

ISSN 2541-9803

**ART LOGOS  
(ИСКУССТВО СЛОВА)**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2020  
№ 4(13)

**ART LOGOS  
(THE ART OF WORD)**

SCIENTIFIC JOURNAL

No. 4(13)  
2020

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
**ART LOGOS**  
(ИСКУССТВО СЛОВА)

2020  
№ 4  
(13)

---

Журнал зарегистрирован  
Федеральной службой по надзору  
в сфере связи и массовых  
коммуникаций  
3 февраля 2017 г.

Свидетельство о регистрации СМИ:  
ПИ № ФС77-68617

---

Журнал издается  
с 2017 года  
Периодичность 4 раза в год

---

**Учредитель:** Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина

**Редакционная коллегия:**

М. Вержбицка, доктор филологии, Польша  
С. Г. Гренье, доктор филологии, профессор, США  
А. Десперманн, доктор филологии, профессор, Германия  
А. А. Карпов, доктор филологических наук, профессор, Россия  
Т. В. Мальцева, доктор филологических наук, профессор, Россия (главный редактор)  
О. Ю. Осьмухина, доктор филологических наук, профессор, Россия  
З. И. Резанова, доктор филологических наук, профессор, Россия  
И. А. Стернин, доктор филологических наук, профессор, Россия  
М. В. Ягодкина, доктор филологических наук, доцент, Россия

*Рукописи статей в обязательном порядке оформляются в соответствии  
с требованиями для авторов, установленными редакцией.*

*Редакция не вступает в переписку с авторами статей, получившими  
мотивированный отказ в опубликовании.*

*Статьи, оформленные не по правилам, редакцией не рассматриваются*

Адрес учредителя:  
196605, Россия,  
Санкт-Петербург, г. Пушкин,  
Петербургское шоссе, д. 10.  
тел. +7(812) 466-65-58  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: [pushkin@lengu.ru](mailto:pushkin@lengu.ru)

Адрес редакции:  
196605, Россия,  
Санкт-Петербург, г. Пушкин,  
Петербургское шоссе, д. 10  
тел. +7(812) 451-91-76  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: [art.logos@lengu.ru](mailto:art.logos@lengu.ru)

SCIENTIFIC JOURNAL  
**ART LOGOS**  
(THE ART OF WORD)

2020  
№ 4  
(13)

---

The journal is registered by  
The Federal Service for  
Supervision of Communications, Information  
Technology, and Mass Media  
February 03, 2017

The certificate  
of the mass media registration  
ПН № ФС77-68617

---

The journal is issued  
since 2017  
Quarterly, 4 issues per year

---

**Founder:** Pushkin Leningrad State University

**Editorial Board:**

M. Wierzbicka, Doctor of Philology, Poland  
S. G. Grenier, Doctor of Philology, Professor, USA  
A. Deppermann, Doctor of Philology, Professor, Germany  
A. A. Karpov, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
T. V. Maltseva, Doctor of Philology, Full Professor, Russia (chief editor)  
O. Y. Osmukhina, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
Z. I. Rezanova, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
I. A. Sternin, Doctor of Philology, Full Professor, Russia  
M. V. Yagodkina, Doctor of Philology, Associate Professor, Russia

*The papers assigned for publication are to be prepared in accordance with the  
requirements for authors established by editorial board.*

*The editors do not enter into correspondence with the authors of papers fairly rejected.  
Papers which do not follow the rules are rejected by the editorial board*

**Founder's address:**  
196605, Russia,  
St. Petersburg, Pushkin,  
Peterburgskoe shosse, 10.  
Tel. +7(812) 466-65-58  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: [pushkin@lengu.ru](mailto:pushkin@lengu.ru)

**Editorial board's address:**  
196605, Russia,  
St. Petersburg, Pushkin,  
Peterburgskoe shosse, 10.  
Tel. +7(812) 451-91-76  
<http://lengu.ru/>  
e-mail: [art.logos@lengu.ru](mailto:art.logos@lengu.ru)

## Содержание

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>А. Г. Гродецкая</i> «Счастливая ошибка» И. А. Гончарова в жанровом контексте светской повести .....	6
<i>Е. В. Никольский</i> Романный субжанр семейная хроника: вопросы истории и теории (Статья вторая) .....	21
<i>Л. И. Вигерина</i> «Святочный рассказ» П. В. Засодимского «Перед потухшим камельком (Из воспоминаний одного моего знакомого)» в контексте жанровых разновидностей духовно-календарной литературы.....	42
<i>М. А. Жиркова</i> Жанровые особенности сказки А. Н. Толстого «Проклятая десятина» .....	59
<i>С. Ф. Меркушов</i> «Любовь и технология» группы «Промышленная архитектура»: экзистенциальные, абсурдные и антиутопические коды .....	67
<i>Т. Жилина-Элс</i> Роль школы в формировании личности героя в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности» .....	84

### ЛИНГВИСТИКА, ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

<i>Е. Л. Калинина</i> Стилистические особенности рассказа В. П. Астафьева «Сибиряк» .....	94
<i>В. П. Шадеко</i> К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга .....	103

### МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Хань Юйци</i> Традиция изучения творчества М. А. Булгакова в Китае (обзор переводов) .....	113
<i>К. М. Умбетбекова, М. Н. Жакипова</i> Moodle и Zoom как инструменты дистанционных технологий в преподавании русского языка в полиязычном образовательном пространстве .....	129
<i>Е. Г. Кузнецова</i> Обучение конспектированию лекций в методике преподавания русского языка как иностранного.....	144
Сведения об авторах .....	149

## Contents

### THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Anna Grodetskaya</i> "Happy Mistake" by I. A. Goncharov in the Genre Context of High Light Story .....	6
<i>Eugeny Nikolsky</i> The Novel Subgenre Family Chronicle: Some Questions on History and Theory (Article Two) .....	21
<i>Lyudmila Vigerina</i> "Christmas Story" by P. V. Zasodimsky "In front of an Extinct Fireplace (From the Memoirs of a Friend of Mine)" in the Context of Genre Varieties of Spiritual and Calendar Literature .....	42
<i>Marina Zhirkova</i> Genre Features of A. N. Tolstoy's Fairy Tale "The Cursed Tithe" .....	59
<i>Stanislav Merkushov</i> "Love and Technology" of the "Industrial Architecture" Group: the Existential, the Absurd and the Dystopian Codes .....	67
<i>Tatiana Žylina-Els</i> The Role of School in Shaping the Personality of the Protagonist in Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man" .....	84

### LINGUISTICS, THEORY OF DISCOURSE AND LINGUISTIC STYLES

<i>Elena Kalinina</i> Stylistic Features of the Story "Sibiryak" by V. P. Astafiev .....	94
<i>Vasily Shadeko</i> On the Question of the Artistic Originality of Stories by Stefan Zweig .....	103

### INTERCULTURAL COMMUNICATION

<i>Han Yuqi</i> The Tradition of Studying the Creativity of M. A. Bulgakov in China (Review of Translations) .....	113
<i>Kulash Umbetbekova, Mira Zhakipova</i> Moodle and Zoom as a Tool of Distant Learning in Teaching the Russian Language in a Polylingual Educational Space .....	129
<i>Elena Kuznetsova</i> Lecture Notes Teaching in the Methodology of Teaching Russian as a Foreign Language .....	144
About Authors .....	151

УДК 821.161.1  
ГРНТИ 17.01.07

*А. Г. Гродецкая*

## **«Счастливая ошибка» И. А. Гончарова в жанровом контексте светской повести**

Ранняя повесть И. А. Гончарова «Счастливая ошибка» (1839) рассматривается в статье с точки зрения присутствия в ней сюжетно-тематических, персонажных, стилевых элементов жанрового канона светской повести, вполне сложившегося ко времени ее написания. Исследуются также компоненты текста, жанровый канон нарушающие. В результате исследования снимается дискуссионный вопрос о характере авторской полемической (антиромантической) интенции, о присутствии в тексте элементов стилизации и пародирования; резюмируется, что «Счастливая ошибка» не является ни жанровой стилизацией, для которой необходима историко-культурная и идеологическая дистанция, ни жанровой пародией. «Счастливая ошибка» – рядовая светская повесть с большим количеством клишированных жанровых элементов и не стилизующих, а, скорее, имитирующих приемов. Авторская ирония в ней – не ирония пародии, а та пародическая, игровая тональность, которая отразила феномен стилевой переходности. Однако и позднее она останется органичной для повествовательного стиля Гончарова.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, «Счастливая ошибка», светская повесть, поэтика жанра, авторская интенция, пародия, пародичность, стилизация, повествовательная ирония.

*Anna Grodetskaya*

## **"Happy Mistake" by I. A. Goncharov in the Genre Context of High Light Story**

The article examines the Goncharov's early story "Happy Mistake" (1839) from the position of the presence of concrete elements of high light novella genre canon that had fully developed by the time the novel was written. The text components that break the genre canon are also analyzed. As a result of the research, the question of the author's polemical (anti-romantic) intention and the presence of stylisation and paroding elements in the text is removed. The article summarises that the "Happy Mistake" is neither a genre stylization that requires historical, cultural and ideological distance, nor a genre parody. The "Happy Mistake" is an ordinary high light novella with a lot of clichéd genre elements and not stylizing, but rather imitating techniques. The author's irony in it

is not the parody's irony, but the game tonality that reflects the phenomenon of stylistic transition. However, even later it will remain organic to Goncharov's narrative style.

Key words: I. A. Goncharov, "Happy Mistake", high light novella, genre poetics, author's intention, parody, parodycizm, stylization, narrative irony.

Повесть «Счастливая ошибка», не только не опубликованная при жизни автором, но и ни разу им не упомянутая, увидела свет в 1839 году на страницах рукописного альманаха семьи Майковых «Лунные ночи» [4, с. 645]. Ранняя повесть Гончарова отразила этап его сознательного ученичества именно в той форме, важность которой писатель впоследствии не раз признавал. Так, в известном письме к великому князю Константину Константиновичу от 12 октября 1888 года начальный этап творчества любого автора он представил как «*путь неустанного и нескончаемого чтения* всей и всякой (своей и чужих) литературы, критик, полемики, крупных и мелких произведений, чтобы путем аналогических наблюдений выработать в себе тонкий критический анализ, уметь ценить других и себя и знать – не только *как* надо, но и *как* не надо писать» [12, с. 162]. «Счастливая ошибка», несомненно, стала итогом «аналогических наблюдений» начинающего автора, она демонстрирует в равной мере и его зависимость от сложившихся жанрово-сюжетных и стилевых моделей современной ему литературы, и известную критичность по отношению к ним.

«Счастливая ошибка» принадлежит к жанру светской повести, мимо которого «в той или иной мере» не прошел «ни один заметный писатель 30-х годов» [11, с. 173; 22]. На первую половину 1830-х пришелся стремительный расцвет жанра, широко представленного в творчестве Пушкина, Лермонтова, А. А. Бестужева-Марлинского, В. Ф. Одоевского, М. П. Погодина, Н. А. Полевого, Е. П. Ростопчиной, Н. Ф. Павлова, А. Ф. Вельтмана, В. А. Соллогуба, Е. А. Ган, М. С. Жуковой и др. Мода на светскую повесть, главным образом на повести Марлинского, схематизм «светских» сюжетов, однотипность героев и конфликтов способствовали появлению многочисленных эпигонских произведений. Поток их, впрочем, быстро иссяк: к началу 1840-х жанр теряет актуальность, уступив место как разнообразным физиологиям, так и психологической, нравоописательной и философской повестям.

Обращение Гончарова к популярному жанру можно, пожалуй, считать закономерным, как и обращение к нему И. И. Панаева, начинавшего светскими повестями («Спальня светской женщины», 1834; «Она будет счастлива», 1836; «Сегодня и завтра», 1837; и др.). Показательно и преобладание светских повестей среди прозаических произведений Е. П. Майковой, одного из самых про-

дуктивных авторов домашних рукописных изданий семьи [7]. К жанру «светских» принадлежат ее повести «Листок из журнала», «Сила души», «Что она такое?», «Рассказ из частной жизни», помещенные на страницах журнала «Подснежник» и альманаха «Лунные ночи». Однако в отличие от перенасыщенных мелодраматическими эффектами повестей Майковой и повестей Панаева, в которых он, по собственному признанию, старался «рабски подражать манере изложения и слогу Марлинского» [19, с. 36], «Счастливая ошибка» откровенно эпигонских черт лишена.

Жанровому канону у Гончарова соответствуют и материал, и выбор героев, принадлежащих к кругу столичной аристократии, и ряд структурных элементов, как тематических (тема светского воспитания), так и дескриптивных (описание бала, будуара светской красавицы и др.). Последние прописаны подробно, в них наиболее отчетливы иронические и полемические мотивы: это описания-сигналы, говорящие о продуманной жанровой ориентации и, в целом, – об осознанной *литературности* авторского задания. Так, сцену описания бала предваряло следующее отступление: «Все бытописатели, когда приходилось писать о бале, не забывали никогда упоминать о самом ничтожном и само собою разумеющемся обстоятельстве, что подъезд и окна бывают ярко освещены, а улица перед домом заперта экипажами. Да разве может обойтись без того один съезд порядочных людей? Конечно, описать эти мелочи, как описал Пушкин в “Онегине”, другое дело! Туда мы и отсылаем любопытных по этой части и упоминать более об этом не станем...» [4, с. 89]. Вместе с тем ключевая роль случая в фабуле повести и самый тип повествования, ведущегося от первого лица в форме непринужденной дружеской «болтовни» с читателем, определяются не столько поэтикой конкретного жанра, сколько нарративными моделями романтической прозы в целом.

Если у последовательных романтиков сюжетную основу в светских повестях составляет любовно-психологическая драма с обязательной трагической развязкой (кроваво-мелодраматической у эпигонов) и счастливые финалы, вроде тенденциозного финала в «Испытании» Марлинского, исключительно редки, то ранняя повесть Гончарова, в названии которой запрограммирован счастливый финал, строится на анекдотическом недоразумении, скоро (в течение полутора суток) и благополучно разрешающемся. И уже в этом можно усмотреть определенный вызов жанровому канону. Мотив социального неравенства (социальных предрассудков), составляющий одну из важнейших сюжетных пружин в типовых образцах жанра (препятствия к соединению влюбленных должны быть роковыми), у Гончарова отсутствует. Конфликт главного



героя со светом, важнейший в сюжете классических светских повестей, предельно облегчен. Герой повести Егор Адуев как будто находится в ситуации *романтического отчуждения*, однако также в облегченной форме: он не посещает светских увеселений – и только. Обладатель «трех тысяч душ», представитель «знаменитого рода Адуевых», Егор влюблен и намерен предложить руку и сердце «прелестной восемнадцатилетней» Елене, баронессе Нейлейн. Для жанра светской повести обязательны резкие антисветские инвективы, обычно исходящие как от главного героя, так и от автора-повествователя и обращенные к светской *толпе* (в классической оппозиции *герой – толпа*). Напомним: «Почти непременно атрибутом романтической повести или драмы становятся инвективы, в которых центральный персонаж осознает свое отчуждение. <...> Будучи глубоко оскорбленным, романтическое чувство изливается желчными сарказмами, чертит злые портреты-арабески. Больше всего достается “большому свету”» [16, с. 245]. В «Счастливой ошибке» желчных сарказмов нет. Скажем больше: светский «антураж», сама светскость явно импонируют автору. Какая бы то ни было ирония отсутствует в рассказе о бале у неаполитанского посланника, в доме на Английской набережной, куда случайно, вместо публичного бала в купеческом Коммерческом клубе, попадает Адуев после размолвки с Еленой. Об аристократических гостях посланника сказано: «Тон, приемы, костюм, доведенные до высшей степени изящности и совершенства, простоты и естественности, под которые нельзя подделаться, обличали в них первоклассных денди, людей, на которых воспитание, чуть ли не сама природа набрасывает особый оттенок» [4, с. 90]. Ни светскость, ни светское воспитание, ни дендизм, «доведенные до высшей степени изящности и совершенства», не составляют, как видим, ни для героя, ни для повествователя предмета *отчуждения*.

Светская тема, светскость останутся актуальными для Гончарова и в 1840-е годы – в фельетонах «Светский человек» (1847) и «Письмах столичного друга к провинциальному жениху» (1848). Светскость останется предметом внимания автора как во «Фрегате “Паллада”», так и в романной трилогии. Напомним известное авторское рассуждение о светскости барона Крюднера в «английской» главе «Фрегата “Паллады”»: «Он светский человек, а такие люди всегда мне нравились. Светское воспитание, если оно в самом деле светское, а не претензия только на него, не так поверхностно, как обыкновенно думают. Не мешая ни глубокому образованию, даже учености, никакому специальному направлению, оно вырабатывает много хороших сторон, не даетглохнуть порядочным качествам, образует весь характер и, между прочим, учит скрывать не одни свои недостатки, но и достоинства, что гораздо труднее.

То, что иногда кажется врожденною скромностью, отсутствием страсти – есть только воспитание. Светский человек умеет поставить себя в такое отношение с вами, как будто забывает о себе и делает всё для вас, всем жертвует вам, не делая в самом деле и не жертвуя ничего, напротив, еще курит ваши же сигары, как барон мои. Всё это, кажется, пустяки, а между тем это придает обществу чрезвычайно много по крайней мере наружного гуманитета» [5, с. 57].

Любовный конфликт в «Счастливой ошибке» приобретает почти водевильный характер, что сближает ее с написанными после нее «очерками» «Иван Савич Поджабрин» (1842). Скоро и благополучно разрешается и намеченный было конфликт в отношениях барина с крепостными. Социальная тема подана в повести в той шутливо-комической тональности, которая в светской повести совершенно невозможна, но характерна для прозы зрелого Гончарова<sup>1</sup>. Отношения Адуева с управляющим его многочисленными имениями, который читает ему письмо старосты<sup>2</sup>, даны в бытовой, а не в социально-критической плоскости.

Как и в случае с повестью «Лихая болезнь», написанной Гончаровым годом ранее «Счастливой ошибки», в научной литературе остался до конца не проясненным вопрос о степени ее пародийности и, соответственно, о ее полемической *антиромантической* направленности. Сопоставление «Счастливой ошибки» с теми или иными образцами светской повести, как правило, приводило исследователей к выводу либо о «невывержанности» в ней жанрового канона, либо о пародировании этого канона, последовательном, по мнению одних, или также до конца не выдержанном, по мнению других. Так, А. Г. Цейтлин не видел в «Счастливой ошибке» пародийного начала, утверждая, что ее автор стоит «на переломе между романтикой и реализмом <...> не нашел еще свой стиль. <...> Быть может, поэтому-то Гончаров и не решился напечатать “Счастливую ошибку”, она могла ему показаться неспаянной, неорганичной, малооригинальной и в то же время нетрадиционной» [26, с. 135]. Гончаров, на взгляд ученого, как будто остается в рамках традиции светской повести, но «не берет всерьез высоких переживаний своих героев» [27, с. 43]. Н. Г. Евстратов, совершенно оправданно искавший аналогии «Счастливой ошибке» не в высоких образцах жанра (Марлинский), а в массовой журнальной беллетристике, указал на опубликованную в 1836 году в «Библиотеке для чтения» повесть Рахманного (Н. Н. Веревкина) «Кокетка». И у Гончарова, и у Рахманного

---

<sup>1</sup> Мысль о неактуальности социального конфликта для сюжета повести не раз высказывалась в литературе о Гончарове [28, р. 363–365; 30, р. 32–33].

<sup>2</sup> Отмечалось также, что этот эпизод предвосхищает один из лейтмотивов в «Обломове».

«страдательным лицом выступает “благородный” герой с пылким сердцем, страдающий от кокетства и гордости любимой им женщины»; у героев обеих повестей совпадает представление об идеале возлюбленной; почти в одних и тех же выражениях они упрекают своих избранниц в легкомыслии [9, с. 194, 195]. Существенное отличие «Счастливой ошибки» от шаблонизированных светских повестей 1830-х годов ученый увидел в «самом характере отношения автора к своему герою и в принципах его изображения»: Гончаров не столько следовал жанру светской повести, сколько «преодолевал его, разрушал изнутри, пользуясь своим обычным оружием иронии и пародии» [9, с. 196, 197]. Точка зрения Евстратова была поддержана в работах В. П. Сомова, писавшего: «Все основные элементы “светской повести” (сюжет, герои, композиция, романтическая фразеология) последовательно пародируются молодым писателем» [24, с. 123], повесть, таким образом, включает два плана – пародируемый («стилизированный, стилизация как первая ступень пародии») и пародирующий. Однако, как и Евстратов, Сомов рассматривал не сами пародийные приемы Гончарова, но отличия «Счастливой ошибки» от типовых светских повестей – присутствие социальных мотивов; более глубокий психологизм; юмор, служащий целям «сатиры и пародии»; позиция автора, не сливающаяся с позицией героя; приглушенность антисветской темы.

Следует признать, что и специфика стилизации, и приемы пародирования остались в «Счастливой ошибке» в достаточной мере не исследованными, да и сам вопрос о наличии в повести и стилизации, и пародирования, и повествовательной иронии остался спорным [8; 15], как и вопрос о ее антиромантической природе. «Счастливая ошибка» не является ни жанровой стилизацией, ни жанровой пародией, несмотря на то что ряд жанрово-стилевых шаблонов в ней подается иронически.

