в первой половине XVII века, четырехугольная с пятью главами, впоследствии к ней пристроена продолговатая пространная трапеза, в которой устроен придел во имя святого Николая Чудотворца. <...> Вторая церковь холодная, довольно огромная, с полукруглыми выступами и тремя входными папертиями, увенчанная пятью куполами, поддерживаемыми четырьмя столпами. Она построена в начале XVIII века, вместо бывшей деревянной во имя великомученицы Параскевы, место которой и донныне видно на юг от Воскресенской церкви (там поставлена кирпичная часовня).

Новая церковь построена на другом месте к северу от Воскресенской церкви. Она освящена в честь образа Казанской Богоматери, чудотворная икона коей издревле находится в сих церквях. Иконостас величественный, архитектуры Елизаветинского времени, весь вызолочен, образа того же времени в греческом, но не высоком стиле. Вся церковь по стенам, сводам и столпам расписана афresco священными изображениями из Ветхого и Нового завета. Трудились в росписи церкви ярославские иконописцы с 1796 по 1799 год. Многие

образа в обеих церквях украшены серебряными и позолоченными ризами» [8, с. 18]. Пока это единственное свидетельство, которое уверенно и точно указывает на время росписи церкви, храмовая надпись, к сожалению, утрачена.

Программа стенописи курбского храма отличается сложностью, которая соединяет в себе общее каноническое начало [12, с. 53–57] и творческое преломление общезначимых и обязательных моментов в условиях сложной архитектурной конструкции.

Стилистика росписей обусловлена как продолжением ярославской традиции знаменитых росписей, характерных для Ярославля еще второй половины XVII – начала XVIII века, так и многообразием барочной системы, присущим времени их создания (1796–1799). Композиции на библейские и евангельские темы расположены ярусами, каждая из них заключена в рамку или медальон. Различными сюжетами покрыты не только своды и стены, но и столбы, своды и откосы окон и порталов, подоконники.

Самой главной точкой любой храмовой росписи является изображение в скуфье центральной главы храма. Здесь всегда присутствует изображение Спасителя в разных иконографических вариантах. К сожалению, росписи верхней части интерьера храма сильно закопчены и повреждены, а в куполе – практически утрачены. Поэтому мы не можем с абсолютной уверенностью определить данный сюжет. В нижней части поверхности свода остатки росписи позволяют угадывать изображение ангельских чинов, идущие в несколько рядов по периметру нижней части композиции. В верхних частях окон, находящихся на каждой из сторон лоткового свода, живопись сохранилась лучше, и здесь можно видеть изображения херувимов. Грани восьмерика, поддерживающего свод, также расписаны сюжетами. Длинные грани – по два в двух рядах, к ним добавляется также роспись плоскости в нижней части стены восьмерика над аркой, переходящей в опорный столб. Каждая короткая грань заполнена тремя сюжетами, расположенными друг под другом. Здесь размещены сюжеты, связанные с историей семи мучеников Маккавеев.

Композиции присутствуют и на сводах самих арок. Здесь расположен Ветхозаветный цикл сюжетов от «Сотворения мира» до «Изгнания из Рая», а также «Переход через Черное море», «Встреча Авраама с Мелхиседеком».

Исключение составляют длинная восточная, и примыкающие к ней справа и слева короткие гра-

ни, закрывавшиеся деревянным иконостасом. На них живопись отсутствует.

Поскольку храм имеет своеобразную центрическую композицию, алтарное пространство архитектурно не выделено. Но сейчас его можно выделить живописно, соответственно расположению сюжетов. Центром алтарного пространства является направленный на восток широкий компартимент, завершающийся конхой, и имеющий два яруса световых окон.

В конхе помещено изображение Спасителя в сиянии славы. Этому изображению вторит изображение Саваофа, окруженного Силами Небесными, в симметричном восточном западном компарimente. На откосах верхнего восточного окна находятся изображения двух святых. Левое изображение читается плохо, справа – образ преподобного Антония Великого. Изображение на своде окна утрачено. На откосах нижнего окна – архангелы Михаил (слева) и Гавриил (справа). На своде окна – золотой треугольник («Всевидающее око»). Вогнутая плоскость стены разделена живописным антаблементом на два яруса. Нижний ярус заполняется фигурами святителей, верхний – двумя рядами сюжетов. В верхнем ряду слева – «Тайная вечеря», справа – «Омовение ног». В нижнем ряду, соответственно, слева – «Распятие», справа – «Воскресение». Эти композиции симметрично фланкируют центр алтарной оси и обозначают главные события евангельской истории. Логика размещения сюжетов в этой части храма предполагает, что композиции левых сегментов стен будут хронологически предшествовать моментам, представленным в центре, а правые – их продолжать. Таким образом, были объединены пять восточных апсидиол, на которых размещены сюжеты, связанные с Пасхой (от «Входа в Иерусалим» до «Сошествия Святого Духа»).

Откосы верхних окон в этих компариментах заполнены фигурами святых. На откосах нижних окон можно видеть образы архангелов Варахила, Уриила, Иегудиила, Селафиила.

Нижний ярус содержит образы святителей, скомпонованных по три фигуры на плоскостях стен справа и слева от окна. В следующих компариментах компоновка фигур святых зависит от ширины стенового проема. Встречаются композиции из двух и даже одной фигуры. Среди них читаются образы архидьяконов (арх. Евпл, арх. Стефан, арх. Лаврентий, арх. Филипп и др.), образ святителя Николая Чудотворца.

В правой, юго-восточной части храма, в нижнем ярусе образована ниша, которая расписана

образами трех преподобных святых Онуфрия Великого, Петра Афонского и Марка Фраческого. На своде ниши – образ Спаса Вседержителя в облаке, благословляющего этих трех святых.

Столпы храма имеют пять граней и так же, как и стены, расписаны сюжетами. Грани восточных столбов, обращенные в пространство алтаря, составляют с ним единое композиционное целое, и роспись на них продолжает сюжетную линию, символически выделяющую это самое значимое место в храме.

В частности, только на этих гранях в нижнем ярусе присутствуют образы святителей, скомпонованные так же, как и на стенах, по несколько фигур на одной плоскости. Вероятно, среди трехфигурных композиций здесь присутствуют образы ярославских святых, благоверных князей Федора, Давида и Константина. Сейчас можно только предполагать их местоположение на одной из алтарных граней восточных столбов. Основанием для этого предположения является то, что эти святые были предками Андрея Курбского, чем тот, несомненно, гордился и считал их своими покровителями [11].

Пасхальный цикл также переходит со второго яруса стен на второй ярус граней столбов, обращенных в пространство алтаря.

Грани восточных столбов, развернутые в центральную часть храма, не содержат росписей, поскольку были закрыты иконостасом.

Западные столбы имеют отличную от восточных столбов логику расположения росписей. Они были доступны для обозрения молящихся. Наверное, поэтому нижние ярусы западных столбов содержат значимую для храма с посвящением Казанской иконы Божьей Матери историю обретения иконы. В верхних частях западных столбов росписи посвящены деяниям пророков Иезекииля, Иеремии, Ионы, Захарии, Соломона. Во втором ярусе – циклы «Заповеди блаженства» и «Дела милосердия».

Условное деление пространства храма на правую и левую, то есть мужскую и женскую стороны, поддержано разными по содержанию христологическими и богородичными композициями, а также образами святых жен, размещенных на откосах окон в левой части храма (среди них в настоящее время хорошо читается только имя Св. Фомаиды).

Богородичный цикл поддерживается также образами прославленных икон Богородицы, размещенными в сводах арок оконных проемов. Здесь можно видеть икону Богородицы Смоленской,

Толгской, Донской, Балыкинской, Трубчевской (?), а также икону Богоматери «Взыскание погибших».

Особое внимание привлекают иконографические образы, особо характерные для времени создания храмовой декорации. Так, например, на своде арки одного из окон помещено изображение иконы «Богоматерь Балыкинская». Это достаточно редкий образ, имеющий, однако, свою историю почитания в Ярославской земле.

Как указывает М. А. Комова, икона Богородицы Балыкинская явилась в начале XVIII века в Стародубе и далее стала распространяться в списках на протяжении всего XIX века. «Прославление названного по местопребыванию Стародубским (позднее Балыкинским) образа Пресвятой Богородицы последовало в 1709 г. Владелец (по всей видимости, заказчик) иконы, офицер Стародубского полка пан Тимофей Дульский, получив от нее ряд знамений при нашествии шведов, 4 августа 1711 года передал ее в новую деревянную Никольскую церковь в с. Балыкино» [3, с. 121]. Предполагается также, что в русские земли икону принесли в первой половине XVII в. беженцы из Галиции. Список с чудотворной иконы принадлежал Иоанну Тобольскому, когда он был правящим архиереем Черниговской епархии.

Иконография этого образа отличается особыми чертами – в руках младенца Христа изображено яблоко. Именно поэтому список с этой иконы, находящийся в Ростове [7], так в народе и называли – «Богоматерь с яблочком».

Один из наиболее сохранившихся – Христологический цикл сюжетов. Начинается он с сюжета «Благовестие Захарии», далее следует «Благовещение» (находится во втором ярусе, справа от окна над южным входом в храм), «Рождество Христово», «Поклонение Волхвов», «Искушение Иисуса», «Брак в Кане Галлилейской» (находится во втором ярусе, слева от окна над северным входом в храм), «Беседа Христа с самарянкой», «Христос в доме Марфы и Марии», «Исцеление кровоточивой жены», «Прощение грешницы». Достигая алтарного пространства, сюжеты плавно переходят к событиям Пасхи, уже упомянутым сюжетам «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Суд Пилата», «Бичевание Христа», «Несение креста», «Распятие», «Воскресение», «Вознесение», «Сошествие Святого Духа»).

Ветхозаветный цикл, помимо упомянутых сюжетов, представлен сценами «Убийство Авеля», «Исав продает право первородства», «Ноев ковчег», «Моисей изводит воду из камня», «Явление архангела Михаила Иисусу Навину».

Входные арки также отмечены росписями. На своде западного портала помещен образ Спаса Нерукотворного, несомый двумя ангелами. В арке северного портала – Деисус.

К сожалению, данная статья не раскрывает всех нюансов стеновой росписи храма Казанской иконы Божьей Матери в с. Курба. В настоящее время фрески находятся в плачевном состоянии. Они гибнут прямо на глазах. Уже полностью они утрачены в верхней части храма, разрушения продолжаются. Трудно читать надписи, идентифицировать большую часть сюжетов. Памятник давно уже требует срочной реставрации, иначе данная роспись будет утрачена буквально в ближайшее время.

Библиографический список

1. Борисов, Н. С. Окрестности Ярославля [Текст] / Н. С. Борисов. – М. : АСТ : Астрель: Хранитель, 2007.
2. Галкин, Н. С. История села Курба. Юрьева, Т. В. Храм Казанской иконы Божьей Матери в селе Курба [Текст] / Н. С. Галкин, Т. В. Юрьева. – Ярославль, 2017.
3. Комова, М. А. Иконное наследие Орловского края XVIII–XIX веков [Текст] / М. А. Комова. – М., 2012.
4. Кривошеина, Н. В. Храмовая декорация Вятки: иконографические программы и художественно-стилевые решения росписей [Текст] / Н. В. Кривошеина // Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / ГОУВПО «Уральский государственный технический университет». – Екатеринбург, 2012.
5. Крылов, А. Историко-статистический обзор Ростово-Ярославской епархии [Текст] / А. Крылов. – Ярославль, 1861. – С. 151.
6. Парфенова, Л. Г. Христологический цикл росписей храма во имя Казанской Божией Матери в селе Курба [Текст] // Русское православие и художественная культура: сборник статей / ред.-сост. Т. В. Юрьева. – Ярославль, 2003. – С. 30–35.
7. Пуцко, В. Г. Об иконографическом типе иконы Богоматери Умиление-Ростовская. [Текст] / В. Г. Пуцко // История и культура Ростовской земли 2002. – Ростов, 2003. – С. 244–251.
8. Село Курба, отчизна и родина князей Курбских [Текст] // Москвитянин. – 1852. – Т. 5. – № 17. – Кн. 1. – С. 16–18.
9. Юрьева, Т. В. История и архитектурно-художественные особенности храма во имя иконы Божьей Матери Казанской в селе Курба

[Текст] / Т. В. Юрьева // Верхневолжский филологический вестник. – 2017. – № 2. – С. 97–102.