Использование понятий *стилизация, пародия, пародирование* требует известной строгости. Для стилизации как «формы освоения чужого стиля необходима дистанция – пространственно-культурная, историко-культурная и тем самым идеологическая. Напротив, подражание возможно и продуктивно при отсутствии дистанции» [25, с. 465]. «Стилизация <...> предполагает художественное истолкование (осмысление и переосмысление, аналитическую и полемическую объективизацию) чужого стиля и стоящего за ним чужого мировосприятия <...>. Жанровая стилизация предполагает <...> глубокую степень проникновения в чужой текст-источник. Но ее появление возможно только при условии восприятия жанровой структуры как особого “языка”, что предполагает *достаточно далекую дистанцию* между современными жанровыми

предпочтениями и традицией бытования воспроизводимого жанра. Такую дистанцию может создать новое литературное направление (например, романтизм для литературы 1840-х и далее годов) или принципиально другая культурная эпоха...» [13, с. 244; курсив мой. – А. Г.]. Необходимая для стилизации историко-культурная и идеологическая дистанция в «Счастливой ошибке», созданной в 1839 году, едва ли могла возникнуть. Гончаров в это время – участник литературного процесса (хотя и не печатающийся), он в этот процесс вписан и, не стилизуя, *пользуется* языком жанра, которым достаточно свободно владеет.

Необходима известная строгость и в использовании понятий *пародия* и *пародирование*. «Нельзя, – писал А. А. Морозов, – всякое ироническое ведение речи объявлять пародийным, не говоря уже о том, чтобы относить его к литературному жанру пародии. Иначе сами эти понятия станут настолько расплывчатыми, что могут утратить свои отличительные признаки <...>. Там, где комическое подражание следует лишь общим чертам оригинала, ограничивается его тематикой или продолжает и развивает его в том же направлении, не пополняя его новым материалом, оно остается в ряду подражаний, не лишенных черт пародийности, но не становится пародией» [18, с. 47, 51]. И еще одну важную мысль специалиста по теории пародии стоит напомнить: «Нет нужды рассматривать каждую пародию только как орудие литературной борьбы...» [18, с. 74].

Ранняя проза Гончарова принадлежит переходной эпохе и отразила сам феномен стилевой переходности. Своеобразие творческой манеры писателя видится отчетливее при сопоставлении «Счастливой ошибки» с произведениями столь же по своей природе переходными, какими являются, например, светские повести В. А. Соллогуба «Три жениха» (1837), «Сережа» (1838) и другие. Специфика стилевой переходности в прозе Соллогуба, использовавшего, подобно Гончарову (в частности, в повести «История двух калош», 1839), романтические трафареты, была убедительно продемонстрирована В. М. Марковичем [17, с. 35–36]. В повести необычна, как подчеркнул исследователь, сама тональность повествования, которое «начинается с шутливой игры словами, с каламбуров, на время задающих авторскому рассказу тон забавной и небрежной светской болтовни. <...> Традиционную тематику <...> Соллогуб преподносит читателю легко и словно конспективно, как бы напоминая этой манерой о том, что речь идет о чем-то уже освоенном литературой. <...> Постоянно помня о том, что он имеет дело с литературной темой, Соллогуб поневоле воспринимает все изображаемое отстраненно и несколько условно. Поэтому содержание его повести оказывается чем-то не совсем

“настоящим”. Поэтому рассказ о безысходной драме может совместиться с интонацией болтовни, с каламбурными и водевильными эффектами – все это признаки дистанции, образовавшейся между трагической проблематикой романтической прозы и сознанием писателя, в сущности, уже выходящего за ее пределы. Соллогуб еще “романтик”, но на его романтизм уже легла тень наступающего упадка: это романтизм, лишенный былой силы, *романтизм, тронутый неверием, близкий к самоосмеянию*. И то, и другое, и третье еще не проявилось в повести Соллогуба прямо и открыто, но косвенно сказалось во всех ее особенностях – от непринужденного, почти цитатного заимствования чужих сюжетных ситуаций или идей (стремление к самобытности как бы теряет смысл) до особой легкости их “подачи”, придающей повествованию оттенок литературной игры» [17, с. 35–36; курсив мой. – А. Г.].

Можно сказать, что и Гончаров помнит, что имеет дело с «литературной темой», и в его повести, тем более, что она лишена какого бы то ни было сюжетного драматизма, повествование имеет «оттенок литературной игры».

Ирония проникает к концу 1830-х и в повести Панаева, уже менее склонного в эту пору «рабски подражать» Марлинскому. Она очевидна, например, в его повести «Белая горячка» (1840), герой которой, художник Средневский, «рассуждал о предметах совершенно новых, как-то: о созвучии двух душ, о счастье быть любимым не по-здешнему, не по-земному; о высшем блаженстве найти себе девушку, облеченную в ризы ангельские, и слиться с нею в полной гармонии, а потом умереть, – и проч. и проч., *о чем прекрасно рассуждает всякий герой какого-нибудь романа или повести в высоком роде...*» [21, с. 102; курсив мой. – А. Г.].

Безусловно прав В. П. Сомов, увидевший в «Счастливой ошибке» следы влияния «Повестей Белкина», в первую очередь, «Метели» и «Барышни-крестьянки». Однако и в этом случае исследователем явно преувеличено значение полемической *антиромантической* авторской интенции («Гончаров в создании антиромантических произведений обращается прежде всего к опыту Пушкина <...> ранние повести Гончарова несовершенны, но как литературные пародии <...> они единственны в своем роде после антиромантической прозы Пушкина и выказывают руку остроумного пародиста, писателя-сатирика, врага всего ложного в литературе и жизни» [23, с. 311]). Слишком прямолинейно воспринята здесь и пародийность «антиромантических» повестей Пушкина. Много точнее позиция В. Э. Вацура, писавшего: «...ирония Пушкина, например в “Метели”, – это не ирония пародии <...> ирония выступает в “Повестях” не как литературно-полемический прием, а как форма субъективного освещения событий, в функции, близкой к романтической иронии» [3, с. 215]. Романтическая ирония, напомним, «имеет свойство качаться, скользить и

ускользать, ничего не отрицать, ничего не утверждать окончательно...» [1, с. 71].

Заслуживает внимания точка зрения М. Эре, писавшего, используя тыняновский термин, о *пародичности*, а не пародийности гончаровских текстов, для которых характерна «конфронтация различных категорий существования, поэтических и прозаических, идеальных и заурядных, исключительных и обыкновенных, воплощенных в одном или разных персонажах. Такие модели оппозиции пародичны по природе и не обязательно направлены против того или иного литературного направления» [28, р. 356].

Уместно в связи с этим напомнить и о позиции М. Я. Вайскопфа, предложившего учитывать концепцию В. Немояну, изложенную в его книге «Укрощение романтизма» [29], где вся европейская литература 1820–1840-х годов, включая русскую, охватывается термином «бидермайер». В передаче М. Я. Вайскопфа концепция Немояну представлена так: «Эта словесность рассматривается как набор компромиссов, направленных на некоторое “приручение”, одомашнивание раннего, или “высокого”, романтизма. Пафос смягчен здесь разговорно-доверительным тоном (пресловутая “болтливость” бидермайера), скитальчество – домашним уютом и теплом родного края, мелодраматическое напряжение – сатирой и самоиронией, бунт против разума и религиозная экзальтация – с инерцией Просвещения, а горделивый индивидуализм – неосентименталистскими идиллиями, социально-филантропической дидактикой и ласковым вниманием к реалиям будничной жизни» [2, с. 8–9]. В массовой литературе этого времени, подчеркивает исследователь, собственно «романтических» нарративов не слишком много, преобладают скорее «булгаринщина» и «сенковщина», что и позволяет признать концепцию бидермайера вполне адекватной.

«Счастливая ошибка» – рядовая светская повесть с большим количеством клишированных жанровых элементов и не стилизующих, а скорее, имитирующих приемов. Авторская ирония в ней – не ирония пародии, а та пародическая, игровая тональность, которая и позднее останется органичной для повествовательного стиля Гончарова.

Ранняя повесть Гончарова дает материал и для определения границ авторской иронии. Все, что связано в тексте с главной героиней, – история ее «чистого и благородного» сердца, пространные рассуждения повествователя о светском воспитании Елены, лишено какой бы то ни было иронической окраски. Эта особенность – полная безыроничность повествования по отношению к главным героиням – сохранится и в «Обыкновенной истории» (Лизавета Александровна), и в «Обломове» (Ольга Ильинская), и в «Обрыве» (Вера).

Вне иронии подан в повести и мотив *разочарования* главного героя («сердце, истомленное мелочными связями без любви, ожесточенное изменами» [4, с. 69]), ставший к концу 1830-х тривиальным, опошленный поэзией и прозой *бытового* романтизма. Преувеличенным представляется поэтому утвердившееся в научной литературе мнение о глубине психологизма автора «Счастливой ошибки». «Повесть эта в основе своей психологическая, – писал, к примеру, А. Г. Цейтлин, – ибо Гончарова больше всего занимают внутренние мотивы человеческого поведения, законы психической жизни мужчины и женщины» [27, с. 44]. Психологизм Гончарова в ранней повести более описателен, нежели аналитичен, текст перенасыщен пространными сентенциозно-моралистическими суждениями. Об оригинальности повествовательных средств начинающего писателя позволяет говорить, пожалуй, лишь живая и естественная интонация диалогов, составляющих в «Счастливой ошибке», как и в более поздних произведениях Гончарова, значительную часть текста. Смысловая структура диалогов между Адуевым и Еленой предвосхищает диалогические конструкции в «Обыкновенной истории» (Адуев и Надинька), в «Обломове» (Обломов и Ольга), в «Обрыве» (Райский и Вера): патетической риторике главного героя во всех случаях противостоят короткие, холодно-отрезвляющие, ироничные и остроумные реплики героини.

Оба эпиграфа к повести – из Гоголя и Грибоедова – задают ее общую *игровую* тональность. Эпиграфы, кроме того, не менее «программно», чем многочисленные эпиграфы у писателей-романтиков, заявляют о литературных приоритетах молодого писателя. Манифестацией этих приоритетов служат и две отсылки к тексту «Евгения Онегина».

Первый из эпиграфов: «Господи Боже Ты мой! и так много всякой дряни на свете, а Ты еще жинок наплодил!» [4, с. 65], – является *сокращенной* цитатой из «Сорочинской ярмарки» (1831). Повесть в целом, как и «Лихая болясть», испытала воздействие гоголевской поэтики, заметное в ряде комических приемов (шаржированные портреты и др.).

Второй эпиграф: «Шел в комнату – попал в другую» [4, с. 65], – цитата из «Горя от ума» (д. 1, явл. 4), буквально реализованная в фабуле, поскольку ее герой попадает в результате недоразумения из одного «собрания» в другое. К комедии Грибоедова Гончаров обращается в тексте и еще дважды. О главном герое, оскорбленном легкомысленным кокетством возлюбленной, сказано: «У него было нечто вроде “горя от ума”» [4, с. 79]. И ниже грибоедовская реминисценция включена во *внутренний монолог* героя: «...пушусь странствовать по свету <...> путешествие всего спасительнее для сумасшедших этого рода» [1, с. 85]. Движение фабулы и цитатные монологи героя выстраиваются

так, что своей позой отвергнутого Егор Адуев повторяет Чацкого. Ранняя повесть предлагает вариант снятия грибоедовского любовного конфликта: Гончаров примиряет с миром поссорившегося с ним на короткое время «миниатюрного» (иначе говоря – *обыкновенного*) Чацкого. Напомним строки из статьи Гончарова «Милльон терзаний»: «Кроме крупных и видных личностей <...> Чацкие живут и не переводятся в обществе, повторяясь на каждом шагу, в каждом доме, где под одной кровлей <...> все длится борьба свежего с отжившим, больного с здоровым, и все бьются в поединках, как Горации и Куриации, – *миниатюрные* Фамусовы и Чацкие» [6, с. 43; курсив мой. – А. Г.]<sup>1</sup>. Идеино-мировоззренческого конфликта сюжет повести и не предполагал.

Цепочка реминисценций из «Горя от ума» питает мотив поведения-подражания, который станет сюжетообразующим в «Обыкновенной истории». Есть в поведении главного героя и элементы подражательного «байронизма». На великосветском балу в доме неаполитанского посланника он стоит в той самой «байронической» позе, которая стала общим местом при описании балльных сцен в литературе 1830-х годов: «...Адуев, прислонясь спиною к мраморной колонне, случайно переносил задумчивые взоры...» [4, с. 93]. Сравним: «Лара на балу в замке Оттона стоит в знаменитой байронической позе – прислонившись к высокой колонне, скрестив руки на груди, внимательно и задумчиво созерцая танцующих» [10, с. 128].

Отметим в «Счастливой ошибке» примеры иронического снижения, травестирования высоких, закрепленных романтической традицией (не только жанровой) сюжетных элементов. События биографии Егора Адуева, составленной из ряда типовых мотивов (раннее сиротство<sup>2</sup>, путешествие в «чужие края», горький сердечный опыт), поданы в перечислительной прозаизированной интонации. Травестирующую функцию, помимо прочего, выполняют имя и фамилия главного героя. В романтической традиции имя героя было строго маркировано: высокий герой носил благородное имя, простонародное же имя и неблагозвучную фамилию мог иметь только заведомо прозаический персонаж. При этом светским друзьям Адуева даны типовые романтические фамилии: Бронский, Дружевский. Фамилии-маски второстепенных героев (Раутов, Светов, Балов), восходящие к традиции просветительской сатиры, составляют в повести один из немногих «антисветских» элементов.

---

<sup>1</sup> Значительно более серьезную проекцию на комедию Грибоедова видит в «Счастливой ошибке» Е. А. Краснощекова, по мнению которой сюжет повести «в “свернутом” и отчасти травестированном виде воспроизводит поворотные моменты сюжета “Горя от ума”» [14, с. 42].

<sup>2</sup> О распространенности этого мотива у романтиков, мотивирующего отчуждение героя, и о его мелодраматизации в массовой литературе см.: [16, с. 113].



Стилевые шаблоны, тиражировавшиеся в прозе 1830-х годов, в «Счастливой ошибке» многочисленны. И далеко не все они, повторим, поданы в иронической тональности. Совершенно безыроничны, например, сентенциозные рассуждения повествователя о сердце героя, «разбитом, уничтоженном» после ссоры с Еленой, «неспособном более к электрическому трепету сладостного чувства» [4, с. 69–70]. Трафаретность мотива «электрического трепета» подтверждают примеры из светских повестей И. И. Панаева. В повести «Спальня светской женщины» читаем: «*Одна!* это слово электрически объяло его сердце...», или: «Княгиня вздрогнула: ее проникал сладостный трепет» [20, с. 27, 31]. Уподобление любви электричеству и магнетизму, непознаваемым, по представлениям того времени, невещественным процессам (имеется в виду «животное электричество» и «животный магнетизм», «месмеризм»), популярное у писателей-романтиков, в 1830-е годы также стало расхожим. Сравнение любви с «электричеством души» многократно использовал О. И. Сенковский – в «Фантастических путешествиях» (1833), повестях «Любовь и смерть» (1834), «Записки домового» (1835).

Для разностильного и несколько искусственного нарратива ранней гончаровской повести шаблонные поэтизмы вроде «электрического трепета сладостного чувства» вполне органичны, пародийной окраски они не имеют и полемических антиромантических функций не выполняют. Иронизировать по поводу «электрического трепета» будет Петр Иванович Адуев в «Обыкновенной истории». Выслушав рассказ племянника о его чувствах к Надиньке, он произнесет: «Без сомнения, действие электричества; влюбленные – всё равно что две лейденские банки: оба сильно заряжены; поцелуями электричество разрешается, и когда разрешится совсем – прости любовь, следует охлаждение...» [4, с. 239].

Сюжет «Счастливой ошибки» разрешается благополучным финалом – желанным союзом влюбленных. Нарушенный миропорядок, ссора с любимой девушкой, чуть было не приведшая главного героя к состоянию, близкому к помешательству, в финале повести восстанавливается, поддержанный согласием и единением всех участников действия.

Ранняя повесть демонстрирует скорее живой интерес начинающего писателя к популярному жанру и стремление освоить и его тематику, и нарративную технику, и жанровую идеологию (без идеологического дистанцирования), нежели стремление преодолеть жанровые стереотипы, как принято считать. Авторская интенция направлена на преодоление жестких романтических оппозиций, драматизма самой ситуации романтического отчуждения, она и в целом направлена к поиску гармонии.

### Список литературы

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. Вайскопф М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012. 696 с.
3. Вацуро В. Э. От бытописания к «поэзии действительности» // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л.: Наука, 1973. С. 200–245.
4. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 1997. Т. 1. 832 с.
5. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб.: Наука, 1997. Т. 2. 746 с.
6. Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 8. 559 с.
7. Гродецкая А. Г., Сучков С. В. Майкова Евгения Петровна // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М.: Большая Росс. энц., 1994. Т. 3. С. 464–465.
8. Гродецкая А. Г. «Пафос середины»: (Ирония и автоирония у Гончарова) // Гончаров: Живая перспектива прозы: научные статьи о творчестве И. А. Гончарова. Szombathely: University of West Hungary Press, 2013. S. 38–48.
9. Евстратов Н. Г. Гончаров на путях к роману: (К характеристике раннего творчества) // Учен. зап. Уральск. пед. ин-та. 1955. Т. 2. Вып. 6. С. 171–215.
10. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978. 423 с.
11. Иезуитова Р. В. Светская повесть // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л.: Наука, 1973. С. 169–199.
12. К. Р. Избранная переписка. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 528 с.
13. Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Интрада, 2008. С. 243–245.
14. Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 496 с.
15. Лоскутникова М. Б. Поликультурное понимание иронии в романах И. Гончарова и особенности исследовательских позиций // Русистика и компаративистика: сб. науч. ст. Вильнюс, 2013. Вып. 8. С. 75–87.
16. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. 384 с.
17. Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л.: ЛГУ, 1989. С. 5–42.
18. Морозов А. А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1. С. 47–77.
19. Панаев И. И. Литературные воспоминания. [Л.]: ГИХЛ, 1950. 472 с.
20. Панаев И. И. Первое полн. собр. соч.: в 6 т. СПб., 1888. Т. 1.
21. Панаев И. И. Сочинения. Л.: Худож. лит., 1987. 584 с.
22. Русская светская повесть первой половины XIX века. М.: Сов. Россия, 1990. 431 с.
23. Сомов В. П. Пушкинские традиции в прозе И. А. Гончарова 30-х годов // Уч. зап. МГПИ. 1969. Вып. 315. С. 303–311.
24. Сомов В. П. Три повести – три пародии: (о ранней прозе И. А. Гончарова) // Учен. зап. МГПИ. 1967. № 256. Ч. 1. С. 108–127.
25. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. 4-е изд., стер. М.: Академия, 2010. Т. 1. 512 с.
26. Цейтлин А. Г. «Счастливая ошибки» Гончарова как ранний этюд «Обыкновенной истории» // Творческая история. М.: Никитинск. субботники, 1927. С. 124–153.

27. Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М.: АН СССР, 1950. 492 с.
28. Ehre M. Goncharov's early prose fiction // Slavonic and East European review. 1972. Vol. 50. № 120. Pp. 359–371.
29. Nemoianu V. The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier. Harvard UP, 1984. 302 p.
30. Setchkarev Vs. Ivan Goncharov: His Life and his Works. Wurzburg: Jal-Werlag, 1974. 336 p.

### References

1. Berkovskij N. Ya. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany] St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2001. 512 p. (In Russian).
2. Vajskopf M. *Vlyublennyj demiurg: Metafizika i erotika russkogo romantizma* [Demiurgeon in Love: Metaphysics and Erotics of Russian Romanticism] Moscow: New Literary Review Publ., 2012. 696 p. (In Russian).
3. Vacuro V. E. *Ot bytopisaniya k «poezii dejstvitel'nosti»* [From everyday life writing to the “poetry of reality”] *Russkaya povest' XIX veka: Istoriya i problematika zhanra*. [Russian novella of the 19th century: History and problems of the genre] Leningrad: Nauka Publ., 1973. Pp. 200–245 (In Russian).
4. Goncharov I. A. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 20 t.* [Full collection of works and letters: in 20 v.] St. Petersburg: Nauka Publ., 1997. Vol. 1. 832 p. (In Russian).
5. Goncharov I. A. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 20 t.* [Full collection of works and letters: in 20 v.] St. Petersburg: Nauka Publ., 1997. Vol. 2. 746 p. (In Russian).
6. Goncharov I. A. *Sobranie sochinenij: v 8 t.* [Collection of works: in 8 v.] Moscow: Hudozhestvennaja literatura Publ., 1980. T. 8. 559 p. (In Russian).
7. Grodetskaya A. G., Suchkov S. V. *Majkova Evgeniya Petrovna* [Yevgeniya Petrovna Maykova] *Russkie pisateli. 1800–1917: Biogr. slovar'* [Russian writers. 1800–1917: Biogr. dictionary] Moscow: Big Russian Encyclopedia Publ., 1994. T. 3. Pp. 464–465 (In Russian).
8. Grodetskaya A. G. «Pafos serediny»: (*Ironiya i avtoironiya u Goncharova*) [“Paphos of the middle”: (Goncharov's irony and autoirony)] *Goncharov: Zhivaya perspektiva prozy: nauchnye stat'i o tvorchestve I. A. Goncharova* [Goncharov: The Living Prose Perspective: Scientific articles about I. A. Goncharov's creativity] Szombathely: University of West Hungary Press, 2013. Pp. 38–48 (In Russian).
9. Evstratov N. G. *Goncharov na putyah k romanu: (K harakteristike rannego tvorchestva)* [Goncharov on the way to the novel: (To the characteristic of early creativity)] *Uchenye zapiski Ural'skogo pedagogich. instituta* [Scientific notes of the Ural Pedagogical Institute] 1955. T. 2. Vyp. 6. Pp. 171–215 (In Russian).
10. Zhirmunskij V. M. *Bajron i Pushkin. Pushkin i zapadnye literatury* [Byron and Pushkin. Pushkin and Western Literature] Leningrad: Nauka Publ., 1978. 423 p. (In Russian).
11. Iezuitova R. V. *Svetskaya povest'* [High Life novella] *Russkaya povest' XIX veka: Istoriya i problematika zhanra* [Russian novella of the 19th century: History and problems of the genre] Leningrad: Nauka Publ., 1973. Pp. 169–199. (In Russian).
12. K. R. *Izbrannaya perepiska* [Chosen correspondence] St. Petersburg: Dmitrij Bulanin Publ., 1999. 528 p. (In Russian).
13. Koz'menko M. V., Magomedova D. M. *Stilizaciya* [Stylization] *Poetika: Slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij* [Poetics: Dictionary of actual terms and concepts] Moscow: Intrada Publ., 2008. Pp. 243–245 (In Russian).