10. Юрьева, Т. В. Проблемы сохранения культурного наследия в ярославском крае в середине XIX – начале XX в. [Текст] / Т. В. Юрьева // Верхневолжский филологический вестник. – 2016. – № 2. – С. 156–165.

11. Юрьева, Т. В. Федор Черный – человек и икона [Текст] / Т. В. Юрьева. – М. ; Архангельск, 2011.

12. Юрьева, Т. В. Православная картина мира: мировосприятие и художественный образ [Текст] / Т. В. Юрьева. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2006.

Bibliograficheskij spisok

1. Borisov, N. S. Okrestnosti Jaroslavlja [Текст] / N. S. Borisov. – М. : AST : Astrel': Hranitel', 2007.

2. Galkin, N. S. Istorija sela Kurba. Jur'eva, T. V. Hram Kazanskoj ikony Bozh'ej Materi v sele Kurba [Текст] / N. S. Galkin, T. V. Jur'eva. – Jaroslavl', 2017.

3. Komova, M. A. Ikonnoe nasledie Orlovskogo kraja XVIII–XIX vekov [Текст] / M. A. Komo-va. – М., 2012.

4. Krivosheina, N. V. Hramovaja dekoracija Vjatki: ikonograficheskie programmy i hudozhestvenno-stilevye reshenija rospisej [Текст] / N. V. Krivosheina // Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedenija / GOUVPO «Ural'skij gosudarstvennyj tehničeskij universitet». – Ekaterinburg, 2012.

5. Krylov, A. Istoriko-statističeskij obzor Rostovo-Jaroslavskoj eparhii [Текст] / A. Krylov. – Jaroslavl', 1861. – С. 151.

6. Parfenova, L. G. Hristologičeskij cikl rospisej hrama vo imja Kazanskoj Bozhiej Materi v sele Kurba [Текст] // Russkoe pravoslavie i hudozhestvennaja kul'tura : Sbornik statej / red.-sost. T. V. Jur'eva. – Jaroslavl', 2003. – С. 30–35.

7. Pucko, V. G. Ob ikonograficheskom prototipe ikony Bogomateri Umilenie-Rostovskaja. [Текст] / V. G. Pucko // Istorija i kul'tura Rostovskoj zemli 2002. – Rostov, 2003. – С. 244–251.

8. Selo Kurba, otchizna i rodina knjazej Kurbskih [Текст] // Moskvitjanin. – 1852. – Т. 5. – № 17. – Kn. 1. – С. 16–18.

9. Jur'eva, T. V. Istorija i arhitekturno-hudozhestvennye osobennosti hrama vo imja ikony Bozh'ej Materi Kazanskoj v sele Kurba [Текст] / T. V. Jur'eva // Verhnevolzhskij filo-logičeskij vestnik. – 2017. – № 2. – С. 97–102.

10. Jur'eva, T. V. Problemy sohraneniija kul'turnogo nasledija v jaroslavskom krae v seredine XIX – nachale HH v. [Текст] / T. V. Jur'eva // Verhnevolzhskij filologičeskij vestnik. – 2016. – № 2. – С. 156–165.

11. Jur'eva, T. V. Fedor Chernyj – chelovek i ikona [Текст] / T. V. Jur'eva. – Moskva; Arhangel'sk. 2011.

12. Jur'eva, T. V. Pravoslavnaja kartina mira: mirovosprijatie i hudozhestvennyj obraz [Текст] / T. V. Jur'eva. – Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2006.

Дата поступления статьи в редакцию: 21.05.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

Н. Н. Летина, И. В. Логинова

Idol как феномен современной корейской культуры

В статье с культурологических позиций сформулированы и систематизированы основные составляющие остро актуального в молодежной среде феномена – Idol («айдол»), идола и иконы современной корейской популярной культуры. Определено, что природа и сущность «айдола», коррелятивная феномену «звезды», затрудняет индивидуальную самореализацию творческой личности, подчиняя не только деятельность, но и жизнь и судьбу молодого артиста требованиям профессии.

Ключевые слова: современная массовая культура, корейская поп-культура, корейская музыкальная поп-культура, Idol, «айдол», творческая личность, профессия, продукт.

N. N. Liotina, I. V. Loginov

Idol as a Phenomenon of Modern Korean Culture

In the article from the culturological point of view here are formulated and systematized the main components of the sharply relevant phenomenon among young people – Idol («айдол»), an idol and an icon of the modern Korean popular culture. It is defined that the nature and entity of «айдол», correlative to the phenomenon «star», complicates personal self-realization of a creative person, subordinating not only activity, but also the life and fate of a young actor to profession requirements.

Keywords: modern popular culture, Korean pop culture, Korean musical pop culture, Idol, «айдол», creative person, profession, product.

О растущем интересе современной молодежи, в том числе российской, к азиатской популярной культуре, свидетельствует серьезное расширение контента Интернет за счет размещения как собственно музыкальных, анимационных, кинематографических продуктов, так и создания сайтов и групп фан-сообществ, а также рынка сопутствующих товаров. Корейский К-поп – генетически музыкальный жанр, развившийся на данный момент в масштабную субкультуру, интегрирующую поставленную арт- и медиа-корпорациями на поток поп-культуру с миллионной аудиторией поклонников из всего мира. Наблюдая в течение последних десяти лет за тем, какую популярность набирает это направление и как стремительно развивается его индустрия, мы определили, что центром притяжения становятся персоны – исполнители, артисты.

Подчеркнем, в Южной Корее в контенте поп-культуры редко используется понятие «артист», его заменяют заимствованным английским словом «Idol». На основе систематизации информации об idols и современной корейской культуре специали-

зированных ресурсов (<https://www.daum.net/>, <https://www.naver.com/>, <http://www.nate.com/>, <https://www.soompi.com/>, <http://world.kbs.co.kr/korean/>), выявим и охарактеризуем основные качества этого яркого феномена Южной Кореи.

Традиционно Idol начинает путь по вхождению в поп-культуру в детстве, и этот путь в маркетинговом плане хорошо организован. Маркетинг отчасти сходен с западной системой поиска и выращивания «звезд». В Корее развита система букинг-агентств, в функционал которых входит поиск визуально привлекательных и талантливых детей. Другим фактором привлечения детей и подростков является участие в специальных кастингах или телепрограммах, шоу талантов, подобных «Superstar K» (ультрамодный телевизионный проект Южной Кореи). При удачном стечении обстоятельств талантливого ребенка заметят представители крупных компаний поп-индустрии (наиболее репрезентательны YG Entertainment, JYP Entertainment, SM Entertainment) и предложат заключить контракт. Важные критерии отбора –

внешность и стрессоустойчивость соискателя, одаренность и умения рассматриваются, но не имеют решающего значения. Именно так пришли в поп-культуру Сехун (EXO), Кристалл (f(x)), Тиффани (Girls Generation).

Далее следует многолетняя программа обучения юного «trainee» (ученика, стажера). Концепция и программа «выращивания звезд» в Азии была разработана японским продюсером Дж. Китагава в 1980-е гг. Дж. Китагава предпочитал продвигать тех артистов, которыми, по его словам, «легче управлять» («easier to handle») [3]. В Корею эта практика была взята на вооружение и усовершенствована. В период стажировки формируются и оттачиваются всевозможные навыки: игра на различных музыкальных инструментах, знание иностранных языков, хореография. Начинающие артисты отчаянно ждут дебюта.

Так, индустрия искусственного формирования будущего Idol строится на многократно апробированной и эффективной программе, дисциплине и строгом выполнении обязательств. Компания или агентство финансирует не только образовательный процесс «trainee» (уроки по вокалу, хореографии, этикету и пр.), но и другие профессионально значимые потребности (услуги стилистов и визажистов), а также собственно проживание, питание, поездки. Процедурное сходство с системой выращивания звезд на Западе очевидно, но лишь формально. В отличие от гибкого графика и условно берегающего здоровье потенциальных «звезд» процесса на Западе, условия контрактов «trainee» задают напряженную изнурительную многочасовую работу. Нередко в контрактах прописывается, сколько именно (в часах в сутки) ученик или стажер обязан работать. Минимальная граница – 14 часов в день; в этот хронометраж включаются занятия в тренажерном зале, уроки вокала и танцев, уроки актерского мастерства, уроки этикета. Все ученики и стажеры (затем и Idols) долгие годы обязаны держать жесткие диеты, поскольку на Idol накладывается обязательство быть стройным, очень стройным. Внешность «trainee» по требованию продюсера может трансформироваться посредством пластических операций (Пак Бом, участница группы 2NE1; Квнхи из ZE:A; Кай, участник EXO). Живут trainees и уже дебютировавшие Idols в общежитиях, в комнатах по 2–4 человека (до периода выплаты долга по контракту агентству). В контрактах обязательно содержится пункт, где прописана сумма долга

trainee или Idol'a перед компанией (компенсация затрат на стажировку).

После дебюта уже состоявшийся Idol продолжает свою профессиональную деятельность и жизнь в системе тотального контроля и регламента, оговаривающего даже медицинские вопросы. Idol не должен болеть, в случае серьезного заболевания компания имеет право его сократить или заменить. Поэтому при возникновении проблем со здоровьем артисты предпочитают их скрывать или продолжать работать и выступать, не оправившись от болезни. Замены происходят и при других обстоятельствах, связанных с невозможностью исполнять условия контракта. Впервые сформированная в 2008 году мужская группа U-kiss в начальном составе имела 6 участников, к 2017 она пять раз меняла состав, замещая, по разным причинам, одного исполнителя – другим, сейчас коллектив выступает в количестве 5 человек. Широкий резонанс получил инцидент ухода из группы и попытки расторгнуть контракт с SM Ent. одного из участников весьма популярной группы EXO. Тао (сценическое имя артиста), получив серьезные травмы позвоночника во время тренировок, не мог в полной мере, как того требовала компания, принимать участие в деятельности группы и решил покинуть коллектив. Однако, состоялось судебное разбирательство, по итогам которого Тао, который уже не проживает на территории Кореи, юридически остается подопечным SM Entertainment, обязан выплатить неустойку. В ряде компаний период времени, потраченный на службу в армии или болезнь, не изымается из прописанного в контракте периода стажировки, соответственно, Idol будет обязан компенсировать период, когда его не было на сцене или съемочной площадке.

Почему талантливая молодежь идет в эту индустрию, зная о жесткости контрактов и приемах компаний? Вероятно, мотивами являются стремление к славе; желание реализовать свой творческий потенциал; стремление разбогатеть, мечта о лучшей жизни, возможно, кармические надежды не пропустить переломный момент. Для многих Idols положительные стороны поп-индустрии перевешивают минусы контрактной зависимости.