14. Krasnoshchekova E. A. *I. A. Goncharov: Mir tvorchestva* [I. A. Goncharov: The World of Creativity] St. Petersburg: Pushkinskij fond Publ., 1997. 496 p. (In Russian).
15. Loskutnikova M. B. *Polikul'turnoe ponimanie ironii v romanah I. Goncharova i osobennosti issledovatel'skih pozicij* [Polycultural understanding of irony in the novels of I. Goncharov and peculiarities of researchers' positions] *Rusistika i komparativistika: Sb. nauch. st.* [Rusistics and Comparativistics: Collection of scientific articles] Vilnius, 2013. V. 8. Pp. 75–87 (In Russian).
16. Mann Yu. V. *Dinamika russkogo romantizma* [The Dynamics of Russian Romanticism] Moscow: Aspekt Press Publ., 1995. 384 p. (In Russian).
17. Markovich V. M. *Tema iskusstva v russkoj proze epohi romantizma* [The theme of art in Russian prose of Romantic era] *Iskusstvo i hudozhnik v russkoj proze pervoj poloviny XIX veka* [Art and artist in Russian prose of the first half of the 19th century] Leningrad: LGU Publ., 1989. Pp. 5–42 (In Russian).
18. Morozov A. A. *Parodiya kak literaturnyj zhanr (k teorii parodii)* [Parody as a literary genre (to the parody theory)] *Russkaya literatura* [Russian Literature] 1960. № 1. Pp. 47–77 (In Russian).
19. Panaev I. I. *Literaturnye vospominaniya* [Literary memories] Leningrad: State Publ. of Artistic Literature, 1950. 472 p. (In Russian).
20. Panaev I. I. *Pervoe polnoe sobranie sochinenij: [V 6 t.]* [The First full collection of works: in 6 v.] St. Petersburg, 1888. Vol. 1 (In Russian).
21. Panaev I. I. *Sochineniya* [Works] Leningrad: Hudozh. lit. Publ., 1987. 584 p. (In Russian).
22. *Russkaya svetskaya povest' pervoj poloviny XIX veka* [Russian high life novella of the first half of the 19th century]. Moscow: Sov. Rossiya Publ., 1990. 431 p. (In Russian).
23. Somov V. P. *Pushkinskie tradicii v proze I. A. Goncharova 30-h godov* [Pushkin's Traditions in I. A. Goncharov's Prose of the 30s] *Uchenye zapiski of MGPI* [Scientific notes of the MGPI] 1969. Vyp. 315. Pp. 303–311 (In Russian).
24. Somov V. P. *Tri povesti – tri parodii: (o rannej proze I. A. Goncharova)* [Three stories – three parodies: (about early prose of I. A. Goncharov)] *Uchenye zapiski of MGPI* [Scientific notes of the MGPI] 1967. № 256. Part 1. Pp. 108–127 (In Russian).
25. *Teoriya literatury: v 2 t. / pod. red. N. D. Tamarchenko* [Literature Theory: In 2 v. / Ed. by N. D. Tamarchenko] 4th iss., ster. Moscow: Akademiya Publ., 2010. T. 1. 512 p. (In Russian).
26. Cejtlin A. G. «Schastlivaya oshibki» Goncharova kak rannij etjud «Obykvennoj istorii» [Goncharov's "Happy Mistake" as an early sketch of "Ordinary Story"] *Tvorcheskaya istoriya* [Creative History] Moscow: Nikitinsk. subbotniki Publ., 1927. Pp. 124–153 (In Russian).
27. Cejtlin A. G. *I. A. Goncharov* [I. A. Goncharov] Moscow: AN SSSR Publ., 1950. 492 p. (In Russian).
28. Ehre M. Goncharov's early prose fiction // Slavonic and East European review. 1972. Vol. 50. № 120. Pp. 359–371 (In English).
29. Nemoianu V. *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*. Harvard UP, 1984. 302 p. (In English).
30. Setchkarev Vs. *Ivan Goncharov: His Life and his Works*. Wurzburg: Jal-Werlag, 1974. 336 p. (In English).

**Романный субжанр семейная хроника: вопросы истории и теории  
(Статья вторая)**

В статье исследователь раскрывает сущность семейной хроники – жанра литературы, предметом которого является изображение жизни нескольких поколений одного семейства. Авторы семейной хроники сопоставляют судьбы разных поколений, выявляют их сходство и различия, фиксируют преемственность поколений в контексте эпох. История семьи способна в сжатом виде вместить историю страны в ту или иную драматическую эпоху, однако историзм романа – семейной хроники своеобразен: крупные события, присутствующие в романе, не интересуют автора сами по себе, но они находят отражение как имеющие значение для данной семьи. Во второй статье кратко рассмотрена история жанра в русской литературе, выявлены его сходства и различия с родственными жанрами прозы (биографическим романом и романом-эпопеей), высказано предположение о причинах возникновения жанра в связи со спецификой историко-литературного процесса, рассмотрены основные мотивы данных романов и некоторые принципы построения семейных хроник.

Ключевые слова: романная проза, жанр, семейная хроника, роман-эпопея, романная ситуация, «мысль семейная», историзм, точка бифуркации, поэтика хроникальности, повседневность.

*Eugeny Nikolsky*

**The Novel Subgenre Family Chronicle:  
Some Questions on History and Theory (Article Two)**

In the article the researcher reveals the essence of the family chronicle - a genre of literature, the subject of which is an image of life of several (usually from two to four) generations of the same family. Authors of a family chronicles compare the fates of different generations, identify their similarities and differences, and record the continuity of generations in the context of epochs. The history of the family is able to contain the history of the country in a compressed form in a particular dramatic era. These works are created precisely to prove that the main cataclysms are over and life continues, despite tragic and dramatic collisions; however, the historicism of the novel-family chronicle is peculiar: author is interested in major events of a novel not as such but in their significance for the family. The second article briefly examines the history of the genre in Russian literature, reveals its similarities and differences with related genres of prose (biographical novel and epic novel), suggests the reasons for the genre's emergence in connection with specifics

of the historical and literary process, considers main motives of these novels and some principles of building family Chronicles.

Key words: novel prose, genres, family chronicle, epic novel, novel situation, "family thought", historicism, bifurcation point, poetics of chronicity, everyday life.

История поколений в отечественной словесности присутствовала с самого её зарождения. Данные мотивы мы находим и в Нестеровой «Повести временных лет», и в житийной литературе (например, рассказ о предках и родителях Сергия Радонежского в житии, написанном Епифанием Премудрым) [20]. Данные мотивы были типичными и для дворянской мемуаристики [10], которая, по большому счету, и предопределила развитие собственно художественной семейной хроники в литературе XIX столетия.

А собственно романная традиция семейных хроник в русской литературе начинается с творчества С. Т. Аксакова, М. Е. Салтыкова-Щедрина и Вс. С. Соловьева. Известно, что М. Ю. Лермонтов в 1840 году говорил В. Г. Белинскому о своем замысле обширной трилогии «из трех эпох жизни российского общества (эпохи Екатерины II, Александра I и настоящее время), имеющих между собой связь и некоторое единство» [2, с. 455]. Ранняя смерть оборвала замыслы поэта, но из этого краткого замечания можно сделать предположение, что он замыслил нечто вроде романа – семейной хроники. Сам факт такого замысла показателен, т.к. он отражает в себе общие тенденции идейно-поэтического развития литературы XIX века.

Применительно же к наследию С. Т. Аксакова отметим, что в его «Семейной хронике», по мнению В. В. Кожина, «как бы содержатся семена или, точнее, завязи всей будущей русской прозы». Соответственно, классическим образцом анализируемой нами жанровой формы является «Семейная хроника» С. Т. Аксакова (1856), оказавшая, по утверждению ряда исследователей, влияние на развитие русской прозы XIX века и, в первую очередь, на появление и укоренение в ней «мысли семейной». В. В. Кожин отмечает: аксаковская книга стала своего рода прообразом величайших «семейных романов "Война и мир" и "Анна Каренина" Л. Н. Толстого, "Подросток" и «"Братья Карамазовы" Ф. М. Достоевского и других» [7, с. 115].

В своем эссе, посвященном творчеству С. Т. Аксакова, В. В. Кожин определяет его хронику как «... сердцевиное явление отечественной литературы, животворные токи которого пронизывают ее всю целиком <...>. Определение «богоданная» особенно уместно потому, что в то время еще не существовала великая русская проза <...>. И только сам Бог мог дать ей первотолчок, подарив Слово Аксакову» [7, с. 108].

Если же рассматривать динамику жанра не в публицистическом, а в научном стиле, то стоит сугубо отметить специфику темпорального построения аксаковской «Семейной хроники». Все повествование построено по строго линейному принципу, то есть во временной последовательности от прошлого к настоящему, преимущественно без скачков, перебоев и ретроспекций. Ведь для полноценного изучения семейной истории необходим анализ произошедших событий и их последствий. А сделать его можно лишь в том случае, когда известен четкий порядок всех этапов истории.

Но как линейная хроникальность сопрягается с иными художественными аспектами? В исследовательской практике распространено мнение о том, что в «Семейной хронике», где художественное начало в большей мере поглощается автобиографическим, С. Т. Аксаков сосредоточен на изображении картин быта и природы, своих воспоминаний. Эту мысль находим в исследованиях С. И. Машинского [10], М. В. Грицановой [4], А. Г. Татьяниной [24], а также в одном из последних исследований Е. К. Созиной. Исследовательница определяет тип письма С. Т. Аксакова как «вспоминающее – визуалистическое» и утверждает, что «сквозного смысла, трансцендирующего из воспоминаний на всю историю жизни, в его повествовании нет, есть скорее череда сменяющих друг друга картин, комментируемых автором-повествователем» [23]. Мы не можем согласиться с этим утверждением. Так, в качестве организующего сюжетного начала в «Детских годах» можно обозначить не ретроспективное описание и пересказ исторических анекдотов (примечательных случаев), а идею и концепцию формирования личности, связывающую это аксаковское произведение с традицией романа воспитания. По словам самого автора, его интересовал «сам процесс формирования личности ребенка, детский мир, создающийся постепенно под влиянием ежедневных новых впечатлений. Тем не менее, повествование организовано еще и точкой зрения взрослого рассказчика, вспоминающего себя мальчиком, анализирующего каждый шаг ребенка, его впечатления, и тем самым, выстраивающим определенную стратегию расположения эпизодов» [10], подчиняющуюся линейно-хронологическому принципу.

Своеобразным отражением ситуаций, имевших место в действительности, являлись в нашей литературе две вымышленные династии: Головлевых и Горбатовых, одна – порождение таланта Салтыкова-Щедрина, другая – Всеволода Соловьева.

М. Е. Салтыков-Щедрин работал над романом «Господа Головлевы» (1875–1880) несколько лет. Первые его главы сначала печатались в составе цикла «Благонамеренные речи». Это обстоятельство позволяет воспринимать

Головлевых в ряду тех сатирических персонажей, которые любят произносить «благонамеренные речи» в защиту «священных принципов» государства, церкви, собственности, семьи, постоянно их нарушая. В многоплановом и всеохватном творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина художественные произведения, составляют менее половины от всего им написанного. В свою очередь, из них заметно выделяются пять романов, цикл «Благонамеренные речи», рассказы и повести. Особняком стоят «Сказки». Дворянство как основной герой выносится на страницы «Благонамеренных речей», «Современной идиллии», «Помпадуров и помпадурш» и некоторых других. Главная книга Салтыкова о русском дворянстве – «Господа Головлевы» – признана блестящим образцом жанра семейной хроники.

Если для салтыковских произведений (а также романа Гр. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский», о котором речь пойдет ниже), посвященных описанию судеб дворянских родов, характерны обличительный тон и сатирический пафос, то для Всеволода Сергеевича Соловьева (1849–1903) стал определяющим иной подход – реалистическое и отчасти лирическое изображение жизни русской аристократии в XIX веке. Уже будучи зрелым художником со сложившейся манерой письма, Всеволод Сергеевич Соловьев приступил к созданию романа «Хроника четырех поколений», в котором он задумал отразить историю дворянской семьи. В «Хронику» (получившую также наименование «Семья Горбатовых») вошло пять романов: «Сергей Горбатов», «Вольтерьянец», «Старый дом», «Изгнанник», «Последние Горбатовы». Все они связаны единой нитью – судьбой одной дворянской семьи, пережившей бурные эпохи XVIII–XIX вв.: золотой «век Екатерины», время французской революции, наполеоновские войны, восстание декабристов, николаевскую пору и становление нового буржуазного уклада в России. Первая книга пенталогии была написана в 1881 году; вторая и третья соответственно в 1882 и 1883 годах; четвертая и пятая в 1884 и 1886 годах. Можно заметить, что первое произведение нового жанра появилось в русской литературной традиции за 15 лет до аналогичного явления в Европе (романа Томаса Манна «Будденброки»).

Во второй половине XIX века созданием семейных романов (так или иначе сопряженных с хроникальностью) увлеклись писатели, далекие от этого жанра: Евгения Тур («Семство Шалонских»), А. Ф. Писемский («Тысяча душ»), философ К. Н. Леонтьев («Подлипки»), А. И. Герцен («Кто виноват?», «Записки одного молодого человека»), И. А. Гончаров (романная трилогия), И. С. Тургенев («Дворянское гнездо») А. Я. Панаева («Семейство Тальниковых»), Д. В. Григорович («Переселенцы»), Б. К. Зайцев («Путешествие Глеба»), наконец, И. А. Бунин («Суходол») [См.: 16].



В это время становится все более понятным, что через ряд эпизодов из жизни одного человека или же через биографию не всегда возможно отобразить полную картину социально-культурных и политических изменений в жизни общества. Насущная необходимость в реализации этой потребности рождает в различных странах у разных писателей новые формы литературных произведений. В частности, это привело к появлению жанра романа-эпопеи («Война и мир» Л. Н. Толстого в России, «Разгром» Э. Золя, «Жан-Кристоф» Р. Роллана во Франции), а также социально-бытового романа, где происходило обобщение явлений эпохи. Таковыми мы считаем «Петербургские трущобы» и «Панургово стадо» Вс. Крестовского, а также «Соборяне» и «На ножах» Н. С. Лескова.

Таким образом, во второй половине XIX века оформилась тенденция расширения тематики, проблематики и поэтики жанра романа, его архитектуры и особенностей языка. Образно говоря, произошло «растекание мыслью» вширь (синхронно) по горизонтальному срезу. Насущные потребности литературного развития эпохи поставили множество проблем, разрешение которых, включая определение причин генезиса тех или иных явлений, почти не осуществлялось. Хотя именно развитие литературы в этом направлении значительно обогатило коллекцию жанров и поэтических приемов мировой словесности. Развитие проблематики и поэтики «по вертикали» (диахронно) рождает «семейную хронику» как особый жанр по возможности изображения генезиса явлений эпохи. Потребность в создании большого романа проявляется все более настойчиво уже в начале двадцатого века. «В "Будденброках" Т. Манна <...>, в форсайтовском цикле Голсуорси то смена поколений, то многообразие деятельности человека в широкой сфере социальных связей, на протяжении долгих лет поглощают внимание пытливых художников» [26, с. 20].

К этому можно добавить, что многое в литературном развитии (как показал еще В. М. Жирмунский) обусловлено общими закономерностями, проявляющимися в разные времена и у разных народов. Так, например, Т. Манн задумал свой роман об «истории гибели одного семейства» в конце XIX века [см.: 1]; независимо от него русский писатель М. Горький предполагает создать историю одной семьи с 1812 по свое время [8, с. 144]. В общих чертах замысел у Алексея Максимовича сложился уже в конце XIX века и был частично реализован в произведениях «На плотях» (1895 г.), «Наваждение» (1896 г.), «Фома Гордеев» (1899, где есть интересный рассказ об истории купеческой фамилии), «Мужик» (1890 г.). Как отмечала В. А. Максимова, уже тогда М. Горький проявлял «интерес к теме поколений» [8, с. 145]. Общим

местом в работах горьковедов стало упоминание о замысле романа «Дело Артамоновых» в беседах со Львом Толстым в 1901–1902 годах и с В. И. Лениным в 1910 году. Это отмечают А. И. Овчаренко, Е. Б. Тагер, С. В. Касторский, А. И. Волков, И. С. Нович. Однако свой замысел писатель смог реализовать после того, как завершилось (вследствие общероссийской катастрофы в 1917 году) развитие русской буржуазии.

Само по себе появление произведений о семейной истории (романов Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» 1884 г., а также нижегородских семейных хроник: И. С. Рукавишникова «Проклятый род», опубликованной в 1914 году, и А. М. Горького «Дело Артамоновых», 1925 г.) было продиктовано запросами времени и имело как общественный, так и художественный резонанс. Каждая семейная история рассматривается здесь (это особенно было актуально на Нижегородчине, где активно развились капиталистические отношения и происходил весьма специфический синтез дворянского и буржуазного укладов) с точки зрения кардинальной проблемы века – противоречий капиталистической цивилизации, охватывающей все уровни личного и социально-экономического и культурного бытия [15].

Реально-историческое время и время индивидуально-психологическое в романах – семейных хрониках в целом (вне зависимости от их географического «рождения») неразрывно, более того – объективный ход истории подчиняет и вбирает в себя представления и ощущения персонажей. Эта форма повествования сохраняет черты традиционности, восходящей к семейной хронике XIX века, и одновременно под влиянием развивающихся буржуазных социально-экономических отношений вносит свои коррективы в структуру текста.

Как неоднократно отмечали исследователи, в основу «Дела Артамоновых» М. Горький положил не столько историю трех поколений буржуазной семьи Артамоновых, сколько историю их «дела». А это способствовало в свою очередь социальной актуализации сюжета, а также усугубляло социально-экономическую проблематику. В романе на примере одной семьи и истории одного класса отразились многие проблемы становления национального предпринимательства (если использовать современную терминологию, то бизнеса средней руки). Предшественником М. Горького в описании семьи в период формирования русского капитализма стал Д. Н. Мамин-Сибиряк, новаторски осветивший аспекты и явления экономически-бытового характера и поставивший себе цель написать объемный и многоаспектный роман, подобный «Ругон-Маккармам». Как известно, им была задумана (но, к сожалению, не реализована) целая серия романов, по художественной модели известной «саги» Золя. Первый из этой серии роман «Приваловские миллионы» (1883 г.) отражает не

только процесс развития крупного бизнеса на Урале, но и внутрисемейные отношения с учетом локального своеобразия: традиционный бытовой и психологический уклад, местные нравы, этнографические (а точнее, этнические и субэтнические и социальные типы) и т. п.

Ситуация меняется после 1917 года, когда возникают иные задачи, но при этом русская литература и в советской метрополии, и в свободном от идеологического диктата рассеянии не забыла этот жанр. Все, что создали авторы за этот период, естественно, неравноценно. Однако каждый писатель, работавший в этом жанре, так или иначе, продолжал традиции своих прославленных предшественников. Советские семейные хроники пользовались в семидесятых годах оглушительной популярностью независимо от их литературных достоинств и художественного уровня, как, впрочем, и исторической объективности. Мы говорим о таких книгах, как «Русь» П. Романова, «Журбины» Вс. Кочетова, «Строговы» Г. Маркова, «Занины» В. Трапезникова, пряслинская трилогия Ф. Абрамова, «Любавины» В. Шукшина, «набатовская» хроника Ф. Таурина и, конечно, бессмертные творения А. Иванова «Вечный зов» и П. Проскурина «Судьба», историческая хроника Е. Федорова «Каменный пояс» и другие. В эмиграции нижегородский писатель Евгений Чириков создал роман-реку «Отчий дом», в первых частях которой весьма актуальны проблемы истории поколений. История семьи изображена и в получивших популярность в английском переводе у западного читателя романах Нины Федоровой «Семья», Владимира Максимова «Семь дней творения» и «Карантин», а также автобиографическом произведении Ирины Головкиной (Римской-Корсаковой) «Побежденные».

В современной русской литературе жанр семейной хроники представлен получившими популярность благодаря экранизациям романами Василия Аксёнова «Московская сага», Григория Ряжского «Дети Ванюхина», Семёна Малкова «Две судьбы», а также Дмитрия Вересова «Семейный альбом» и другими произведениями [12]. Определенные черты семейной хроники можно обнаружить и в биографическом романе Людмилы Улицкой «Медя и её дети».

Завершая исторический обзор семейных хроник, отметим, что русская литературная традиция способствовала возникновению семейных хроник в отечественной словесности. Однако на формирование этого жанра оказало влияние также и то, что в трудах В. М. Жирмунского получило определение «типологических» факторов развития литературы. Литературное развитие на протяжении всего XIX века знаменовалось не только возникновением новых тем и направлений, но и серьезными модификациями системы литературных жанров, а также увеличением удельного веса романного жанра в литературе.

Продолжим рассмотрение некоторых аспектов поэтики семейных хроник. Для произведений этого типа характерно наличие генеалогической справки, повествующей о предыстории рода. Склонность к самовыражению в семейных хрониках была свойственна писателям-дворянам с богатыми родословными, истории которых волновали авторов, подчас – последних отпрысков своих фамилий, или отдельных ветвей (как, скажем, Лермонтов, Герцен или Бунин). Поэтому очень редко мы найдем в семейных романах отрицательное, по преимуществу, отношение к аристократии в целом, к родной старине, порою даже не обходится без некоторой доли осуждения прошлых и современных нравов. (Отдельные критические высказывания дворянских писателей в адрес братьев по сословию не идут в сравнение с «перлами» коммунистического «реализма», направленного на тотальное поношение дворянской истории.).

Справедливости ради стоит отметить, что критическими мыслями по отношению к отдельным аспектам дворянской культуры насыщен русскоязычный роман «Пан Халявский» (1839–1840) украинского писателя-шляхтича Гр. Квитки-Основьяненко. Это произведение представляет собой нарочито комическую биографию простоватого, но плутоватого малороссийского аристократа Трофима Халявского, описание его забавных приключений в Велико-россии, в частности, в Туле и Санкт-Петербурге. Квитка-Основьяненко повествует также о родителях и детях своего героя, однако описания предшествующего и последующего поколений представлены лишь в экспозиции и финальных главах, удельный вес этих поколений в общем контексте невелик, поэтому роман не представляется возможным отнести к типу семейной хроники. В этом произведении есть ряд черт, которые впоследствии проявились в семейных хрониках, в том числе и генеалогическая справка. Как писал Квитка-Основьяненко, ясновельможный род знатных панов Халявских восходит к некоему истопнику одного из польских королей, который как-то ночью поленом (халявой) убил мышью, укусившую спавшего монарха, за что и был пожалован гербом и сопричтен к шляхетскому чину.

При анализе специфики данного жанра встает закономерный вопрос о соотношении семейной хроники с романом-эпопеей и романом-биографией. Мы рассматриваем семейную хронику как особую жанровую разновидность романа, только в некоторых своих чертах близкую к роману-эпопее. Как отмечает Н. П. Утехин, «особенности того или иного типа связаны с тематикой и проблематикой произведений и могут быть общими для многих жанров романтической литературы» [25, с. 9].

Для определения четкой дифференциации жанровых свойств и особенностей семейной хроники и романа-эпопеи необходимо сопоставить их пара-

дигмы и, определив их сходства и различия, рассмотреть вопрос об их идентичности. Для дальнейшего анализа нашей проблемы необходимо привести само определение понятия эпопеи. «Основной чертой современной эпопеи является то, что она воплощает в себе судьбы народов, сам исторический процесс, и это ставит ее в один ряд с величественными эпопеями прошлого и в то же время отделяет от романов в собственном смысле этого слова, например, от романов Г. Флобера, И. С. Тургенева, Т. Гарди и др. Эпопея занимает большое место и в литературе XX века. К жанру эпопеи можно отнести «Жизнь Клима Самгина» А. М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова и т. п.» [6, с. 1238]. Можно увидеть, что в данном случае наблюдается путаница жанровых определений романа-эпопеи и семейной хроники, о чем мы писали выше. «Для эпопеи характерна широкая, многогранная, даже всесторонняя картина мира, включающая и исторические события, и облик повседневности, и многослойный человеческий хор, и глубокие раздумья над судьбами мира, и интимные переживания личности. Это определяет необычно большой объем произведения, чаще всего занимающий несколько томов (хотя, конечно, сам по себе объем не может быть признаком эпопеи). Эпопея – один из самых трудных жанров» [6, с. 1238].

На наш взгляд, семейная хроника сформировалась под влиянием литературных традиций XVIII – начала XIX вв., когда в центре внимания авторов стоял человек, в совокупности всех своих психологических социальных и духовных свойств. При этом проблема «человек и общество» ставилась и разрешалась в ином аспекте: в центре стоял человек, а не масса.

Итак, роман-эпопея (многогеройный, многосюжетный) – это большой роман. Его «крупный масштаб обусловлен тем, что в романе-эпопее говорится о народе (а не о семье, или отдельном ее представителе), автор романа-эпопеи видит человека как частицу, вписанную в историческую эпоху; роман авторитарен и претендует на исчерпывающее раскрытие всего и вся. В этом аспекте, на наш взгляд, проходит основная грань между эпопеей и семейной хроникой. Последняя не обладает столь большим уровнем обобщения, т.к. в центре произведений этого типа находится не все общество в трудный момент его истории, а лишь один человек или одна семья. Через сугубое изображение проблематики одной семьи излагается история отдельно взятого сословия или социальной группы, и, как правило, рамки произведения на этом ограничиваются. В семейных хрониках мы не найдем против- или сопоставления различных общественных классов или групп, ибо жанровые задачи и цели здесь иные» [22].

Это подтверждают ставшие традиционными высказывания критиков о том, что, к примеру, «Дело Артамоновых» – роман об истории русской буржуазии; «Будденброки» – об истории немецкого бюргерства; «Сага о Форсайтах» – об английских капиталистах. К этому можно добавить, что «Хроника четырех поколений» – роман об истории русского дворянства, а «Поющие в терновнике» – об австралийских землевладельцах, «Люборацкие» (Анатолій Свидницький – «Люборацькі»), написанные поповичем, – о духовенстве. Иные социальные группы в этих произведениях не представлены или же представлены незначительно.

Семейные хроники близки по своей тематике к социально-психологическим романам. Как пишет А. В. Чичерин, роману-эпопее свойственна многосюжетность, наличие романов в романе, «пересечение истории деяний одного персонажа с другими историями и событиями. Каждый сюжет воспринимается в связи со всеми остальными событиями и сюжетами» [26, с. 18]. Семейная хроника, как правило, отличается монолитностью сюжета, побочные линии и вставные новеллы для нее не характерны или, если они все же присутствуют, то связь между ними значительно теснее за счет единства действия.

Семейная хроника не обладает обычной для эпопеи панорамностью. Автор погружен в изображение отдельной семьи и «не растекается мысленно по древу»: не указывает на сражения, на движение общественных масс, на другие семьи, не вводит эпизодических персонажей, формирующих широкие обобщающие картины. Сам по себе жанр не определяет ни выбор предмета, ни авторское отношение к нему, но для романа-эпопеи «...не случайно изображение народа именно в роли творца истории. Первоэлемент литературы – язык – в романе-эпопее служит особым задачам связывания и расчленения, пояснения многообразных, противоречивых, сложных явлений жизни» [26, с. 19].

В этой связи нам хотелось бы обратиться к анализу такого явления художественной прозы, как образ автора. Впервые это понятие в своих трудах по поэтике и стилистике вводит академик В. В. Виноградов. Образ автора – это семантический и поэтический центр текста, от которого расходятся нити ко всем другим художественным явлениям произведения. Для эпопеи образ автора предстает как демиург, с высоты птичьего полета рассматривающий жизнь, все явления действительности. И хотя порою взор автора останавливается на конкретном персонаже, все же главное для эпопейного «демиурга» – панорамность и глобальность видения мира.

В семейной хронике мы сталкиваемся с иным типом образа автора. Его взгляд не охватывает всю панораму реалий жизни, а скользит по особнякам и поместьям, растворяется в быте одной семьи, четко фиксирует мелкие детали

и порою «убегает» от масс народа. Хотя в этом аспекте грань между хроникой и эпопеей четко не прослеживается, иного и быть не может, т.к. каждое произведение литературы своеобразно. Семейная хроника иногда может содержать в себе картины широких родственных, социальных и культурных связей семьи («Сага о Форсайтах», «Хроника четырех поколений») и в этом проявлять лишь близость к эпопее, но не отождествляться с оной. Ибо события гражданской истории интересуют авторов хроник лишь в том случае, если они каким-либо образом касаются отдельной семьи; в то время как автора эпопеи интересует история народа и страны.

Основное отличие хроники от эпопеи заключается в отказе от прямого изображения крупного события или изменение способа его изображения. Как правило, это событие представлено лишь опосредовано и его описание не занимает большого количества строк в семейной хронике [19; 22]. Чаще всего, мы слышим лишь отзвуки событий. Таким образом, рассмотренная нами специфика историзма хроник становится образующим фактором для данного жанра. В. В. Кожин в качестве дополнительного жанрообразующего критерия выделял объем произведения. Возможно, объем текста (примерно одинаковый для обоих жанров) служит основой для суждения об идентичности хроники и эпопеи.

Для сравнения рассматриваемых жанров представляет интерес вопрос, за счет чего в них достигается объем текста? Эпопея по своему содержанию не протяженна во времени (время действия «Тихого Дона» и «Войны и мира» около 10–15 лет; «Жизни и судьбы» В. Гроссмана – около 7 лет), но охват жизненного материала заставляет расширять панорамные рамки произведения. В семейной хронике, временная протяженность которой охватывает период около 50–100 лет, объем текста достигается за счет введения картин жизни и быта поколений. Таким образом, сходные по объему и различные по временному охвату произведения различны по своей жанровой природе.

По словам А. Я. Эсалнек, из конкретного анализа произведений следует, что «структурные особенности романа как жанра представляют из себя совокупность компонентов, взаимосвязанных друг с другом и образующих некое целое. Типологические разновидности подобных произведений зависят от качественных свойств данных компонентов, удельного веса каждого из них в пределах целого и характера связи между ними внутри структуры. Этими особенностями определяются и конкретные типы романов, наметившиеся в европейской литературе с конца XVIII – начала XIX столетий» [27, с. 142]. Высказанная мысль о возможной межжанровой дифференциации говорит о необходимости провести сравнение семейной хроники с биографическим романом.

В последнем типе романа мы можем встретить некоторые черты, сходные с чертами семейных хроник. В частности, в произведениях этого типа мы можем наблюдать рассказы о предках героя, его родителях и детях. Это может показаться дублированием семейной хроники. Но в виду того, что «удельный вес» подобных компонентов в этих жанрах различен и цели этих жанров не идентичны, то можем утверждать, что семейная хроника и биографический роман близки, но не тождественны.

К этому можно добавить, что для автора семейной хроники любое поколение самоценно, и произведения этого жанра, по сути, комплекс биографий лиц одной семьи, изложенных в четкой хронологической последовательности. Все эти данные позволяют нам определить особое место «семейной хроники» среди других, родственных ей, жанров романной прозы.

А. Я. Эсалнек писала, что «возможно даже, что одни и те же структурные признаки могут перекрещиваться и обнаруживаться в произведениях разного типа. Поэтому о жанре произведения следует судить по внутренним качествам, по жанровому содержанию, которое, изменяясь и модифицируясь в творчестве того или иного писателя, дает разные типы романов» [28, с. 41]. Применительно к семейной хронике особо отметим, что своеобразие этого вида художественной прозы является следствием совокупности описанных нами выше специфических черт ее проблематики и поэтики.

Однако способность семейной хроники к трансформации вовсе не означает, что мы имеем дело с жанром, не обладающим самостоятельной значимостью. Напротив, возможности хроники, ее подвижность, динамичность могут быть оценены как свидетельства ее жизнеспособности. Исходной позицией этого движения остается, однако, собственная природа жанра, опирающаяся на специфические признаки, первым среди которых является особый характер времени.

Именно по этим принципам – с неизбежными исключениями и отклонениями, по-разному подтверждающими правило, – построены семейные хроники русской и европейской литературы XIX–XX веков.

Жанровая разновидность романа семейной хроники стала значимым фактом литературного развития XX века. В таких произведениях наблюдаются различные пути претворения и развития важного жанрообразующего мотива – мотива поколений. При всем разнообразии факторов, определяющих идейно-художественную специфику произведения, в определенных моментах эволюции семейного характера мы наблюдаем сходные тенденции развития.

Анализируя общие аспекты проблематики этого жанра, можно выделить несколько наиболее типичных проблем, решаемых семейной хроникой: соотношение истории семьи и истории общества, что в свою очередь рождает ряд



других особенностей, являющихся прерогативой именно этого жанра, составляющих его классические мотивы. Это то, что в литературоведческих монографиях (в частности, упомянутых нами в ранее [11; 13; 14] зарубежных исследователей) рассматривается как мотивы вырождения (деградации, дегенерации).

Такой подход нам представляется несколько односторонним: более правомерно говорить об эволюции характера героев на протяжении семейной истории. Эти изменения могут иметь как негативный характер (то есть вырождение, в том числе рост физических и психических болезней, духовно-интеллектуальное оскудение, снижение социальной активности, физиологическое бесплодие), так и позитивный характер (возрождение, восстановление потенций рода после мрачных лет дегенерации). Изменения могут быть и нейтральными: характер и мировоззрение трансформируются под влиянием событий истории.

Итак, обобщение рассмотренного нами художественного материала семейных хроник показывает нам основные мотивы эволюции семейного характера в произведениях этого жанра, поскольку необходимость изменения характера в семейной истории обусловлена художественной природой произведений. Но вместе с тем сама эволюция психического склада семьи наряду с другими мотивами становится жанрообразующим фактором романа семейной хроники.

Все типы модификаций можно условно разделить на четыре группы:

- 1) нейтральные исторические, обусловленные изменениями психологического и социального состояния семьи;
- 2) негативные изменения семьи (т.е. вырождение и деградация);
- 3) возрождение семьи, т.е. восстановление её материального и духовного потенциала;
- 4) становление рода через путь прогрессивного развития.

Мотивы первой группы встречаются во всех произведениях, где в качестве одной из фундаментальных представлена проблема социального развития общества, а также где семья является символом той или иной общественной группы или сословия. Так, например, психологическая и культурно-интеллектуальная эволюция младшей ветви рода Артамоновых [18] представляет собой реализацию этих мотивов. Аналогичным образом идет эволюция Форсайтов и, в какой-то мере, Армстронгов – Клири (роман «Поющие в терновнике» К. Маккалоу). К этой же группе можно отнести и изменения экономической деятельности семьи Горбатовых в связи с формированием в России капиталистических отношений. Мотивы этой группы показывают стойкость семьи (прежде

всего нравственную) и способы адаптации к изменяющимся историческим условиям.

Вторая группа мотивов включает в себя негативные аспекты семейной эволюции, вопреки устоявшемуся мнению литературоведов, в том числе и М. М. Бахтина. Эти мотивы не столь часто встречаются в семейных хрониках и за редким исключением («Будденброки» Т. Манна) представлены в произведениях в сочетании с мотивами других групп. Появление мотивов распада самой семьи и её деградации в первую очередь обусловлено ослаблением физических и духовных, и затем социальных потенциалов рода.

Помимо всего прочего, утрата близости к природе, пренебрежение истоками своих фамилий способствует изменениям психологических и социальных качеств семьи. Вс. Соловьев подробно описывает в 1 и 2 частях своего романа усадебный быт и культуру, благодатную жизнь в тиши поместий; автор тоскует по старой России. Оценивая описываемое время, он считает, что отрыв от природы, урбанизация жизни персонажей ведет к качественным изменениям их личностных и семейных судеб.

Аналогичные явления (правда, не занимающие столь значительных мест в художественном составе произведений) мы находим и у других авторов. М. Горький, Дж. Голсуорси отмечают подобного рода явления у своих персонажей. С ростом физических болезней может сочетаться и появление психического нездоровья. Таковы, например, персонажи Т. Манна, (Христиан Будденброк); Вс. Соловьева (Николай и Кокушка Горбатовы); А. М. Горького (Петр Артамонов). Нравственное вырождение обычно выражается в форме гедонизма и пренебрежения к ценностям культуры. Это выражается в образах Христиана Будденброка; Сергея–младшего Горбатова и Якова Артамонова. В некоторых романах этой жанровой группы мы практически не встречаем интенсивного проявления мотивов деградации. Таким образом, например, происходит эволюция Клири в «Поющих в терновнике» К. Маккалоу или в романе Дж. Стейнбека «На восток от Эдема».

В отдельных случаях мы встречаемся с рядом противоположных тенденций. В частности, речь идет о становлении рода и совершенствовании качеств семьи. Как, например, в пенталогии Говарда Фаста о семье Лаветов и Леви, названной «калифорнийской сагой о Форсайтах». В этом произведении речь идет о завоевании членами этой семьи экономических благ и усовершенствовании психологических и культурных черт семейного характера.

В ряде произведений мы встречаемся с темой регенерации семьи. Таковы, например, Джастина и Ден О'Нилы из «Поющих в терновнике»; Мирон из

«Дела Артамоновых»; Владимир–младший Горбатов из соловьевской пенталогии. Такой сюжетный ход позволяет автору семейной хроники нейтрализовать пессимистические мотивы и дает возможность оптимистического и позитивного финала. А французский писатель Э. Базен строит свою «Семью Резо» по обратной схеме. В первом поколении мы встречаемся с деградацией, представленной образами папаши Резо и Психиморы, а второе поколение, представленное их сыном Жаном Резо, показывает положительные стороны семейной эволюции.

Хотелось бы также отметить, что XIX–XX века характеризуются кризисом человечества, в том числе, проявившимся в возрастании социальных болезней и ухудшении здоровья; в это время падает приверженность жизненным ценностям и снижается возможность реализовать свой потенциал. Объективный подход к содержанию художественного материала семейных хроник по-прежнему фиксирует значимость и частотность мотивов вырождения, но конкретный анализ произведений нас приводит к отрицанию идеи о тотальности этих мотивов.

Как уже отмечалось выше, эта разновидность романной прозы возникает на рубеже XIX–XX веков, когда ход истории ускоряется и происходит резкая ломка сложившихся уставов, что, в свою очередь, отражается на жизни частных лиц, представителей всех социальных групп общества.

И определяющим фактором для появления романов семейных хроник становятся именно узловые моменты истории, когда резко меняется или ломается сам уклад. В современной науке такие моменты называют точкой бифуркации (или невозврата). Рассмотрим это понятие подробнее. Итак, точка бифуркации – понятие из технического словаря и обозначает раздвоение: краткий момент, когда система непредсказуемым образом может изменить режим работы то ли в одну, то ли в другую сторону, после чего возврата к прошлому уже нет. Точка бифуркации – это когда множество различных цепочек причинно-следственных связей сходятся в одной точке в одно время – и произошедшая бифуркация в этой точке приведёт уже не к одному неожиданному повороту событий, а комплексно – вплоть до целой человеческой судьбы или истории целой нации, а то и цивилизации. Такое, по крайней мере, применение этот, вероятно, безобиднейший в термодинамике термин нашёл в истории [см.: 5]. Поворотные пункты (точки бифуркации) являются ключевыми параметрами в развитии исторических событий, от конечного результата которых зависит ход всей истории. И в этой связи отметим, что семейные хроники возникают именно в те исторические периоды, когда социальные катаклизмы и порождаемые ими следствия не способствуют благоприятному существованию семьи

как общественного института (то есть после прохождения той самой точки бифуркации). Катаклизмы гражданской истории формируют неравномерное развитие истории семейной. В рамках общеисторических процессов происходит снижение роли личности (или групп личностей) в истории; социальные группы меняются ролями, это вызывает кризис, что отражается на семье как ячейке общества.

По верному, но несколько ироничному замечанию критика Дмитрия Быкова, кризис Германии вызвал к жизни манновских «Будденброков», кризис британской империи – голсуорсовских «Форсайтов», а «перерождение российской империи в советскую – "Дело Артамоновых" <...>, кризис сталинизма породил "Журбиных" в творчестве Всеволода Кочетова; отчетливый упадок уже советской империи вызвал к жизни жанр эпигонской, могучно-почвенной <...> семейной саги в исполнении Г. Маркова ("Строговы"), А. Иванова ("Вечный зов"), П. Проскурина ("Судьба" с двумя продолжениями). На гибель СССР успел отреагировать один Василий Аксенов: "Московская сага" была одновременно и пародией на семейно-исторический роман, и первой пробой многих современных приемов» [3]. К такому наблюдению стоит добавить, что роман Орхана Памука «Джевет-бей и сыновья» был вызван кризисом турецкого государства на рубеже 1970–80-х гг. [21], а роман чилийской эмигрантки, племянницы президента, сеньоры Исабель Альенде «Дом духов» – трагическими событиями в Чили.

Упомянутые Дм. Быковым события и явления носят сугубый исторический характер и не могут не отразиться в романах семейной хроники. Итак, в произведениях, созданных разными авторами в разные эпохи и в разных странах, мы встречаем идентичные мотивы. На наш взгляд, это вызвано тем, что сама природа жанра семейной хроники склонна к обобщениям психологических свойств человека, практически неизменных в течение длительного времени и одинаковых на различных географических широтах. И моменты сохранения себя, семейных устоев и выживания являются непреложными и актуальными.