Отметим то обстоятельство, что большинство Idols подписывают контракты, являясь несовершеннолетними. Их эмоциональные интенции преобладают над возможностями рационализации, многие годы жили мечтой о прорыве в популяр-

ную культуру в статусе ее идола. Показательный момент, SM Ent. создали проект SM Rookies, представляющий собой конкурентную среду для желающих дебютировать в компании. Посредством проекта уже сформированы в 2014 году женская (Red Velvet) и в 2016 году мужская (NCT) группы. NCT имеет sub-unit (подразделение) – NCT Dream, в составе которого 7 исполнителей, где старший участник 1999 года рождения.

Согласно данным специализированных в области корейской культуры сайтов (<http://www.nate.com/>, <https://www.soompi.com/>, <http://world.kbs.co.kr/korean/> и др.), нагрузка Idols велика. Работа интегрируется в жизнь и вытесняет все иные, непрофессиональные виды деятельности. Idols живут (то есть работают) по строгому расписанию в сопровождении менеджера. В распорядок дня входят ранний подъем, физическая подготовка, визаж, работа со стилистами, съемки или аудиозапись (шоу, интервью, ведение теле- и радиопрограмм, записи, съемки в теле- и веб-дорамах), встречи с фанатами, долгие репетиции, отрабатывающие вокал и хореографию до автоматизма.

Во время шоу, телепередач и прочих проектов Idols очаровывают публику своей «индивидуальностью», своим персональным талантом, который обычно связан с доведением во время стажерства до технического совершенства навыком. Участник группы EXO – Кай удивляет своими балетными па, Чжухон из Monsta X – «эгье» (милое детское поведение, позитивно воспринимаемое в Южной Корее), Чонгук (BTS) – атлетичностью и духом агональности (характерно для спортивно-развлекательных шоу). На каждый из видов развлекательных шоу может быть делегирован тот участник группы, который обладает актуальными для данного шоу качествами и будет поднимать рейтинг группы в целом. В публичной деятельности Idols большая часть времени отводится не концертам или съемкам дорам, а развлекательным телевизионным шоу. Безусловно, в шоу продвигаются их песни (Idols изначально связаны именно с музыкой), артисты поют отрывки и танцуют под фрагменты музыкального трека. Но само успешное участие в шоу имеет и для конкретного Idol, и для группы, и для компании гораздо более важное значение по самопозиционированию и самопродвижению.

Внешность Idols – важнейший инструмент в их арсенале и результат серьезной работы команды

профессионалов. Одному из участников группы, обычно самому внешне привлекательному, традиционно отводится роль visual – лица группы (Химчан – В.А.Р, Джехе – Block B, Хенвон – Monsta X, Айрин – Red Velvet). Его / ее внешний вид имеет исключительно имиджевый характер и не связан не только с личными предпочтениями, но и с психофизиологическими или, скажем, гендерными особенностями. Подведенные глаза, накрашенные губы, сияющие розовые штаны в обтяжку, перья самых ярких цветов, серьги в ушах идентифицируют не девушку или самовыражающегося юношу – а Idol.

Юноши, наравне с девушками, принимают участие в рекламе косметических средств, программах, посвященных красоте и уходу за собой. В Корее официальным лицом линейки гигиенических помад фирмы «Nivea» является участник группы IKON Юнхен. С 2016 года в эфир выходит телешоу «Lipstick Prince», показывающее, что макияж придуман не только для женщин, но и для мужчин. В студии собираются представители творческих профессий, а также топовые стилисты и визажисты, которые делятся секретами красоты и ведут разговоры о тенденциях в моде. Около десятка Idols-мужчин (Пио и Юквон – Block B, Шону – Monsta X, Ёнkvан – ВТОВ, и др.) уже поселили программу.

Традиция вызывающей декоративности в создании внешности Idols отчасти связана и с тем обстоятельством, что изначально айдолами в корейской поп-культуре были только девушки (BABY V. O. X, S. E. S, Fin.K. L.), а юноши присоединились позже, отчасти – с увлеченностью визуал-культурой в целом, но также и со специфическими представлениями о том, что в «идоле» имеет эстетическую ценность. Подчеркнем: красота Idols принадлежит поклонникам. Большинство знаменитых Idols шоу-бизнеса Кореи обладают совершенной, идеальной красотой (Ким Джеждун, Ви (Ким Тэхен) – BTS, Нана – After School, Сольхен – АОА). В стандарт-минимум внешней красоты для Idol входит маленькое лицо, белая чистая кожа, большие глаза, прямой нос, изящная фигура. Красота имеет в современной корейской культуре социальную ценность: согласно многократно размещенному в Internet и потерявшему авторство высказыванию «Любимая фраза нынешнего поколения: «Ты так красив, наверное, ты очень популярен!» [1]. Достижение

безупречной внешней красоты происходит в Южной Корее посредством пластической хирургии, увлечение которой носит массовый характер. Рекламные объявления эффектно устанавливают преемственность между пластической операцией, красотой, уверенностью и возможностью достижения счастья: «Уверенность в своей внешности привнесет в вашу жизнь позитивную энергию, которая может стать основой счастья!» [2].

Так, Idol, как райская птица или экзотический цветок, должен быть феерически восхитительным буквальным идиолом – предметом поклонения, предметом культа.

Менталитету корейцев свойствен обостренный дух агональности, состязательности. Общественное мнение в корейской культуре является значимым фактором, корейцу важно, что о нем скажут или подумают другие. Агональность стимулирует и Idols на достижение высоких результатов. Однако отметим, что здесь агентства выполняют функцию социально-психологической страховки, именно они несут ответственность за то, что происходит с их подопечными, преимущественно оказывая им поддержку.

В деятельностном плане Idol фактически лишен возможности проявления свободы, без которой творческому началу проблематично выразиться. В большинстве случаев, корейский Idol – исполнитель, он механически исполняет заданный алгоритм действий, отыгрывает свою роль. За Idol закрепляют амплу, от которого он не может отступить и в повседневной жизни. В музыкальных группах, как в женских, так и мужских, есть зафиксированные за участниками модели поведения, например, «милой глупышки» – Сана (Twice), Тэмин (SHINee), «серьезного парня» – Лео (VIXX), ДиО (EXO), «человека-петарды» – Эн (VIXX), Бобби (IKON), Джей-хоуп (BTS), «инопланетянина» (иначе называется 4D личность), отличающегося нестандартностью мышления и действий – Ким Джеджун (JYJ), Ви (BTS), Сонми (Wonder girls), а также «мамочки группы» – Джин (BTS), Сухо (EXO), Сохен (Girls Generation). И каждый, зная свою позицию в группе, обязан соответствовать созданному образу всегда, даже если исполнитель уже зрелый человек.

Как показывает практика, не все Idols готовы смириться с этим, среди них есть те, кто изначально ставил себе цель творческой самореализации. Несколько свободней ощущают себя айдолы, способные к сочинению музыки и текстов (обыч-

но это участники группы, отвечающие за рэп составляющую), многие компании готовы позволить проявить себя такому артисту. Так, среди композиторов и авторов текстов для группы IKON всегда задействован ее участник В. I (Ким Ханбин), к созданию хитов Block B неизменно причастен их ведущий рэпер Zico, а для Monsta X пишет Чжухон. Их троих объединяет также участие в шоу, где рэперы могут в соревновательной форме продемонстрировать свои умения – Show Me The Money (В. I и Чжухон в качестве конкурсантов, Zico – член экспертного жюри). Сложнее вокалистам и танцорам. Компании тратят огромные деньги на разработку концептов к дебюту и последующей деятельности групп, этим занимаются особые отделы, при этом группа или отдельные ее участники не задействованы в процессе их создания. Они получают готовый сценарий, и их задача – точно исполнить свою партию. Мы считаем, что торжество исполнительского начала приводит к шаблонности, клишированности групп и отдельных ее участников, к фрустрации Idols и их быстрому «сгоранию».

Таким образом, производство и функционирование Idols в современной корейской культуре подчинены жесткому регламентированию технологичной индустрии. Характерная для современной массовой культуры стандартизация и штампованная тиражируемость достигли максимальной степени дегуманизации, поставив на поток производство Idols как высоколиквидных товаров.

Idol в сознании массовой молодежной аудитории воплощает собой возможность достижения мечты, он – предмет культового поклонения, подлинный идол массовой культуры. Idol работает объектом влюбленности и задает модные тренды. Idol – это роль, профессия, продукт, программа в гораздо большей степени, нежели личность. С сожалением приходится констатировать, что свободный характер подлинного творческого процесса совершенно не характерен для современного южнокорейского шоу-бизнеса с участием Idols.

Библиографический список

1. Одержимость корейцев пластической хирургией [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/ironledy/post252292527>.
2. Эванс, С. Южная Корея: испорченные красотой [Электронный ресурс] / С. Эванс. – Режим доступа:

http://www.bbc.com/russian/society/2014/12/141217_south_korea_plastic_surgery_victims.

3. Tormsen, D. 10 Horrifying Realities From The World Of Asian Pop Music [Электронный ресурс] / D. Tormsen. – Режим доступа: <http://listverse.com/2015/05/19/10-horrifying-realities-from-the-world-of-asian-pop-music/>.

Bibliograficheskij spisok

1. Oderzhimost' korejcev plasticheskoy hirurgiej [Elektronnyj resurs]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/ironledy/post252292527>.

2. Jevans, S. Juzhnaja Koreja: isporchennye krasotoj [Elektronnyj resurs] / S. Jevans. – Режим доступа:

http://www.bbc.com/russian/society/2014/12/141217_south_korea_plastic_surgery_victims.

3. Tormsen, D. 10 Horrifying Realities From The World Of Asian Pop Music [Elektronnyj resurs] / D. Tormsen. – Режим доступа: <http://listverse.com/2015/05/19/10-horrifying-realities-from-the-world-of-asian-pop-music/>.

Дата поступления статьи в редакцию: 10.06.2017

Дата принятия статьи к печати: 23.06.2017

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Азеева Ирина Викторовна – кандидат культурологии, проректор по научной и творческой работе, профессор кафедры общих гуманитарных наук и театроведения ФГБОУ ВО «Ярославский государственный театральный институт». 150000, г. Ярославль, ул. Первомайская, д. 43.

E-mail: yrakh@rambler.ru

Асафьева Елена Валерьевна – магистрант кафедры русской литературы ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: manrico@newmail.ru

Бизяева Екатерина Александровна – студентка V курса (квалификация «Артист драматического театра и кино») ФГБОУ ВО «Ярославский государственный театральный институт». 150000, г. Ярославль, ул. Первомайская, д. 43.

E-mail: beauty.2003@bk.ru

Болдырева Елена Михайловна – доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: manrico@newmail.ru

Борисова Елена Георгиевна – доктор филологических наук, профессор кафедры связей с общественностью ФГБОУ ВО «Московский государственный лингвистический университет». 119034, г. Москва, ул. Остоженка, д. 38.

E-mail: egbor@mail.ru

Горпенникова Юлия Геннадьевна – аспирантка 3-го года обучения кафедры немецкой филологии Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета. 344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Б. Садовая, д. 105/42.

E-mail: mustavina05@rambler.ru

Иванов Николай Николаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и методики преподавания филологических дисциплин ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: Claus758@yandex.ru

Казеева Ольга Сергеевна – педагог-исследователь, аспирант кафедры теории и методики преподавания филологических дисциплин ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: Claus758@yandex.ru

Кучина Татьяна Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: tgkuchina@mail.ru

Летина Наталия Николаевна – доктор культурологии, доцент кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: liotina@yandex.ru

Логинова Ирина Валерьевна – магистрант кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: kimiko8059@gmail.com

Мигунова Аза Руслановна – соискатель кафедры журналистики и издательского дела ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: migunovaza@yandex.ru

Морозов Андрей Сергеевич – аспирант кафедры русской литературы ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: morozoff111@yandex.ru

Сергеева Диана Сергеевна – аспирантка кафедры немецкой филологии, Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета. 344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Б. Садовая, 105/42.