Но при этом если мотивная структура семейных хроник (включая устойчивый мотив отчего дома [19]) остается более-менее стабильной, то её «внешнее» обрамление может несколько модифицироваться. Так, в процессе развития жанра мы наблюдаем отход от патрилинейного принципа (т.е. по мужской линии) организации семейной истории. Первые хроники («Будденброки», «Хроника четырех поколений», «Сага о Форсайтах», «Дело Артамоновых») были выстроены строго по ранжиру: повествование переходит от отца к сыну, затем внуку и правнуку. Иными словами, мы встречаемся только с типологией

мужских характеров, женские образы выполняли лишь эстетическую функцию и играли второстепенную роль.

С появлением семейных хроник, написанных не писателями, а писательницами, мы наблюдаем внедрение в этот жанр матрилинейного (от матери к дочери и внучке, правнучке) способа повествования, а также сочетание патрилинейного и матрилинейного принципов. Таковы семейные хроники, написанные К. Маккалоу, Дж. Хербст, Б. Смолл; подобное построение семейной истории мы наблюдаем и у писателей-мужчин, например, у американца украинско-еврейского происхождения Говарда Фаста и нашего соотечественника Семена Малкова. Само изменение схемы сюжетопостроения влечет за собою развитие творческих индивидуальностей персонажей и расширяет содержательную сторону хроники.

С другой стороны, мы наблюдаем также некоторую демократизацию семейных хроник. Если первые произведения этого жанра были посвящены в основном представителям крупнейшей буржуазии или аристократии, то более поздние хроники и «романы поколений» повествуют о других социальных группах и классах. Это проявилось в произведениях советских авторов Вс. Кочеткова «Журбины» (о рабочем классе) и Г. Маркова «Строговы» (о сибирских крестьянах). Аналогичную тенденцию можно обнаружить в близком по жанру к семейной хронике роману А. Черкасова «Хмель». В зарубежной литературе такую тенденцию мы обнаруживаем в творчестве Дж. Стейнбека: в обоих своих произведениях, посвященных теме поколений, он пишет об американских фермерах.

В то же время продолжают проявляться семейные хроники, повествующие о высших слоях общества. Например, «Проклятые короли» и «Сильные мира сего» М. Дрюона, или роман советского писателя Е. Федорова о князьях Демидовых «Каменный пояс» и т.д. В отдельных произведениях речь идет о социальной диффузии. Это романы К. Маккалоу «Поющие в терновнике» и Дж. Хербст «Жалости недостаточно».

XX век, ставший катализатором для этого жанра, – время больших жизненных изменений, что не может не отражаться в литературе. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что в будущем появятся новые семейные хроники.

#### Список литературы

1. Апт С. Томас Манн. М.: Молодая гвардия, 1972. 352 с.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкин. Дом). М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 5.
3. Быков Дмитрий. Сага о форсажах. Электронный ресурс. URL: <http://www.ogoniok.ru/5031/26/> (дата обращения: 25.11.2020).

4. Грицанова М. В. Соотнесение голосов рассказчиков в повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1987. С. 59–60.
5. Кожевников Н. Н. Философское осмысление ключевых веков российской истории Ч. II. Точки бифуркации // Наука и техника в Якутии. 2015. №. 2 (29). С. 88–95.
6. Кожин В. В. Эпопея // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 1236–1239.
7. Кожин В. В. Победы и беды России. Русская культура как порождение истории. М.: Алгоритм, 2000. 444 с.
8. Максимова В. А. Из творческой истории романа М. Горького «Дело Артамоновых» // Горьковские чтения. 1947–48. М.-Л., 1949. С. 139–154.
9. Машинский С. И. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. М.: Художественная литература, 1973. 575 с.
10. Николаева Н. А. Трансформация жанра семейных записок XVIII–XIX вв. в "Семейной хронике" С. Т. Аксаков // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2004. Вып. 6. С. 64–82.
11. Никольский Е. В. Жанр романа семейной хроники в русской и украинской литературах // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки. 2013. № 1 (5). С. 67–82.
12. Никольский Е. В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий // Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2011. № 4. С. 29–34.
13. Никольский Е. В. Истоки и развитие жанра «семейная хроника» в русской литературе: от Нестора до наших дней // Традиции в русской литературе. Нижний Новгород, 2011. С. 11–23.
14. Никольский Е. В. К вопросу о специфике жанра романа семейной хроники и его зарождении в русской классической литературе // Кирилло-Мефодиевские чтения. М., 2009. С. 314–323.
15. Никольский Е. В. Нижегородские семейные хроники в общероссийском контексте истории жанра // Нижегородский текст русской литературы. Нижний Новгород, 2011. С. 65–75.
16. Никольский Е. В. Повесть Бунина «Суходол» в контексте жанровой проблематики // И. А. Бунин и XXI век. Материалы международной научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения писателя. Елец, 2011. С. 95–100.
17. Никольский Е. В. Роман А. М. Горького «Дело Артамоновых» как семейная хроника // М. Горький и культура (Горьковские чтения-2010. Материалы XXXIV Международной научной конференции). Нижний Новгород, 2012. С. 180–189.
18. Никольский Е. В. Семантическая роль мотива отчего дома в семейных хрониках // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия Филология и искусствоведение. Вып. №1 (96). Майкоп, 2012. С. 73–78.
19. Никольский Е. В. Семейные хроники и романы-реки: сходства и различия близкородственных типов прозы // Кормановские чтения. Ижевск, 2012. Вып. 11. С. 412–420.
20. Никольский Е. В. Формы репрезентации истории поколений в мировой литературе // Кормановские чтения. Вып. 10. Ижевск, 2011. С. 238–246.
21. Никольский Е. В. Формы репрезентации семейной истории в раннем творчестве Орхана Памука // Литературный текст XX века: проблемы поэтики. Материалы V Международной научной конференции. Челябинск, 2012. С. 259–265.

22. Нікольський Є. В. Сімейні хроніки та романи-епопеї як різні типи прози // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ, 2013. Вип. 38–39. С. 86–90.
23. Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. 549 с.
24. Татьяна А. Г. Ранний Л. Н. Толстой и С. Т. Аксаков. К проблеме жанра семейного романа // Проблемы литературных жанров. Томск, 1999. Ч. 1. С. 259–263.
25. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. 185 с.
26. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1975. 376 с.
27. Эсалнек А. Я. Типология романа. М.: МГУ, 1991. 159 с.
28. Эсалнек А. Я. К вопросу о специфике романа // Филологические науки. 1968. № 5. С. 32–41.

### References

1. Apt S. *Tomas Mann* [Tomas Mann] Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 1972. 352 p. (In Russian).
2. Belinskij V. G. *Polnoe sobranie sochinenij: V 13 t.* [Complete Works: In 13 vols.] AN SSSR, In-t rus. literatury (Pushkin. Dom). Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1953–1959. T. 5 (In Russian).
3. Bykov Dmitrij. *Saga o forsazhah* [Saga about afterburner] Elektronnyj resurs. URL: <http://www.ogoniok.ru/5031/26/> (data obrashcheniya: 25.11.2020) (In Russian).
4. Gricanova M. V. *Sootnesenie golosov rasskazchikov v povesti S. T. Aksakova «Detskie gody Bagrova-vnuka»* [Correlation of the voices of storytellers in the story of S. T. Aksakov "The childhood years of Bagrov-grandson"] *Problemy literaturnyh zhanrov* [Problems of literary genres] Tomsk, 1987. Pp. 59–60 (In Russian).
5. Kozhevnikov N. N. *Filosofskoe osmyslenie klyuchevyh vekov rossijskoj istorii CH. II. Tochki bifurkacii* [Philosophical comprehension of the key centuries of Russian history Part II. Bifurcation points] *Nauka i tekhnika v YAkutii* [Science and technology in Yakutia]. 2015. № 2 (29). Pp. 88–95 (In Russian).
6. Kozhinov V. V. *Epopeya* [Epic] *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij* [Literary encyclopedia of terms and concepts] Moscow: Intelvak Publ., 2001. Pp. 1236–1239 (In Russian).
7. Kozhinov V. V. *Pobedy i bedy Rossii. Rus. kul'tura kak porozhdenie istorii* [Victories and troubles of Russia. Russian culture as a product of history] Moscow: Algoritm, 2000. 444 p. (In Russian).
8. Maksimova V. A. *Iz tvorcheskoj istorii romana M. Gor'kogo «Delo Artamonovyh* [From the creative history of M. Gorky's novel "The Artamonovs Case] *Gor'kovskie chteniya* [Gorky readings] 1947–48. Moscow-Leningrad, 1949. Pp. 139–154 (In Russian).
9. Mashinskij S. I. *S. T. Aksakov. Zhizn' i tvorchestvo* [S. T. Aksakov. Life and creation] Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1973. 575 p. (In Russian).
10. Nikolaeva N. A. *Transformaciya zhanra semejnyh zapisok XVIII–XIX vv. v "Semejnoj hronike" S. T. Aksakov* [Transformation of the genre of family notes in the 18th – 19th centuries. in "Family Chronicle" S. T. Aksakov] *Materialy k slovarju syuzhetov i motivov russkoj literatury* [Materials for the dictionary of plots and motives of Russian literature] Novosibirsk, 2004. Vyp. 6. Pp. 64–82 (In Russian).
11. Nikol'skij E. V. *Zhanr romana semejnoj hroniki v russkoj i ukrainskoj literaturah* [The genre of the family chronicle novel in Russian and Ukrainian literature] *Visnik Dnipropetrovs'kogo universitetu imeni Al'freda Nobelya. Seriya Filologichni nauki* [Bulletin of the Alfred Nobel Dnepropetrovsk University. Series Philological Sciences] 2013. № 1(5). Pp. 67–82 (In Russian).

12. Nikol'skij E. V. *Zhanr romana semejnjoj hroniki v russkoj literature rubezha tysyachetij* [Genre of the novel of family chronicles in Russian literature at the turn of the millennium] *Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Adyghe State University] Majkop, 2011. № 4. Pp. 29–34 (In Russian).

13. Nikol'skij E. V. *Istoki i razvitie zhanra «semejnaya hronika» v russkoj literature: ot Nestora do nashih dnei* [The origins and development of the genre "family chronicle" in Russian literature: from Nestor to the present] *Tradicii v russkoj literature* [Traditions in Russian literature] Nizhnij Novgorod, 2011. Pp. 11–23 (In Russian).

14. Nikol'skij E. V. *K voprosu o specifike zhanra romana semejnjoj hroniki i ego zarozhdenii v russkoj klassicheskoj literature* [On the specificity of the genre of the family chronicle novel and its origin in Russian classical literature] *Kirillo-Mefodievskie chteniya* [Cyril and Methodius Readings] Moscow, 2009. Pp. 314–323 (In Russian).

15. Nikol'skij E. V. *Nizhegorodskie semejnye hroniki v obshcherossijskom kontekste istorii zhanra* [Nizhny Novgorod family chronicles in the all-Russian context of the history of the genre] *Nizhegorodskij tekst russkoj literatury* [Nizhny Novgorod text of Russian literature] Nizhnij Novgorod, 2011. Pp. 65–75 (In Russian).

16. Nikol'skij E. V. *Povest' Bunina «Suhodol» v kontekste zhanrovoj problematiki* [Bunin's story "Sukhodol" in the context of genre problems] *I. A. Bunin i XXI vek. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 140-letiyu so dnya rozhdeniya spisatelya* [I. A. Bunin and the XXI century. Materials of the international scientific conference dedicated to the 140th anniversary of the birth of the writer] Elec, 2011. Pp. 95–100 (In Russian).

17. Nikol'skij E. V. *Roman A. M. Gor'kogo «Delo Artamonovyh» kak semejnaya hronika* [A. M. Gorky's novel "The Artamonovs Case" as a family chronicle] *M. Gor'kij i kul'tura (Gor'kovskie chteniya-2010. Materialy XXXIV Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii)* [M. Gorky and Culture (Gorky Readings-2010. Materials of the XXXIV International Scientific Conference)] Nizhnij Novgorod, 2012. Pp. 180–189 (In Russian).

18. Nikol'skij E. V. *Semanticheskaya rol' motiva otchego doma v semejnyh hronikah* [The semantic role of the father's house motive in family chronicles] *Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Adyghe State University. Series Philology and Art Criticism] Vyp. №1 (96). Majkop, 2012. Pp. 73–78 (In Russian).

19. Nikol'skij E. V. *Semejnye hroniki i romany-reki: skhodstva i razlichiya blizkorodstvennyh tipov prozy* [Family chronicles and river novels: similarities and differences of closely related types of prose] *Kormanovskie chteniya* [Kormanovskie readings] Izhevsk, 2012. Vyp. 11. Pp. 412–420 (In Russian).

20. Nikol'skij E. V. *Formy reprezentacii istorii pokolenij v mirovoj literature* [Forms of representation of the history of generations in world literature] *Kormanovskie chteniya* [Kormanovskie readings]. Vyp. 10. Izhevsk, 2011. Pp. 238–246 (In Russian).

21. Nikol'skij E. V. *Formy reprezentacii semejnjoj istorii v rannem tvorchestve Orhana Pamuka* [Forms of representation of family history in the early work of Orhan Pamuk] *Literaturnyj tekst XX veka: problemy poetiki. Materialy V Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Literary text of the XX century: problems of poetics. Materials of the V International Scientific Conference] CHelyabinsk, 2012. Pp. 259–265 (In Russian).

22. Nikol'skij E. V. *Simejni hroniki ta romani-epopei yak rizni tipi prozi* [Family chronicles and epic novels as different types of prose] *Visnik Prikarpat'skogo universitetu. Filologiya. Ivano-Frankivs'k* [Bulletin of the Carpathian University. Philology. Ivano-Frankivsk] 2013. Vip. 38–39. Pp. 86–90 (In Ukrainian).

23. Sozina E. K. *Soznanie i pis'mo v russkoj literature* [Consciousness and writing in Russian literature] Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2002. 549 p. (In Russian).



24. Tat'yanina A. G. *Rannij L. N. Tolstoj i S. T. Aksakov. K probleme zhanra semejnogo romana* [Early L. N. Tolstoy and S. T. Aksakov. On the problem of the genre of a family novel] *Problemy literaturnyh zhanrov* [Problems of literary genres] Tomsk, 1999. CH. 1. Pp. 259–263 (In Russian).

25. Utekhin N. P. *Zhanry epicheskoj prozy* [Epic prose genres] Leningrad: Nauka, Leningr. otd-nie Publ., 1982. 185 p. (In Russian).

26. Chicherin A. V. *Vozniknovenie romana-epopei* [The emergence of the epic novel] Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1975. 376 p. (In Russian).

27. Esalnek A. YA. *Tipologiya romana* [Typology of the novel] Moscow: MGU, 1991. 159 p. (In Russian).

28. Esalnek A. YA. *K voprosu o specifike romana* [On the specificity of the novel] *Filologicheskie nauki* [Philological sciences] 1968. № 5. Pp. 32–41 (In Russian).

**«Святочный рассказ» П. В. Засодимского «Перед потухшим камельком (Из воспоминаний одного моего знакомого)» в контексте жанровых разновидностей духовно-календарной литературы**

В статье рассматриваются вопросы жанровой природы «святочного рассказа» П. В. Засодимского «Перед потухшим камельком», исследуется его связь со святочной, пасхальной и рождественской разновидностями духовно-календарной словесности в построении образа героя и сюжета.

Ключевые слова: П. В. Засодимский, «Перед потухшим камельком», святочный рассказ, рождественский рассказ, пасхальный рассказ, архетип ребенка, архетипический мотив предательства.

*Lyudmila Vigerina*

**"Christmas Story" by P. V. Zasodimsky "In front of an Extinct Fireplace (From the Memoirs of a Friend of Mine)" in the Context of Genre Varieties of Spiritual and Calendar Literature**

The article deals with the issues of the genre nature of the "Christmas story" by P.V. Zasodimsky "In front of an Extinct Fireplace", explores its connection with the Yuletide, Easter and Christmas varieties of spiritual and calendar literature in the construction of the image of the hero and the plot.

Key words: P. V. Zasodimsky, "In front of an Extinct Fireplace", Yuletide story, Christmas story, Easter story, child archetype, archetypal motive of betrayal.

Термин «святочный рассказ», с одной стороны, обозначает жанр календарной словесности: рассказ, приуроченный к святкам, где действуют злые силы, черти, искушающие человека, происходит встреча человека с потусторонним миром, а с другой – подразумевает широкий круг текстов календарной словесности, используется как родовое понятие, а не видовое. Совершенно справедливо указала в свое время Е. В. Душечкина, что к концу XIX столетия «термин святочный рассказ, во-первых, стал «покрывать» любой календарный текст, а во-вторых, иногда вовсе утрачивал свою календарную закрепленность,

отчего временная его характеристика оказывалась нейтральной: время происхождения переставало играть какую бы то ни было роль. Ведущим показателем принадлежности произведения к этому жанру становилась не временная его приуроченность и устное функционирование, а его тематика – мотивы, сюжет» [1, с. 214].

Исследования последних лет идут в направлении уточнения, разграничения понятий «рождественский рассказ», «святочный рассказ», «пасхальный рассказ». Так, В. Н. Захаров справедливо указывает, что «рождественский» рассказ и «святочный» – «это не одно и то же, тем более что исконно западно-европейский “рождественский рассказ” и русский “святочный рассказ” говорят о разном: один – о христианских заповедях и добродетелях, другой – об испытании человека Злым Духом» [3, с. 249]. Пасхальный рассказ связан с праздниками Пасхального цикла, сюжетами его являются «духовное проникновение», «нравственное перерождение человека», прощение во имя спасения души, воскрешение «мертвых душ», «восстановление» человека» [3, с. 256].

В диссертации С. Ю. Николаевой «Пасхальный текст в русской литературе XIX века», посвященной доказательству самостоятельности жанра пасхального рассказа в русской литературе и анализу его поэтики, выделяется ряд константных признаков этого жанра: «пасхальный текст имеет свою мифологию, в частности, эсхатологический миф о страшном суде, миф о бессмертии или гностический миф об Иуде» [4]. Основными мотивами, определяющими принадлежность текста к пасхальному, являются: «поиски пути, всеобщей любви, чуда перерождения, золотого века, искупительной жертвы, покаяния, милосердия, страдания, креста, дара, моления, раскаяния, блудного сына, предательства, фарисейства, отречения» [4].

Очевидно, что в русской литературе XIX века, с одной стороны, наблюдается тенденция формирования канона той или иной разновидности календарной словесности со своими специфическими константными признаками, а с другой – к концу века отмечается размывание четких границ жанров календарной словесности, что свидетельствовало об их кризисе [1; 4]. Все это необходимо учитывать при анализе конкретных произведений духовно-календарной словесности.

В настоящей статье предпринимается попытка рассмотреть «святочный рассказ» «Перед потухшим камельком» (1891) П. В. Засодимского с точки зрения его жанровой природы, связи с разновидностями календарной словесности, а также объяснить причины обращения писателя к тем или иным мотивам рождественской, святочной, пасхальной словесности и синтезирования их в исследуемом произведении.

Предварительная гипотеза состоит в том, что П. В. Засодимский не ориентировался на одну из жанровых разновидностей (святочную, рождественскую, пасхальную, новогоднюю и т.д.), а сочетал мотивы и образы разных календарных циклов в соответствии со своим художественным замыслом. В его творчестве термин «святочный рассказ» «покрывает» собою любые произведения календарной словесности. Выбор тех или иных элементов календарного комплекса определялся, по нашему мнению, ведущей темой, идеей, сюжетом и типом героя будущего художественного произведения.

Рассказ «Перед потухшим камельком» снабжен авторским подзаголовком «святочный рассказ». На самом деле от святочного рассказа в нем только приуроченность к святкам, встреча с привидением, да и то оказавшимся мнимым, так как на самом деле это – белая занавеска, которой играет ветер, а также мотивы холода, метели, тьмы, образ «месяца бледного, как мертвец». Можно говорить о встрече с мертвецами в сюжете рассказа только условно: герой вспоминает об умершем сыне и Леночке, «разговаривает» с ними. Эта «встреча» имеет внутренний психологический характер, герой «оживляет» в своем воспоминании образы сына и сожительницы, стараясь понять, хорошо ли он «тогда» поступил с ними, виноват ли он в своем одиночестве, виноват ли в трагизме судеб сына и его матери. Однако ведущими в рассказе являются мотивы, образы, атрибуты, символы, архетипы рождественские и пасхальные, введение которых в художественную структуру произведения обусловлено тематикой и проблематикой рассказа, а также типом героя и сюжета: проблема предательства интеллигенцией 1880–90-х годов гуманистических идеалов, тип кающегося героя, сюжет преображения и воскресения падшего человека.

Рассказ «Перед потухшим камельком» интерпретировался советским литературоведением как «гневное осуждение себялюбия, эгоизма», как «страстный призыв посвятить свою жизнь большим общественным идеалам, ибо после жизни, прожитой «для себя», «остается только холодный пепел» – как в камельке: «Рассказ, написанный в годы безвременья, будил сознание читателей, утверждал идею общественного служения как высшего человеческого блага» [7]. И это справедливо. Однако это только один из пластов содержания рассказа, раскрывающий конкретно-исторический смысл его: «воспоминания» героя отражают историческую ситуацию 1880–90-х годов, эпоху безвременья, и особый тип личности, порожденный этой эпохой. Глубинная идейно-художественная перспектива образа героя, созданного писателем, может быть уяснена, если обратиться к исследованию жанровой природы и поэтики рассказа.

Рассмотрим подробнее, как функционируют в рассказе компоненты святочного, рождественского и пасхального рассказов.

## I.

В художественной системе рассказа «Перед потухшим камельком» присутствуют традиционные для рождественской литературы образы огня, даров, колокольного звона, архетипы ребенка и матери, характерное противопоставление праведника герою-антагонисту, культ семьи, домашнего тепла, очага (этот традиционный для рождественских историй образ, вошедший в русскую литературу под влиянием рождественских рассказов Ч. Диккенса, вынесен автором в заглавие и тем самым маркирует предлагаемую историю как рождественскую).

Важнейшими «рождественскими» мотивами в исследуемом рассказе являются встреча «злого» испорченного героя с ангелом, Леночкой, и рождение сына. В рождественском рассказе такая встреча с персонажем, воплощающим христианские добродетели, встреча с ангелом или Христом всегда оказывается спасительной для героя, преображает его духовно. В рассказе П. В. Засодимского такая история приобретает характер антирождественский: герой погубил Леночку и отрекся от сына, отдав его тайно от матери в воспитательный дом.

Сюжетный мотив рассказа «младенец приносится в жертву эгоизму героя» соотносится с библейским мотивом избиения младенцев Иродом. Этот мотив позднейшие богословы толковали и в широком символическом плане. Так, читаем в «Письмах келейных» Тихона Задонского: «...беззаконные люди на любое зло дерзают, только чтобы прихотей своих не лишиться. А особенно сильные и властные, но беззаконные страшное зло в обществе делают, ибо им не страшно на всякое зло дерзать, когда видят какое препятствие своим прихотям» (Письмо 66). Алексей Петрович стремится избавиться от младенца, который будет ему помехой, обузой на его Острове Личного Благополучия, как Ирод стремился убить всех младенцев, чтобы не лишиться власти, чтобы расправиться с родившимся Царем Иудейским.

Как Рахиль просит Ирода за своего сына, так и Леночка просит оставить ей Сашу, не увозить его, уверяет, что он не будет мешать Алексею Петровичу: «Милый! Он у меня не будет плакать... Уверяю тебя». Однако скорее ассоциации в данном случае связаны не с библейским образом Рахили, а с фольклорным, известным по представлениям русского вертепного театра. Рахиль обычно в русской и восточно-украинской традиции вертепного театра изображается как мать, не выдавшая своего сына воинам Ирода, просящая у царя: «Дай моему дитю хоть на три года жизни», «Дай моему дитю хоть на три дня

жизни», «Дай моему дитю хоть на три часа жизни», умоляющая: «Да он же у меня один, да такой маленький, да от него никому нет зла».

Характерной чертой рождественских историй является противопоставление праведника злому герою. В рассказе П. В. Засодимского Алексей Петрович и представляет героя-антагониста, противостоящего Елене Александровне Неведовой, в образе которой подчеркнута детское, невинное начало: «Когда мои глаза встречались с этими голубыми детски-простодушными глазами, мне сдуру казалось, что они каким-то чудом могут увидеть все то, что скрывается на дне моей души...». Белокурые волосы и «белое крылышко на ее шляпке» создают образ, соотносимый с образами ангелов, херувимов на рождественских открытках или картинках. Такая ассоциация с образами изобразительного искусства или изобразительной продукцией инициирована автором, вложившим в уста героя признание: «И живо-живо, точно на картине, представился мне тот святочный вечер, когда я впервые встретился с нею...». Так автором намечается своеобразие восприятия читателем «картин» рассказа: сквозь «магический кристалл» изобразительного искусства: описания Засодимского пробуждают в сознании читателя ассоциации, воспоминания, связанные с тем или иным художественным полотном, с праздничной открыточной продукцией и т.д. В целях визуализации той картины мира, которую создал писатель, восприятие читателя направлено сквозь призму произведений изобразительного искусства. При этом экфрасис в рассказе можно определить как нулевой, неатрибутированный, только определяющий вид искусства с его характерными чертами.

Герой признается, что с некоторым удивлением (потому что сам не верит в человека, не верит ни во что, как подпольный герой Ф. М. Достоевского) встретил в Елене Александровне такие качества, как чистота, наивность и невинность, в существование которых в действительной жизни он не мог верить: «Не перлы и алмазны скрываются на дне человеческой души: эти тайники по большей части представляют собой нечто вроде мусорных ям...».

Праведность героини подчеркнута ее именем Елена, что в переводе с греческого означает «свет» [5, с. 108]. Имя героя, напротив, дано ему по контрасту с его внутренним содержанием: «Алексей» от греческого слова, в переводе значащего «защищать» [5, с. 45]. В сюжете рассказа он мог стать защитником сироты Елены, однако становится ее губителем. Так подчеркивается фальшивость героя.

Образ Елены вызывает ассоциации как с Еленой Прекрасной греческих мифов и сказаний, так и с равноапостольной Еленой. Святая Елена является

небесной покровительницей героини: подчеркнутая деталь ее портретной характеристики (черный крест на груди) может быть напоминанием о Елене равноапостольной, с которой связано обретение Животворящего Креста Господня, его воздвижения, установления церковного праздника Воздвижения Креста Господня. Этот черный крест на груди Елены Александровны был единственной ее драгоценностью, но не материальной, как думает герой, а духовной.

Изображение Леночки как матери с ребенком в контексте рождественского рассказа связывает ее образ с Богородицею: «Мать в ту же минуту взяла дитя, и дитя мигом утешилось у нее на груди. С какою любовью, с каким восторгом Леночка смотрела на него!» [2].

Образ дитя проявляет в рассказе сакральные черты. Алексей Петрович признается, как поразил его необыкновенный, пронизательный взгляд сына-младенца: «Глазенки – чистые, как ясное небо в майское утро – казалось, пристально, пытливо посмотрели на меня, – словно этот выходец из тьмы небытия хотел спросить: “зачем вы меня вызвали на божий свет?..” Мне на мгновение стало как-то жутко под взглядом этих ясных глаз, еще никогда не лгавших и не выдавших никакой житейской мерзости. Я даже вздрогнул» [2].

Черты Божественного дитя проступают в образе Саши, сына Леночки и Алексея Петровича, еще в одном эпизоде – первого поцелуя отца и сына: «Я нехотя прикоснулся слегка губами к его нежной щечке, но вдруг лицо его сморщилось, губы сложились в горькую гримасу. Ребенок заплакал. Вероятно, я уколол его своей бородой или усами... Ведь не мог же он, разумеется, понять смысла моего холодного, недоброжелательного взгляда на него; не мог же он – этот кусок мяса – знать, что я вовсе-вовсе не рад его появлению, что без него мне было гораздо удобнее с Леночкой наслаждаться жизнью. “Началось!” – подумал я, глядя на плачущего ребенка. А, однако, знаменательно... Мой поцелуй заставил сына в первый раз заплакать...» [2].

Алексей Петрович отметил «знаменательность» этого поцелуя, вызвавшего плач ребенка, но не задумался о смысле события. Знаки, посланные герою: особенный пронзительный взгляд младенца, как на иконах Иисуса Христа, плач, как будто свидетельствующий о прозрении младенцем своей судьбы, – не остановили его в эгоистическом стремлении к удовлетворению собственных желаний, прихотей, выгоды любыми средствами, даже ценой жизни других людей.

Рождественский рассказ о чуде воссоединения семьи, об обретении сиротой счастья трансформируется в антирождественскую историю, которая заканчивается смертью и матери, и младенца, вина за которую лежит на герое.

Идея единения семьи – важнейшая для рождественской словесности – обрамляет повествование, создает своего рода композиционное кольцо. Рассказ начинается с признаний героя в своем одиночестве («Святки на дворе, а я сижу дома один-одинехонек») и повторяется не раз в повествовании: «Странно! Вокруг меня – целый мир, все человечество, а я между тем чувствую себя отрезанным от мира, совсем одиноким, словно живу на каком-нибудь необитаемом острове... Я живу на острове Личного Благополучия». В финале герой мечтает о семейном идиллическом круге: о сыне, красивом, стройном, которому было бы уже восемнадцать лет, о детях, которые могли бы быть у него с Леночкой, о Леночке, которая подошла бы сейчас, обняла, поцеловала. Он признается: «Мне захотелось к людям... Мне страстно захотелось, чтобы теперь кто-нибудь был со мной, мне хотелось слышать чей-нибудь приятный голос, веселый смех и шум, оживленный разговор...» [2]. Однако преодолеть одиночество герою не удастся, чуда не происходит, потому что эгоизм в нем укоренен так глубоко, что чувства и мечты, разбуженные особенным праздничным временем, лишь сиюминутная слабость, прихоть. «Как спокойна жизнь холостяка», – замечает Алексей Петрович, и это спокойствие он не променяет ни на что. А риторический вопрос, обращенный к себе самому: «Отчего ж в этот святочный вечер напала на меня такая смертная тоска?» – лишь смутное ощущение героя, что в жизни его что-то не так, но что – этого ему не дано понять, да и исходя из логики образа ясно, что герой и не будет искать истоков этой тоски, так как не верит в человека, человеческую привязанность, любовь к ближнему.

Традиционный рождественский образ окна/витрины в рассказе Засодимского также трансформируется в духе антирождественского рассказа. Обычно в рождественской и святочной литературе бедные герои из своей нищеты, безотрадной жизни заглядывают в окна благополучного дома, где стоит елка, разложены рождественские подарки, накрыт праздничный стол, или заглядываются на богатые витрины магазинов, где выставлены праздничные угощения, игрушки и пр. Такой уютный дом символизирует гармонию и мир на земле, является прообразом рая, где закон жизни – любовь к ближнему. У Засодимского, напротив, взгляд Алексея Петровича направлен из благополучного дома, где горят свечи, растоплен камин, стоит угощение, вовне, на улицу, где холодно, метет метель, завывает ветер. В герое рождается потребность посетить ту квартиру, где некогда он был счастлив с Леночкой, увидеть тот сосновый лес, где проходили их свидания. В этом смутном желании проявляется неосознанное героем признание, что счастье было, но он сам погубил его. Это желание преодолеть границы «Острова Личного Благополучия» могло



стать первым шагом на пути осознания своих ошибок, покаяния и возвращения к людям, на пути к возрождению. Однако герой так и не смог совершить этот шаг.

Переосмысливается писателем и образ уютного праздничного пространства с камельком, который становится образом антимира, потому что в нем есть, казалось бы, все, но нет любви и добра, нет детского смеха, нет семьи, нет близких: «Вокруг меня было тихо, как в могиле...», «В моих комнатах, обставленных довольно комфортабельно, мне вдруг показалось так же холодно и пустынно, как в том сосновом лесу, занесенном снегом...» [2].

Еще один характерный для рождественской словесности образ-символ входит в художественную систему рассказа «Перед потухшим камельком» – образ огня. «В рождественские дни особенно актуальное звучание обретает метафора жизни как данного Богом огня...», – указывается в диссертации С. Ю. Николаевой [4]. В рассказе П. В. Засодимского образ огня заменяется на образ потухшего огня, пепла, дыма, соответствующий содержанию антирождественского рассказа.

«Потухший огонь» становится лейтмотивом рассказа: он появляется в названии – «У потухшего камелька» – как символ угасшей жизни героя, как метафора мертвенности его души (героя можно определить толстовской формулой «живой труп»), далее – в образе праздничных свечей, которые герой «потушил», в финале рассказа – в метафорическом исповедальном признании героя: «Все прогорело и потухло... и от “дел давно минувших дней” остался только холодный пепел».

Жизнь как потухший камин, жизнь, в которой нет живого огня, – такой образ становится одним из распространенных и устойчивых в русской литературе 1880–90-х годов в изображении и оценке русской действительности и русского человека этого исторического периода. Это демонстрирует творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина (роман «Господа Головлевы»), Л. Н. Толстого («Анна Каренина»), поэзия С. Я. Надсона, А. Н. Апухтина и других.

## II

Среди компонентов рассказа, отсылающих к святочной словесности, следует назвать фантастический элемент, образ привидения, явившегося в воображении героя, создание атмосферы страха и ужаса:

«Вдруг мне показалось, что кто-то подошел сзади к моему креслу... не подошел, а, осторожно, на цыпочках, тихо подкрался. Было мгновенье, когда мне даже почудилось, что кто-то наклонился надо мной, чье-то дыхание коснулось моей щеки, и этот кто-то, неслышно подкравшийся ко мне, нежно, чуть дотрогиваясь, провел рукой по моим волосам, как бы желая погладить, приласкать меня... Я не выдержал, раскрыл глаза и, круто повернувшись в кресле,

оглянулся назад. Это движение мне стоило больших усилий: мне ужасно не хотелось оглядываться; мне было очень трудно повернуть голову. Так во сне иногда бывает трудно пошевелить рукой или ногой, хотя – по ходу сна – ясно сознаешь, что от этих движений зависит вопрос о жизни и смерти...

Я от природы – не трус.

Но тут, перед камином, в этот несчастный святочный вечер, куда вдруг девалось все мое мужество!.. С усилием оглянувшись назад, я увидел за креслами довольно высокую, белую, призрачную фигуру. И этот призрак не то с укором, не то с сожалением тихо покачивал головой. Так по крайней мере мне почудилось одно мгновенье» [2].

Однако сам герой пытается объяснить фантастическое реалистически, что однако не снимает того психологического потрясения, которое он пережил:

«В действительности, разумеется, не было никакого призрака. Людям в здравом рассудке – таким, как я, привидения не являются. А дело было очень просто... Из зала, где горела лампа, свет полосой проникал в кабинет через отворенную дверь и падал на белую тюлевую занавесь у окна. Моя комната была погружена в полусумрак, и оттого белая занавесь, ярко озаренная, слишком рельефно выступала в окружающей ее темноте и могла на одно мгновение превосходно разыграть роль призрака... Сердце мое все-таки сильно билось, как будто я в самом деле пережил какую-нибудь действительную опасность; руки мои похолодели, и по спине пробежал какой-то неприятный озноб. Для того чтобы подобной истории не повторялось, чтобы опять не сделаться игрушкой своего собственного воображения, я встал, зажег свечи на письменном столе...» [2].

Если для рождественского пейзажа характерной особенностью является обязательное описание звездного неба, Рождественской звезды, символизирующей появление Спасителя, надежду на воскресение, то для святочного рассказа более характерен зловещий пейзаж с ветром, метелью, из которой и появляются черти и прочая нечисть. В рассказе П. В. Засодимского пейзаж за окном, который видит герой, обладает всеми приметами, характерными для святочной словесности: «Метель... Снег так и крутится в воздухе. Месяц, бледный, как мертвец, выглядывает из-за проносящихся по небу облаков...». В воображении героя возникает и образ того соснового леса, в котором когда-то проходили свидания Леночки и Алексея Петровича. Он пытается представить этот лес так, как он может выглядеть в этот зимний вечер: «сугробы снега, ветер печально воет, холодно и пусто».

Едва ли не обязательной чертой святочной словесности является общение героев с загробным миром, с мертвецами. В рассказе «Перед потухшим ка-

мельком» так же происходит встреча с мертвецами, однако она носит виртуальный, психологический характер: герой ведет с ними внутренний диалог: «Ни разу я не видал Леночку во сне. А уж если бы увидел, непременно спросил бы ее, что она думает обо мне? Простила ли?»

Встреча с мертвецами должна привести героя к осознанию ценности жизни, к пересмотру своего отношения к миру и людям, однако этого не происходит: герой ощущает лишь смутную тревогу, неосознанное смятение, что что-то не так в его жизни.

В святочных рассказах злая сила воплощается в чертях, в демонизированных персонажах, но в рассказе П. В. Засодимского она таится в самом герое, а не во внешнем мире.

Мотив искушения злой силой, чертовщиной человека переосмыслен в рассказе в мотив искушения «островом Личного Благополучия», материального богатства, комфорта жизни. В жертву комфорту, эгоизму приносятся человеческие жизни. Герой мог бы сказать словами подпольного человека Ф. М. Достоевского: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чаю всегда пить», и это вполне соответствует логике образа Алексея Петровича.

### III

Наряду с рождественскими и святочными элементами в структуре рассказа «Перед потухшим камельком» обнаруживаются компоненты пасхального текста: фарисейство героя, мотив предательства, отречения, покаяния, прощения, а также упомянутое в тексте имя Пилата отсылает к пасхальному циклу.

В структуре образа Алексея Петровича можно обнаружить черты, позволяющие соотнести его с книжниками и фарисеями. Слово «фарисей» приобрело нарицательный смысл: лицемер. Алексей Петрович лицемерит, цинично играет словами, чтобы соблазнить Леночку. Он сам признается, что пришлось толковать с ней о философии, политике, женской эмансипации и прочем, что он воспринимает как современную дребедень, лишь для того чтобы завоевать ее внимание. В дальнейшем он обманывает Леночку, что отправил Сашеньку матери, а сам отвозит его в воспитательный дом, он лживо и цинично доказывает героине, что ребенок не даст ей возможности реализовать ее гражданские обязанности, поэтому необходимо отказаться от него.

Как фарисеи утратили живое ощущение слова, так и Алексей Петрович поставил слово на службу «Личному Благополучию». Слова для него не имеют

ценности, внутреннего содержания, он жонглирует ими, исходя из собственной выгоды.

Слово «фарисей» происходит из древнееврейского языка и означает «отделившийся», «обособившийся». Фарисейство героя может толковаться и как обособление от людей, отказ от общечеловеческих ценностей.

Фарисеи называли себя мудрецами и книжниками. Алексей Петрович считает, что он знает человека, человеческую природу, а не философы, поэты, романисты, которые выдумали любовь, честь, благородство:

«Меня всегда удивляло, что на человеческом языке существует так много очень красивых, звучных слов, но притом совершенно бессмысленных. Вот хоть взять “угрызения совести”... Ведь от таких слов у иной несчастной старушонки последний волос на голове дыбом встанет. А если хорошенько разобрать все эти ужасные глаголы, то и окажется – ерунда.

Пушкин, например, наш препрославленный певец женских “персей”, “ручек” и “ножек” – говорит, что “совесть – когтистый зверь, скребущий сердце, незваный гость, докучный собеседник, заимодавец грубый (?)... ведьма, от коей меркнет месяц (?) и могилы смущаются и мертвых высылают!..” Что ж это такое, как не набор фраз? Я готов голову прозакладывать за то, что “угрызения совести” выдумали романисты. Эти каналы – большие мастера сочинять для потехи всякие страшные и жалкие слова. Меня, например, совесть никогда не мучила, хотя и я, конечно, по слабости, присущей человеческой натуре, поступал иногда дурно, не совсем правильно. В часы ночной бессонницы “когтистее” клопа или блохи никакой зверь меня не кусал...» [2].

Отличительной особенностью фарисеев является сребролюбие: «Слышали все это и фарисеи, которые были сребролюбивы, и они смеялись над Ним» (Лк. 16: 13-15). Сребролюбие подчеркнуто в образе Алексея Петровича: он считает деньги, потраченные на подарок экономке, всю жизнь помнит о долге перед ним его студенческого приятеля Черемухина, помнит, что пришлось ему заплатить около рубля с полтиной за учебник Васи, брата Леночки, за угощения для ее семьи и т.д.

Решение жить совместной с Леночкой жизнью было продиктовано выгодой героя: «Положим, расходы мои увеличились, – но что ж делать! Ведь мне все равно – рано ли, поздно ли – пришлось бы тратиться на содержанку или платить какой-нибудь... Там, глядишь, я мог бы нарваться на дрянь, на какую-нибудь паршивую, нахальную бабу, а тут уж по крайней мере девушка заведомо порядочная, честная, “барышня” из благородного семейства, притом – вполне здоровая».

В Евангелии фарисеи уподоблены «окрашенным гробам»: «снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты, так и

вы по наружности кажетесь людьми праведными, а внутри исполнены беззакония и лицемерия» (Мф. 23, 27-28).

Герой говорит о человеческой природе, следовательно, и о самом себе: «Не перлы и алмазны скрываются на дне души человеческой. Эти тайники по большей части представляют собой нечто вроде мусорных ям».

Как фарисей в притче о мытаре и фарисее уверен в своей праведности, так и Алексей Петрович считает себя порядочным человеком, совсем «не извергом человечества», и в своих воспоминаниях стремится оправдать свои поступки, объяснить их разумными, как он считает, доводами, на самом же деле разоблачает себя перед читателями как циничный и жестокий по отношению к ближнему.

В притче о мытаре и фарисее говорится:

«Сказал также к некоторым, которые уверены были о себе, что они праведны, и уничижали других, следующую притчу: два человека вошли в храм помолиться: один фарисей, а другой мытарь. Фарисей, став, молился сам в себе так: *Боже! благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди, грабители, обидчики, прелюбодеи, или как этот мытарь: пощусь два раза в неделю, даю десятую часть из всего, что приобретаю.* Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударяя себя в грудь, говорил: *Боже! будь милостив ко мне грешнику!* Сказываю вам, что сей пошёл оправданным в дом свой более, нежели тот: ибо всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится» (Лк. 18. 9-14).

Путь к Богу начинается с покаяния, поэтому на неделе мытаря и фарисея в храмах звучит песнь «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче...» Этим путем мог пойти и герой рассказа П. В. Засодимского, который задумывается о своей вине и о прощении, однако он тотчас же задается вопросом: «То есть, собственно, в чем же?». Исповедь героя – «исповедь с лазейкой» (М. М. Бахтин), это не столько истинное осознание своей жизни, признание ошибок, раскаяние, сколько попытка оправдать свое поведение.