E-mail: dinusik61@yandex.ru

Суханова Ирина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент. 150049, г. Ярославль, ул. Салтыкова-Щедрина, д. 73, кв. 18.

E-mail: ioeirena1955@mail.ru

Ушакова Алина Павловна – аспирант кафедры русского языка ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: ushakowaalina@yandex.ru

Федотова Анна Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской литературы ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: gry_anna@mail.ru

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Сектора зрелищно-развлекательной культуры ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания». 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

E-mail: nihrenov@mail.ru

Юрьева Татьяна Владимировна – доктор культурологии, профессор кафедры журналистики и издательского дела ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1.

E-mail: icona-yar@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Azeeva Irina Viktorovna – Candidate of Culturological Sciences, Vice-Rector for Science and Creative Work, Professor of the General Humanities and Drama Study Department of FSEI HE «Yaroslavl State Theatrical Institute». 150000, Yaroslavl, Pervomayskaya Street, 43.

E-mail: yrakh@rambler.ru

Asafieva Elena Valerievna – a graduate student of the Literature Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: manrico@newmail.ru

Bizyaeva Ekaterina Aleksandrovna – 5 year student (qualification «Drama Theater and Cinema Actor» of FSEI HE «Yaroslavl State Theatrical Institute».

E-mail: beauty.2003@bk.ru

Boldyreva Elena Mikhailovna – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor of the Russian Literature Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: manrico@newmail.ru

Borisova Elena Georgievna – Doctor of Philological Sciences, Professor of the Public Relations Department of FSBEI HE «Moscow State Linguistic University». 119034, Moscow, Ostozhenka Street, 38.

E-mail: egbor@mail.ru

Gorpennikova Yuliya Gennadievna – a 3 year post-graduate student of the German Philology Department of the Institute of Philology, Journalism and Crosscultural Communication of the Southern Federal University. 344006, Rostov-on-Don, B. Sadovaya Street, 105/42.

E-mail: mustavina05@rambler.ru

Ivanov Nikolay Nikolaevich – Doctor of Philological Sciences, Professor of the Theory and Ways of Training Philological Disciplines Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: Claus758@yandex.ru

Kazeeva Olga Sergeevna – a teacher-researcher, post-graduate student of the Theory and Ways of Training Philological Disciplines Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: Claus758@yandex.ru

Kuchina Tatiyana Gennadievna – Doctor of Philological Sciences, Professor of the Russian Literature Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: tgkuchina@mail.ru

Liotina Nataliya Nikolaevna – Doctor of Culturology, Associate Professor of the Culturology Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: liotina@yandex.ru

Loginova Irina Valerievna – a graduate of the Culturology Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: kimiko8059@gmail.com

Migunova Aza Ruslanovna – an applicant of the Journalism and Publishing Business Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: migunovaza@yandex.ru

Morozov Andrei Sergeevich – a post-graduate student of the Russian Literature Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: morozoff111@yandex.ru

Sergeeva Diana Sergeevna – a post-graduate student of the German Philology Department of the Institute of Philology, Journalism and Crosscultural Communication of the Southern Federal University. 344006, Rostov-on-Don, B. Sadovaya Street, 105/42.

E-mail: dinusik61@yandex.ru

Sukhanova Irina Alekseevna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor. 150049, Yaroslavl, Saltykov-Shchedrin Street, 73, flat 18.

E-mail: ioeirena1955@mail.ru

Ushakova Alina Pavlovna – a post-graduate of the Russian Language Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: ushakowaalina@yandex.ru

Fedotova Anna Aleksandrovna – Candidate of Philological Sciences, a senior teacher the Russian Literature Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: gry_anna@mail.ru

Khrenov Nikolay Andreevich – Doctor of Philosophic Sciences, Professor, leading research scientist of the Media and Mass Arts of the Sector of Entertaining Culture of FSBSRI «State Institute of Art Criticism». 125009, Moscow, Kozitsky Alley, 5.

E-mail: nihrenov@mail.ru\

Yurieva Tatiyana Vladimirovna – Doctor of Culturology, Professor of the Journalism and Publishing Business Department of FSBEI HE «Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky». 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya Street, 108/1.

E-mail: icona-yar@mail.ru

УСЛОВИЯ ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ В НАУЧНОМ ЖУРНАЛЕ «ВЕРХНЕВОЛЖСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК» И ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ РУКОПИСЕЙ

1. Статьи направляются в редакцию в электронном и бумажном виде в 1 экземпляре.

2. Требования к оформлению:

- 1 страница текста формата А4 должна содержать не более 1 900 знаков с учетом пробелов;
- поля: верхнее – 2 см, нижнее – 2 см, левое – 2,5 см, правое – 1,5 см; от края до колонтитула: верхнего – 2 см, нижнего – 2 см; абзацный отступ – 1,0 см;
- гарнитура Times New Roman; кегль 14; междустрочный интервал 1,5.

3. Электронный вариант статьи выполняется в текстовом редакторе Microsoft Word и сохраняется с расширением.doc.

4. Требования к рукописи:

4.1. Индекс УДК.

4.2. Отрасль науки и шифр специальности, по которым написана статья.

4.3. Сведения об авторе:

- Ф. И. О. автора;
- почтовый адрес с индексом;
- контактный телефон;
- e-mail;
- ученая степень и звание;
- должность;
- место работы (указать юридический адрес и индекс).

4.4. Название статьи, аннотация, ключевые слова на русском и английском языках.

4.5. Аннотация статьи – не менее 150 слов.

4.6. Ключевые слова – 12 единиц.

4.7. Текст статьи.

4.6. Библиографический список (в алфавитном порядке).

5. Библиографические ссылки на использованные источники и примечания указываются в тексте статьи в квадратных скобках (например, [1], или [1, с. 27], или [1, с. 27–48]). Библиографический список и примечания оформляются по ГОСТу 7.1–2003. «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (пример оформления см. на сайте <http://vv.yspu.org/>).

6. Таблицы, схемы, диаграммы должны быть черно-белыми, без цветной заливки, допускается штриховка.

Оформление таблиц и рисунков:

- каждый рисунок должен быть пронумерован и подписан. Подписи не должны быть частью рисунков;
- рисунки обязательно должны быть сгруппированы (то есть не должны «разваливаться» при перемещении и форматировании);
- следует избегать использования рисунков и таблиц, размер которых требует альбомной ориентации страницы;
- надписи и другие обозначения на графиках и рисунках должны быть четкими и легко читаемыми;
- в тексте статьи обязательно должны содержаться ссылки на таблицы, рисунки, графики.

Редакция не улучшает качества рисунков и не производит исправления ошибок, допущенных в рисунке. Рисунки, таблицы, схемы должны иметь порядковый номер название и объяснение всех условных обозначений. Все графы в таблицах должны быть озаглавлены. При обнаружении ошибок в рисунке, схеме, таблице редакция оставляет за собой право на удаление рисунка и текста, имеющего к нему отношение.

7. К рукописи, предназначенной для публикации, необходимо приложить следующие материалы:

- Заполненное и подписанное Лицензионное соглашение в двух экземплярах.
- Почтовый конверт с марками для возвращения одного экземпляра лицензионного соглашения автору статьи.

8. Объем статьи не должен превышать 10 страниц текста формата А4, набранного в соответствии с вышеупомянутыми требованиями.

9. Если присланные материалы не отвечают хотя бы одному из вышеперечисленных требований, а также в том случае, если файл статьи заражен компьютерным вирусом, редакция не будет рассматривать статью к публикации.

10. Присланная статья проходит рецензирование, получает рекомендацию двух членов редакционной коллегии «Верхневолжского филологического вестника», после чего передается редактору для включения в номер, содержание которого утверждается на редколлегии.

Редакция оставляет за собой право отправлять рукописи статей на независимую экспертизу.

CONDITIONS FOR PUBLISHING ARTICLES IN THE SCIENTIFIC JOURNAL «VERHNEVOLZHSKI PHILOLOGICAL BULLETIN» AND REQUIREMENTS FOR TYPOGRAPHY OF MANUSCRIPTS

1. The articles are sent to the editorial board in electronic and printed forms (1 copy).

2. Requirements for typography:

- 1 page of A4 format must contain no more than 1900 symbols including spaces;
- margins: upper – 2 cm, lower – 2 cm, left – 2,5 cm, right – 1,5 cm; from the edge to the catch letters: upper – 2 cm, lower – 2 cm; paragraph indent – 1,0;
- font type Times New Roman; type size 14; line spacing 1,5.

3. The electronic version of the article is written using word processor Microsoft Word and is saved in format.doc.

4. Requirements for the manuscript:

4.1. UDC index.

4.2. The field of science and the specialty code of the article.

4.3. Information about the author:

- surname, first name, patronymic name (if applicable);
- address with postcode;
- contact phone number;
- e-mail;
- scientific degree and status;
- job title;
- place of work (with legal address and postcode).

4.4 Title of the article, abstract, keywords in Russian and in English.

4.5. Summary of the article – minimum 150 words.

4.6. Keywords – 12.

4.7. The text of the article.

4.8. Bibliography (in alphabetical order).

5. Bibliography references to the sources used and commentaries must be given in the text in square brackets (for example, [1] or [1, p. 27], the bibliography and commentaries must be done in accordance with the GOST 7.1–2003. «Bibliographic Record. Bibliographic Description. General Requirements and Rules» (example can be found at <http://vv.yspu.org/>).

6. Tables, schemes, diagrams must be black and white, without colour background, cross-hatching is acceptable.

Typography of Tables and Pictures:

- each picture must be numbered and have a caption. Captions must not be part of the picture;
- pictures must be grouped (i. e. they must not «fall apart» when moved or formatted);
- pictures and tables the size of which requires landscape layout must be avoided;
- captions and symbols on graphs and drawings must be clear and easy to read;
- the text of the article must contain references to the tables, pictures and graphs.

The editorial staff do not improve the quality of pictures and drawings, do not correct the mistakes made in them. Every picture, table or scheme must be numbered, have a title and explanation of all symbols. All columns in the table must be entitled. If there is a mistake in the picture, scheme or table, the editorial board has the right to delete the picture and the relevant text.

7. The following materials should be attached to the manuscript ready for publication:

- 2 copies of completed and signed author's contract.
- An envelope with stamps in order to send one copy of the contract back to the author.

8. The size of the article must not exceed ten A4 pages of the text typed according to the abovementioned requirements.

9. If the submitted materials do not meet at least one of the abovementioned requirements and in case the file contains a computer virus, the editorial board will not consider the article for publication.

10. The submitted article undergoes reviewing, gets recommendation of two members of the editorial board of «Verhnevolzhski Philological Bulletin» and then is given to the editor to be included into the issue of the journal the content of which is approved by the editorial board.

The editorial board has the right to subject the article to an independent expertise.

ВЕРХНЕВОЛЖСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

VERHNEVOLZHSKI PHILOLOGICAL BULLETIN

Научный журнал

Главный редактор М. В. Новиков

Ответственный редактор Л. В. Ухова

Редактор Т. В. Шаркова

Переводы на английский язык – Е. В. Мишенькина

Объем 12 п. л., 8,3 уч.-изд. л. Формат 60×90/8.
Печать ризографическая. Заказ № 220. Тираж 500 экз.

Дата выхода в свет: 30.09.2017

Цена свободная

Издатель

Редакционно-издательский отдел ФГБОУ ВО
«Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского» (РИО ЯГПУ)
150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, 108/1

Отпечатано в типографии ФГБОУ ВО «Ярославский
государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Адрес типографии:
150000, г. Ярославль, Которосльная наб., 44
Тел.: (4852) 32–98–69