В контексте рассказа образ Алексея Петровича соотносится еще с одним евангельским персонажем – с образом Иуды, предателя Христа. Мотив предательства, отречения – один из мотивов, маркирующих пасхальный текст. Алексей Петрович предает ребенка, который в русской христианской традиции символизирует Христа. Связь образа героя с евангельским Иудой подчеркивается эпизодом с поцелуем, «поцелуем Иуды», о котором уже упоминалось ранее в данной статье: когда герой впервые прикоснулся губами к щеке сына, тот вдруг заплакал. Герой хочет уверить себя, что этому есть простое объяснение: он уколол младенца своей бородой или усами, но в то же время в глубине

его сознания живет догадка: а что если тот все понял, понял смысл «холодного, недоброжелательного взгляда на него».

Сам Алексей Петрович соотносит себя с Пилатом: «Я несколько раз также ездил в воспитательный дом узнавать о судьбе нашего сына. Сначала мне сказали одно, потом – другое и наконец, вероятно для того, чтобы отвязаться от меня, объявили, что Саша умер. Может быть, и в самом деле <...>. Но я сделал что мог и чувствую себя более вправе, чем Пилат, “умыть руки”...»

Образ Понтия Пилата неразрывно связан с судьбой Иисуса Христа, в которой он выступает как предатель и антигерой: трижды во время суда он отказывался предать смерти Иисуса Христа, но они кричали и требовали: «Распни его!»: «И Пилат решил быть по прошению их и отпустил им посаженного за возмущения и убийства в темницу, которого они просили, а Иисуса предал в их волю» (Лк. 23:21). При этом он вышел к народу и умыл перед ним руки, что в иудейском обычае символизировало невинность в пролитии крови.

Повторяя слова Пилата, герой разоблачает себя как предателя и преступника. Автор таким сопоставлением героя с Пилатом произносит суд над Алексеем Петровичем: как и Пилат, он находится вне Истины. Заметим, что образы Христа и Пилата становятся в русской художественной культуре последней четверти XIX века воплощениями двух типов личностей, через осмысление которых открывалось содержание переживаемого исторического периода и сущность «героя времени»: образ Иисуса Христа интерпретируется как образ героя, которого взыскует время, а Понтия Пилата как антигероя, предателя гуманистических ценностей. Тема эта находит свое отражение в творчестве Н. Н. Ге («Что есть истина?») (Христос и Пилат), 1890), И. Крамского («Христос в пустыне»), В. Д. Поленова (цикл «Из жизни Христа»), Ф. М. Достоевского («Легенда о Великом Инквизиторе») и других.

Герой Засодимского не раскаивается в содеянном, но в особенное – праздничное – время его человеческая природа бунтует против него самого, пробуждается совесть, возникает смутное сомнение в своей невинности, но путь преображения закрыт для героя: тоску и тревогу Алексей Петрович пытается «победить» «разумными» доводами, своеобразной апелляцией к «общим мнениям», к искаженно трактуемым им цитатам из произведений Шекспира и Пушкина:

«“Плачь, жалкий человек! Плачь!” – припомнилась мне в ту минуту одна чувствительная фраза из какого-то романа. Вот не терплю вечно ноющих и причитающих людей!.. Самозванные пророки Иеремии... “Жизнь для жизни мне дана!” Вот это – так! Это я понимаю... Это значит: “Пиф-паф, тру-ля-ля!..

Смотрите тут, смотрите там...” Или как у Шекспира, – сколько помнится, в “Генрихе IV”, – Сайленс говорит:

Будь что будет – все равно,  
Были б девки да вино!

Я старался перевести свои мысли на другие рельсы и устремить их на “веселенькие сюжеты”...

Нет! Думы мои мчатся все по тому же направлению... Все как будто чего-то жаль, чего-то совестно... Но – если разобрать хорошенько – чего же мне совеститься? Не я первый и не я *последний* обманул женщину и подбросил своего ребенка в воспитательный дом!.. И чего ж мне жалеть? Положим, вокруг меня уж слишком тихо, пусто... А зато, с другой стороны, как спокойна жизнь холостяка... Разумеется!.. Но... Господи! Да что ж это? Отчего ж в этот святочный вечер вдруг напала на меня такая смертельная тоска?

Хоть уж поскорее прошли бы эти праздники...»

Таким образом, в «святочном рассказе» «Перед потухшим камельком» можно выделить несколько сюжетных линий, отсылающих к традициям различных жанров календарной литературы и к различным мифам: а) с рождественским мифом связаны встреча героя с ангелом Еленой Александровной, рождение сына, б) со святочной традицией – воспоминания о мертвецах, встреча с ними, хотя бы в виде призраков и в воображении, в) центральным сюжетом является пасхальный сюжет и, в частности, сюжет предательства и воскресения / невоскресения.

Рождественская встреча героя с посланным ему ангелом Еленой Александровной Неведовой должна была стать чудом перерождения его, исправления, однако этого не происходит, – так глубоко оказывается искажена его человеческая природа. Встреча с мертвецами, воспоминание о погубленных им жизнях могла бы привести душу героя в состояние катарсиса и освобождения от той лжи, в которой он пребывает, однако герой оказывается неспособен принять правду о себе.

Пасхальный круг сюжета, связанный с предательством и отречением от сына и Леночки, должен был привести героя к покаянию и будущему воскресению, однако автор отказывается герою в такой возможности.

Образ Алексея Петровича перекликается с литературным персонажем эпохи безвременья, созданным М. Е. Салтыковым-Щедринным в романе «Господа Головлевы» (1875–1880): и тот, и другой играют словами, которые для них утратили внутренний смысл, увлекают своих жертв, на счету и того, и другого – ряд «умертвий». Особенно показательна близость в сопоставляемых произведениях двух мотивов: 1) предательство ребенка, отречение от него

(Иудушка Головлев отправляет в воспитательный дом своего сына Владимира, прижитого от Евпраксеюшки, и просчитывает выгоды от этого, как и Алексей Петрович), 2) мотив прощения и связанный с ним мотив ухода: Иудушка накануне Пасхи, растревоженный словами священника, задается вопросом: «Он всех простил, а меня простит?» Почти бессознательно Порфирий Головлев отправляется на кладбище просить прощения у матери. Ничего уже нельзя поправить, герой не способен измениться, но его уход, его бессознательная попытка просить прощение, его движение подчеркивают человеческую природу героя, которая бунтует против омертвения, последнего нравственного падения, по мысли писателя-сатирика. П. В. Засодимский лишает своего героя даже этого бессознательного движения, попытки измениться и изменить свою жизнь.

У Алексея Петровича, как и у Иудушки, в особенное – праздничное – время возникает смутное ощущение своей вины и необходимости в прощении, но только на мгновение, в следующий миг он уже противоречит себе: «А, собственно, в чем?». У него рождается желание отправиться на Фурштадтскую, где они жили с Леночкой, где родился их сын: «И вдруг мне пришла в голову поистине блажная мысль – дикая и нелепая – сходить теперь же на Фурштадтскую улицу и взглянуть на окна той квартиры, где девятнадцать лет тому назад я жил с Леночкой и где – почти месяц – погостил у меня Саша!.. Я подошел к окну и отворил форточку, чтобы узнать, какова погода... Меня обдало холодом» [2]. Холод и ветер не остановили Иудушку Головлева, но остановили Алексея Петровича.

Таким образом, художественный замысел произведения, его проблематика продиктовали писателю необходимость обратиться к традиции рождественского и пасхального рассказов, чтобы создать сюжет предательства и невоскресения, который прочитывался как предательство идеалов, гуманистических ценностей русской интеллигенцией 1880–1890-х годов.

Герой П. В. Засодимского – один из «ноющих и причитающих» героев русской литературы эпохи безвременья. Однако сам он в своей «исповеди» называет таких героев, своих современников, иронически «самозванными пророками Иеримиями». Герою П. В. Засодимского неведомо чувство неудовлетворенности той общественно-исторической ситуацией русской жизни последних двух десятилетий XIX столетия, что было свойственно лучшим людям эпохи, ощущавшим кризис, застой в общественной жизни и искавшим путей выхода из него. Образ Алексея Петровича воплощает в себе торжествующее мещанство и пошлость, цинизм по отношению к миру и людям.



Свою позицию он сформулировал переименованной пушкинской строкой «Жизнь для жизни мне дана!», которая выражает его позицию крайнего эгоизма и индивидуализма.

В творчестве писателя-народника Засодимского критика интеллигенции, тема предательства идеалов нашли свое воплощение в литературных формах духовно-календарной словесности, которая позволила писателю произнести приговор современному «герою времени» с точки зрения христианской аксиологии.

Суд над конкретно-историческим ведется с христианской позиции, с точки зрения вечных христианских ценностей, что было весьма близко взглядам позднего Толстого, к которому П. В. Засодимский относился как к учителю и величайшему гению человечества. Писатель послал свой рассказ «Перед потухшим огоньком» лично Л. Н. Толстому, просил его советов и суда над рассказом.

Л. Н. Толстой высоко оценил назидательный смысл рассказа: «...прочел про себя и другой раз своим домашним, так он мне понравился. Это то самое искусство, которое имеет право на существование. Рассказ прекрасный, и значение его не только ясно, но хватает за сердце. <...> Рассказ очень хороший и по форме и по содержанию» [2]. С точки зрения позднего Толстого, подлинное искусство то, которое проповедует христианские ценности, «должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. Вызывая в людях, при воображаемых условиях, чувства братства и любви, религиозное искусство приучит людей в действительности, при тех же условиях, испытывать те же чувства, проложит в душах людей те рельсы, по которым естественно пойдут поступки жизни людей, воспитанных искусством. Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и уничтожая разделение, всенародное искусство воспитает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнь радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью» [6, с. 211]. Эту проповедь любви и добра Л. Н. Толстой и оценил в рассказе П. В. Засодимского.

#### Список литературы

1. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб., 1995. 256 с.
2. Засодимский П. Перед потухшим камельком. Святочный рассказ // Святочные истории: Рассказы и стихотворения русских писателей. М., 1992. 320 с. Электронный ресурс. URL: [http://az.lib.ru/z/zasodimskij\\_p\\_w/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/z/zasodimskij_p_w/text_0050.shtml)
3. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. Вып. 3. С. 248–260.

4. Николаева С. Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. Электронный ресурс. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pashalnyj-tekst-v-russkoj-literature-xix-veka.html>
5. Петровский Н. А. Словарь личных имен. М., 1966. 384 с.
6. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 41–221.
7. Якушин Н. И. По градам и весям: Очерки жизни и творчества П. В. Засодимского. Вологда, 1965. 300 с. Электронный ресурс. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/zas/odi/msky/index.htm>

### References

1. Dushechkina E. V. *Russkij svyatochnyj rasskaz. Stanovlenie zhanra* [Russian Christmas story. Formation of the genre] St. Petersburg, 1995. 256 p. (In Russian).
2. Zasodimskij P. *Pered potuhshim kamel'kom. Svyatochnyj rasskaz* [In front of an extinct fireplace. Christmas story] *Svyatochnye istorii: Rasskazy i stihotvoreniya russkih pisatelej* [Christmas stories: Stories and poems of Russian writers] Moscow, 1992. Elektronnyj resurs. URL: [http://az.lib.ru/z/zasodimskij\\_p\\_w/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/z/zasodimskij_p_w/text_0050.shtml) (In Russian).
3. Zaharov V. N. *Paskhal'nyj rasskaz kak zhanr russkoj literatury* [Easter story as a genre of Russian literature] *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of historical poetics] Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 1994. Vyp. 3. Pp. 248–260 (In Russian).
4. Nikolaeva S. YU. *Paskhal'nyj tekst v russkoj literature XIX veka: diss. ... kand. filol. nauk* [Easter text in Russian literature of the 19th century: dis. ...cand. of philol. sciences] Moscow, 2004. Elektronnyj resurs. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pashalnyj-tekst-v-russkoj-literature-xix-veka.html> (In Russian).
5. Petrovskij N. A. *Slovar' lichnyh imen* [Dictionary of personal names] Moscow, 1966. 384 p. (In Russian).
6. Tolstoj L. N. *CHto takoe iskusstvo?* [What is art?] Tolstoj L. N. *Sobranie sochinenij: v 22 t.* [Collected works: In 22 vol.] Moscow, 1983. T. 15. Pp. 41–221 (In Russian).
7. YAkushin N. I. *Po gradam i vesyam: Ocherki zhizni i tvorchestva P. V. Zasodim-skogo* [By city and village: Essays on the life and work of Zasodimsky] Vologda, 1965. 300 p. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/zas/odi/msky/index.htm> (In Russian).

### **Жанровые особенности сказки А. Н. Толстого «Проклятая десятина»**

Сказка «Проклятая десятина» входит в цикл А. Н. Толстого «Русалочьи сказки», тесно связанный со славянской мифологией и фольклором. Цель работы – рассмотреть жанровые особенности данного произведения. Сказка, с одной стороны, отличается от остальных, поскольку в ней единственной отсутствуют представители народной демонологии. С другой стороны, сюжетом становится переход человека в заложного (нечистого) мертвеца как наказание главного героя за страшный грех: оскорбление родной земли. В сказке отсутствует прямое назидание или толкование смысла, сам сюжет является поучительным примером и подчинен дидактической цели. Смысл сказки прозрачен и конкретен, это призыв уважать, любить и ценить родную землю, но притчевый характер выводит на более широкие обобщения. Перед нами сказка-притча, итоговый смысл которой подталкивает читателя к размышлениям о собственной жизни, заставляет осознать свои жизненные ценности.

Ключевые слова: А. Н. Толстой, жанр, сказка, бывальщина, притча, народная демонология, сюжет.

*Marina Zhirkova*

### **Genre Features of A. N. Tolstoy's Fairy Tale «The Cursed Tithe»**

A. N. Tolstoy's fairy tale «The Cursed Tithe» is part of the cycle «Mermaid Tales», which is closely related to Slavic mythology and folklore. The purpose of the work is to consider the genre features of this work. The fairy tale, on one hand, differs from the others since it is the only one that lacks representatives of folk demonology. On the other hand, the plot is the transition of a person into a hostage (unclean) dead man as a punishment for the main character's terrible sin: insulting his native land. In the fairy tale there is no direct edification or interpretation of the meaning, the plot itself is an instructive example and is subordinated to the didactic purpose. The meaning of the fairy tale is transparent and concrete, it is a call to respect, love and appreciate the native land, but the parable character leads to broader generalizations. We see a fairy tale – a parable, the final meaning of which pushes a reader to reflect on his own life, makes him grasp his life values.

Key words: A. N. Tolstoy, genre, tale, byvalina, parable, folk demonology, the plot.

Сказка «Проклятая десятина» входит в цикл «Русалочки сказки» А. Н. Толстого (1910). Исследователи указывают на их близость к быличкам или бывальщинам [6, с. 24]. Но выбранный для анализа текст носит притчевый характер. Сказка отличается от остальных: в ней единственной отсутствуют представители народной демонологии. Зато здесь представлен социальный срез всего общества от простого крестьянина до короля. Главные герои – бобыль, его шабер (сосед), пекарь и его жена, а далее по восходящей социальной лестнице дворянин и его дети, король. «Русалочки сказки» Толстого тесно связаны со славянской мифологией и фольклором, они раскрывают давно ушедший мир древних народных верований в различные сверхъестественные существа: нечистую силу, демонов, духов низшей народной демонологии, которые могут быть как враждебны человеку (например, русалка, кикимора, водяной, ведьмак и т.д.), так и покровительствовать или помогать ему (например, домовой, полевик). В цикле они представлены в разном соотношении: или только упоминаются, или являются второстепенными персонажами, или главными героями.

«Проклятая десятина» в данном случае тоже не является исключением.

Сюжетом сказки становится переход человека в заложного мертвеца, возможно, превращение человека в представителя низшей народной демонологии. Только сама трансформация остается за рамками текста, кем – просто заложным покойником или каким-то демоническим существом – станет бобыль, можно только предполагать. История главного героя заканчивается его гибелью, проращением человека в землю в качестве наказания за ее проклятие. В сказке совершается страшный грех: оскорбление родной земли. Наравне с людьми земля также является главной героиней сказки.

Формула «мать-сыра земля» или «матушка-сыра земля» является устойчивой в фольклоре. Земля понимается как традиционно женское начало. Ее называли «великой производительницей», праматерью всего живого [4, с. 56, 57]; ее одушевляли и обожествляли, а после возникновения христианства стали соотносить с образом Богородицы. О восприятии земли как некоего живого организма, близкого человеку, говорит народное представление о том, что землю нельзя до весны трогать, беспокоить, потому что весной она беременная и хранит до поры о времени в себе все, что потом прорастает [2, с. 112]. Н. И. Толстой пишет: «Восточные славяне, великороссы в первую очередь, сохранили культ матери-земли в его очень архаических проявлениях, к которым относятся запрещения бить землю палкой или чем-либо иным <...>, плевать на землю <...> Она наказывает за клятвопреступление, за ложь и обман» [16, с. 16]. Г. Федотов говорит о земле как о глубинном сосредоточии, с которым

связана самая сердцевина народной религиозности и нравственности [19, с. 71]. Отметим такой интересный факт: земле исповедовались в своих грехах, и такой обряд сохранялся до XX века в среде старообрядцев [17, с. 223]. Но не все грехи земля прощает [19, с. 75].

Сказка начинается с пейзажной зарисовки: «Клонит ветер шелковые зеленыя, солнце в жаворонковом свисте по небу летит, и от земли идет крепкий, ржаной дух» [15, с. 59]. Земля богата и щедра: «крепкий, ржаной дух» – весна, зреет рожь, радуя человека будущим урожаем. Только рядом спускается с бугра в лощину черной полосой пустая земля, лишенная всходов – десятина бобыля: «Эх, – говорит бобыль, – третий год меня мучаешь, проклятая! Плюнул на родную землю и пошел прочь» [15, с. 59–60].

Сложно сказать, в чем причина того, что на десятине бобыля ничего не растет. В. И. Даль называет бобылем человека, не владеющего землей по бедности, одиночеству и небрежению [7, с. 103]. В сказке Толстого бобыль упрекает землю в бесплодии в течение трех лет, значит, он владел землей все это время. В. И. Иванов, исследуя бобылей как социальный слой, отличный от крестьянства, отмечает, что бобыли отличались не отсутствием или наличием пашни, а меньшим по размеру хозяйством, или менее доходным [11, с. 35]. Бобыли не входили в крестьянскую общину, жили своим двором и вели самостоятельное хозяйство, они не пользовались основными, тягловыми земельными угодьями местной общины, поэтому среди них было больше развиты ремесла и торговля [11, с. 37]. В. Е. Борисов также пишет, что под бобылями подразумевались, в первую очередь, люди неземледельческих занятий [3, с. 16]. Добавим, что бобылем также называют одинокого человека, без семьи и близких. Бобыль в сказке Толстого живет один; можно предположить, что он не работал должным образом на земле. Его десятина неудобно расположена – она находится на склоне, спускается в лощину. Бобыль без прилежания трудился на земле: для него она в тягость – все это приводит землю к бесплодию.

После проклятия через неделю зазеленела десятина бобыля: «Выпустили зеленыя трубку, распахнули лист, и шумит усатый пшеничный колос». Но не радость, а удивление и сомнение испытывает герой, у него на сердце кошки скребут: «Зачем проклинал родную землю» [15, с. 60]. Бобыль собрал урожай, смолол муку, замесил тесто, а ночью из квашни дым повалил, «и поползло через края проклятое тесто, рассыпалось на полу земель...» [15, с. 60]. Продал он муку старому пекарю. Только с продажи муки бобыль так ничего и не выручил: деньги пропил, домой вернулся все потеряв, да еще то ли подрался, то ли так пбили, но нос у него оказался разбит.

Многие ученые отмечают, что плевать на землю считалось большим грехом [12, с. 254; 16, с. 16], а бранное слово имеет магическое значение: проклятие бобыля к нему же вернулось. Свою обиду и гнев земля выплеснула в проклятую пшеницу, из муки которой невозможно ничего испечь. У старого пекаря вместо румяных кренделей получились страшные завитушки и шевырюшки (комочки, катышки) [8, с. 615], когда пекарь дворянину муку продал, испеченные из проклятой муки у дворянских детей пирожки оказались с начинкой из старых лаптей, онучей, щепок и прочей дряни. Жалоба дошла до короля, на суд которого пригласили бобыля, пекаря и дворянина. Почтительное отношение к земле объединяет почти всех героев сказки, которым противопоставлен бобыль, в сердцах проклявший свою десятину. И людской суд, и суд матери-сырой земли совпал в осуждении героя сказки Толстого.

В основе сюжета кольцевая композиция, круг, из которого для главного героя нет выхода: с описания десятины и бобыля начинается сказка, этим же она заканчивается, а проданная мука к бобылю возвращается. Не просто к нему, а в него: король приказал «мужика отвести вместе с мукой на проклятую десятину, чтобы всю муку приел...» [15, с. 61]. Заканчивается сказка описанием процесса превращения человека во что-то или кого-то. Бобыль в землю прорастает: «Руки растопырились и одеревенели, через колени на землю поплыл живот, и полезли из бобыля шипы, а волосы стали дыбом, как репей» [15, с. 61]. Десятин заросла колючим непроходимым бурьяном, скрывшим от человеческих глаз проклятого бобыля, вернее, того, в кого он превратился. Показательно в этом плане последнее предложение сказки: «И долго спустя слышали в колючих порослях – жевало и ухало: то, сидя на земле, ел и проесть не мог проклятую муку проклятый бобыль» [15, с. 61]. Э. В. Померанцева, говоря о мифологических персонажах русского фольклора, замечает, что действия демонических существ в быличках просты: «...захохотало, защелкало, завело и т.д.» [13, с. 24], т.е. глаголы употребляются именно в среднем роде, потому что речь идет о некоем фантастическом существе. Так и в конце сказки Толстого это уже не человек, а нечто, что «жевало и ухало».

Таким образом, бобыль становится заложным покойником. Д. К. Зеленин о таких покойниках пишет: «Это покойники нечистые, недостойные уважения и обычного поминовения, а часто даже вредные и опасные» [9, с. 40], таких земля не принимает [9, с. 43; 17, с. 224]. Это значит, что тело выходит на поверхность земли или не подвергается тлению [9, с. 44–45]. Заложные покойники впоследствии могли стать каким-либо демоническим существом: лешим, кикиморой, водяным и т.д. [9, с. 58]. Например, народ считал, что лешие – это в прошлом проклятые люди [9, с. 59]. Повторим, что процесс демонологизации

остаётся за рамками текста, и кем станет проклятый бобыль в итоге, можно только предполагать.

Вернемся к жанровому своеобразию произведения А. Н. Толстого. Сказка изначально предполагает фантастику и вымысел, тогда как быличка и бывальщина относится к несказочной прозе и утверждает достоверность произошедшего, несмотря на необычность содержания или образов [10, с. 269; 13, с. 9, 11]. В. П. Зиновьев даёт такое определение: «Былички – устные народные рассказы о встречах человека с всевозможными сверхъестественными существами, главным образом из низшего пантеона славянской мифологии (домовой, банник, кикимора, леший, водяной, русалка и др.) или с людьми, обладающими сверхъестественной, чудесной силой (ведьма, колдун), о встающих из гроба мертвецах, о невероятных встречах с кладами, которые являются человеку в виде животных или предметов и т. п.» [10, с. 269]. Бывальщина отличается от былички нарратором: в быличке рассказ ведётся от первого лица, участника или свидетеля событий (меморат), бывальщина повествует от третьего лица (фабулат) [13, с. 14]. Близка эмоциональная атмосфера названных фольклорных жанров – мрачная, жуткая; общей является также жанровая установка – они помогают избежать опасности, призывают соблюдать сложившиеся веками правила существования и не нарушать нормы поведения, навлекая тем самым на себя беду, учат остерегаться встречи с нечистой силой, поэтому в них присутствует некий дидактический элемент. Не всегда такая встреча заканчивается победой человека, быличка и бывальщина разнятся как раз финалом истории. В бывальщинах показана гибель человека, отсюда трагический финал, тогда как в быличках человеку удаётся спастись и избавиться от нечистой силы.

Как уже отмечалось, в «Проклятой десятине» отсутствует нечистая сила, но гибель человека и его превращение в некое существо позволяет соотнести сказку с бывальщиной. А поучительный смысл рассказанной истории сближает произведение Толстого с притчей, для которой также характерны серьёзность и назидательность [14, с. 187], хотя оно лишено аллегоричности. В литературной энциклопедии терминов и понятий дается следующее определение притчи: «эпический жанр, представляющий собой краткий назидательный рассказ в аллегорической, иносказательной форме» [5, с. 808]. Исследователи выделяют такую ее особенность, как условность, отсюда – отсутствие подробностей в описании пространства и времени, портрета и характера героя, да и сами герои «предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как с у б ъ е к т ы э т и ч е с к о г о выбора» [1, с. 305. Разрядка автора цитируемой статьи. – М. Ж.]. Н. Д. Тamarченко называет семантическим ядром

жанра ситуацию выбора героем и оценку этого выбора в рамках этических норм и определяющего жизненный путь в целом [14, с. 187–188].

Поступок бобыля как раз оказался тем поворотным моментом, который определил его дальнейшую судьбу. Интересно, что в этимологическом словаре М. Фасмера значение слова «притча» раскрывается через «несчастный случай» (др.-русс.), «происшествие, особенный случай» (укр.), «неприятный случай; срам» (болг.) [18, с. 368]. В сказке Толстого бобыль сам виноват в случившемся с ним несчастье и своей гибели. Страшное наказание видится оправданным. Авторская оценка с обозначенной в тексте произведения совпадает, А. Н. Толстой здесь серьезен и не иронизирует, снимая напряжение, как он это делает в других сказках цикла (например, в «Русалке»).

В сказке «Проклятая десятина» отсутствует прямое назидание или толкование смысла, сам сюжет является поучительным примером и подчинен дидактической цели. Суровая оценка поступка героя сказки становится проповедью духовных, нравственных ценностей. Поучительный смысл сказки прозрачен и конкретен. С одной стороны, это призыв уважать, любить и ценить родную землю, с другой – выход на более широкие обобщения. Перед нами сказка-притча, итоговый смысл которой подталкивает читателя к размышлениям о собственной жизни, заставляет осознать свои жизненные ценности.

#### Список литературы

1. Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 305.
2. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М.: Индрик, 2002. 816 с.
3. Борисов В. Е. Гулящие люди и другие нетяглые категории населения за Уралом в XVII в. // Новый исторический вестник. 2013. № 37 (3). С. 6–23.
4. Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков: Епархиальная тип., 1916. Т. 1. 376 с.
5. Гладкова О. В. Притча // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК Интервак, 2001. Стлб. 808–809.
6. Головкин В. А., Жиркова Е. А., Свитенко Н. В. Жанр былички в цикле «Русалочьи сказки» А. Н. Толстого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 12–1 (90). 2018. С. 23–26.
7. Даль В. И. Словарь великорусского живого языка. СПб., М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880. Т. 1.
8. Даль В. И. Словарь великорусского живого языка. СПб., М.: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1882. Т. 4.
9. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки славянской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 432 с.



10. Зиновьев В. П. Жанровые особенности быличек // Зиновьев В. П. Русский фольклор Восточной Сибири / отв. ред. Р. П. Матвеева: в 2 кн. Иркутск, 2019. Кн. 1. С. 268–336.
11. Иванов В. И. Бобыли русской северо-западной деревни конца XV–XVII века: происхождение и «тайны» трансформаций // Северо-Запад в аграрной истории России. 2016. № 22. С. 21–40.
12. Максимов С. Е. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. 530 с.
13. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. 191 с.
14. Тамарченко Н. Д. Притча // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 187–188.
15. Толстой А. Н. Полн. собр. соч. в 10 т. М.: Худож. литер., 1985. Т. 8. Произведения для детей. 568 с.
16. Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. 624 с.
17. Топорков А. Л. Материалы по славянскому язычеству (культ матери сырой земли в деревне Присно) // Древнерусская литература: Источниковедение / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л.: Наука; Ленингр. отд-е, 1984. С. 222–233.
18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1987. Т. 3 (Муза-Сят). 864 с.
19. Федотов Г. П. Мать-Земля // Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / вступ. ст. Н. И. Толстого; послесл. С. Е. Никитиной; подготовка текста и коммент. А. Л. Топоркова. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. С. 65–78.

### References

1. Averincev S. S. *Pritcha* [Parable] *Literaturnyj enciklopedicheskiy slovar'* / pod red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva [Literary encyclopedic dictionary; ed. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva] Moscow, 1987. P. 305 (In Russian).
2. Agapkina T. A. *Mifopoeticheskie osnovy slavyanskogo narodnogo kalendarya. Vesenneljetnij cikl* [Mythopoetic foundations of the Slavic folk calendar. Spring-summer cycle]. Moscow: Indrik Publ., 2002. 816 p. (In Russian).
3. Borisov V. E. *Gulyashchie lyudi i drugie netyaglye kategorii naseleniya za Uralom v XVII v.* [Walking people and other non-taxable categories of the population beyond the Urals in the 17th century] *Novyj istoricheskij vestnik* [New historical bulletin New historical bulletin]. 2013. № 37 (3). Pp. 6–23 (In Russian).
4. Gal'kovskij N. M. *Bor'ba hristianstva s ostatkami yazychestva v Drevnej Rusi* [The struggle of Christianity with the remnants of paganism in Ancient Russia] Har'kov: Eparhial'naya tip., 1916. T. 1. 376 p. (In Russian).
5. Gladkova O. V. *Pritcha* [Parable] *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij / glav. red. i sostav. A.N. Nikoljukin* [Literary encyclopedia of terms and concepts / chapters. ed. and composition. A. N. Nikoljukin] Moscow: Intervak Publ., 2001. Stlb. 808–809 (In Russian).
6. Golovko V. A., ZHirkova E. A., Svitenko N. V. *ZHanr bylichki v cikle «Rusaloch'i skazki» A. N. Tolstogo* [Genre bylichki in the cycle "Mermaid Tales" by A. N. Tolstoy] *Filologicheskie nauki. voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of theory and practice] № 12–1 (90). 2018. Pp. 23–26 (In Russian).

7. Dal' V. I. *Slovar' velikorusskogo zhivogo yazyka* [Dictionary of the Great Russian Living Language] St. Petersburg, Moscow: Izdanie knigo-prodavca-tipografa M.O. Vol'fa, 1880. T. 1. (In Russian).

8. Dal' V. I. *Slovar' velikorusskogo zhivogo yazyka* [Dictionary of the Great Russian Living Language] St. Petersburg, Moscow: Izdanie knigo-prodavca-tipografa M.O. Vol'fa, 1882. T. 4. (In Russian).

9. Zelenin D. K. *Izbrannye trudy. Ocherki slavyankoj mifologii: umershie neeste-stvennoj smert'yu i rusalki* [Selected Works. Essays on Slavic mythology: dead by unnatural death and mermaids] Moscow: Indrik Publ., 1995. 432 p. (In Russian).

10. Zinov'ev V. P. *ZHanrovye osobennosti bylichek* [Genre peculiarities of bulls] Zinov'ev V.P. *Russkij fol'klor Vostochnoj Sibiri / otv. red. R. P. Matveeva: v 2 kn.* [Zinoviev V.P. Russian folklore of Eastern Siberia / otv. ed. R. P. Matveeva] Irkutsk, 2019. Kn. 1. Pp. 268–336 (In Russian).

11. Ivanov V. I. *Bobyli russkoj severo-zapadnoj derevni konca XV–XVII veka: proiskhozhdenie i «tajny» transformacij* [Beans of the Russian north-western village of the late 15th–17th centuries: the origin and "secrets" of transformations] *Severo-Zapad v agrarnoj istorii Rossii* [North-West in the agrarian history of Russia]. 2016. № 22. Pp. 21–40.

12. Maksimov S. E. *Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila* [Unclean, unknown and cross power] St. Petersburg, 1903. 530 p. (In Russian).

13. Pomeranceva E. V. *Mifologicheskie personazhi v russkom fol'klоре* [Mythological characters in Russian folklore] Moscow: Nauka Publ., 1975 (In Russian).

14. Tamarchenko N. D. *Pritcha* [Parable] *Poetika: slov, aktual. terminov i ponyatij* [Poetics: words, actual. terms and concepts] gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginnoj; Intrada, 2008. Pp. 187–188 (In Russian).

15. Tolstoj A. N. *Poln. sobr. soch. v 10 t.* [Full collection op. in 10 t] Moscow: Hudozh. liter. Publ., 1985. T. 8. Proizvedeniya dlya detej. 568 p. (In Russian).

16. Tolstoj N. I. *Ocherki slavyanskogo yazychestva* [Essays on Slavic paganism] Moscow: Indrik Publ., 2003. 524 p. (In Russian).

17. Toporkov A.L. *Materialy po slavyanskomu yazychestvu (kul't materi syroj zemli v derevne Prisno)* [Materials on Slavic paganism (the cult of the mother of raw earth in the village of Pris-no)] *Drevnerusskaya literatura: Istochnikovedenie* [Old Russian literature: Source studies] otv. red. D. S. Lihachev. Leningrad: Nauka Publ., Lenin. otdelenie, 1984. Pp. 222–233 (In Russian).

18. Fasmer M. *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka. V 4 t.* [Etymological dictionary of the Russian language. In 4 volumes] per. s nem. i dop. O. N. Trubacheva. Moscow: Progress, 1987. T. 3 (Muza-Syat). 864 p. (In Russian).

19. Fedotov G. P. *Mat'-Zemlya* [Mother Earth] *Fedotov G. P. Stihi duhovnye (Russkaya narodnaya vera po duhovnym stiham) / vstup. st. N. I. Tolstogo; poslesl. S. E. Nikitinoj; podgotovka teksta i komment. A. L. Toporkova* [Fedotov G.P. Spiritual poetry (Russian folk faith based on spiritual poetry) N. I. Tolstoy; S. E. Nikitina; A. L. Toporkova] Moscow: Progress, Gnozis Publ., 1991. Pp. 65–78 (In Russian).

**«Любовь и технология» группы «Промышленная архитектура»:  
экзистенциальные, абсурдные и антиутопические коды**

Мы подходим к феномену рока с позиций использования синтетической методики, в чем солидарны с Ю. В. Доманским, предлагающим интерпретировать рок-композиции в единстве слова, музыки, исполнения и других элементов. Этот метод применяем при анализе художественного материала единственного студийного альбома «Любовь и технология» новосибирской группы «Промышленная архитектура» (годы существования 1988–1989). Материал исследования расширяется за счёт привлечения иных источников, среди которых, в частности, отдельные варианты оригиналов рассматриваемых песен (представлены также в единственном концертном альбоме *Live Architecture*). Текстовую составляющую рок-альбома рассматриваем как поэтический цикл вслед за Ю. В. Доманским, одним из первых среди исследователей это постулировавшим. Под словом «код» в предлагаемой статье понимаем комплекс или систему знаков, позволяющих описать художественную реальность, создаваемую в данном конкретном случае (имеется в виду основной анализируемый корпус художественных текстов). В системе знаков цикла «Любовь и технология» выявляются экзистенциальные, абсурдные и антиутопические коды. Определяется их функциональность.

Ключевые слова: «Любовь и технология», «Промышленная архитектура», экзистенциализм, антиутопия, абсурд.

*Stanislav Merkuшов*

**"Love and Technology" of the "Industrial Architecture" Group:  
the Existential, the Absurd and the Dystopian Codes**

We approach the phenomenon of rock from the standpoint of using a synthetic technique, in which we agree with Yu. V. Domansky, who suggests that one of the ways to interpret a rock composition is to consider it “in the unity of words, music, performance and other elements”. This method is used when analyzing the artistic material of the only Studio album “Love and Technology” by the Novosibirsk group “Industrial Architecture” (years of existence 1988–1989). The research material is expanded by attracting other sources, including, in particular, individual versions of the original songs under consideration (presented on the live album “Live Architecture”, also the only one from “Industrial Architecture”). We consider the text component of the rock album as a poetic cycle (following Yu. V. Domansky, who was one of the first researchers to postulate this). The word “code” in the proposed article refers to a complex or system of signs that allows to describe the artistic reality created in this particular case (the main

body of artistic texts is analyzed). The system of signs of the cycle “Love and Technology” reveals existential, absurd and dystopian codes. Their functionality is determined.

Key words: "Love and Technology", "Industrial Architecture", existentialism, dystopia, absurdity.

В основе предлагаемого исследования, на наш взгляд, может лежать гипотеза о том, что вполне резонно искать антиутопические (а следом и экзистенциальные, и абсурдные/абсурдистские) коды в цикле «Любовь и технология» новосибирской группы «Промышленная архитектура».

В содержательной структуре цикла отчетливо видно подавляемое «Я» лирического героя/субъекта, – подавляемое вроде бы внешними обстоятельствами и неким авторитетом, но на поверку – всячески сдерживаемое собственной экзистенцией, собственным наличием/присутствием, иными словами, своей внутренней природой, обнаруживающей бессилие, беспомощность и обреченной на тотальную самодеструкцию. Прежде всего, это актуализируется в специфике жанра группы и вокально-интонационных особенностях исполнения<sup>1</sup>. Музыкальный жанр «Промышленной архитектуры» эклектичен и сочетает главным образом характерные принципы направлений «индастриал» и «пост-панк». Эти музыкальные векторы, рассматриваемые в совокупности, отличает установка на монотонность, механистичность звукового фона с использованием в данном случае шумовых решений, напоминаю-

---

<sup>1</sup> Всё-таки нужно сказать, что стилевые черты группы вторичны, в музыкально-исполнительском плане ощущается крен в сторону таких зарубежных артистов, как The Ex, Public Image Limited и Joy Division (с последней группой коммуникация вплоть до трансцендентально-прагматических совпадений: самоубийства фронтменов, распад обеих групп и последующее формирование на их обломках новых (соответственно, New Order и «Мужской танец»). Однако присущая, в общем-то, всем отечественным группам определенная ориентация на западные образцы не лишает «Промышленную архитектуру» самобытности и оригинальной содержательности формы. Как считает журналист «Российской газеты» Д. Сосновский: «Единственный альбом “Промышленной Архитектуры” – “Любовь и Технология” – представляет собой не просто один из лучших образцов индустриального пост-панка в истории человечества. Эта пластинка легко заткнет за пояс большинство британских (а также американских и немецких) классиков жанра» [21]. Ещё одно мнение по поводу выглядит так: «Суховатые, математически выверенные конструкции ПА [«Промышленной архитектуры». – С. М.] были далеки от традиций сибирского рока, да и от рока вообще» [6]. И, наконец, резюме самого музыканта из его интервью Роману Неумоеву («Инструкция по выживанию»): «Видишь ли, я сегодня двинут на одной группе, завтра на другой. Я манеры меняю, как перчатки. Я не отмечаю те прошлые безоговорочно, просто, когда свежее впечатление ударяет, хочется сыграть как они. Все равно, из всех кусочков, что-то свое получается. Я очень люблю импровизировать. По канонам я редко играю. Одна из причин, за что я был изгнан из МОСТА [«Калинов Мост». – С. М.], – это то, что я два раза одинаково одну вещь не играю» [3].

щих работу разнообразных станков, аппаратов, приборов, датчиков и т.п. Вокал Дмитрия Селиванова, главного идеолога группы, типичен безысходными, трагическими интонациями и вместе с тем определенной аффективностью, что помогает целостному раскрытию образа лирического героя/субъекта как фигуры экзистенциальной, т.е. одинокой, «заброшенной», отчаявшейся, депрессивной, близкой к самоубийству<sup>1</sup>. Звуковое сопровождение, в частности, служит этой же цели, через аккомпанемент фиксируя экспрессивный (и во многом экспрессионистический) флёр, провоцирующий ассоциации с неким внешним давлением, со своего рода прессинговыми механизмами окружающей действительности, всячески угнетающими личность, лишаящими её привычных стимулов, инициативности, энтузиазма. А это уже увязывается с литературным жанром антиутопии, в котором часто сюжетообразующим становится компонент абсурда в различных своих ипостасях. М. Кучеренко и А. Ярко, Ю. В. Доманский, исследуя творчество Егора Летова, справедливо полагают, что «антиутопические мотивы могут быть выражены и в лирике» [15, с. 90], и «принципиальная разница тут с традиционной эпической антиутопией заключается в том, что ужас передаётся “через внутренний мир субъекта”» [7, с. 159].

Приведём текст заглавной композиции альбома «Любовь и технология» «Точки (Инструктор)»<sup>2</sup>:

Точки (Инструктор)

/автор текста – Дмитрий Селиванов/

если я вправду хотел убежать

то все тогда все

я убежал

это конец

мой грязный инструктор

займется тобой

кричи не кричи

---

<sup>1</sup> Прочитируем в этой связи интересное замечание М. Вербицкого: «Если Гражданская Оборона и Инструкция по Выживанию – суицид-рок, то Промышленная Архитектура – это пост-суицид» [1].

<sup>2</sup> Все репрезентируемые тексты и фрагменты песен «Промышленной архитектуры» (кроме указанных особо) восстановлены по фонограммам и даются без знаков препинания [19; 20]. Авторство текстов принадлежит либо Д. Селиванову, либо тексты написаны другими членами группы; либо коллективно с Д. Селивановым; а также совместно с Вадимом «Димой» Кузьминым («Спинки мента», «Мужской танец», «Чёрный Лукич») (см. подробнее об авторах текстов и музыки [19; 20]).

о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки

время пришло  
бросить попытки  
остаться собой  
на то и игра  
время пришло  
бросить попытки  
на то и игра  
кого упрекнуть  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки

если я вправду хотел убежать  
то все тогда все  
я убежал  
время пришло  
мой грязный инструктор  
управляет тобой  
кого упрекнуть

о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость

о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки

В нём представлены основные идеи и категории экзистенциальной философии, выраженные в концептах «Я», «свобода выбора», «бессмысленность» и пр. В концептосфере текста наблюдаем соответствующий экзистенциальный сегмент, демонстрируемый в словоформах «Я»; «инструктор»; «кого» (как модификация «другого» в рецепции Ж. Лакана [16]); «игра»; «точки»; «несходимость/беспартийность» (второй вариант – «беспартийность» – звучит на «концертнике» [19]). Проблема экзистенциального выбора решается в первом куплете: лирическое «Я» находится в состоянии экзистенциального кризиса; подчеркивается онтологический аспект желания как аналога страдания, причем фиксируется элемент подлинности желания (желание жизненно важно), что уравнивает значение слова «хотел» со словом «сделал» (прежде всего «сделал выбор»), в данном случае «убежал». Реализация желания убежать парадоксально неизбежна, поскольку, видимо, лирический герой/субъект изначально пребывает в точке понимания абсурдности, которая становится точкой отсчёта, когда априори принято, что мир абсурден [12]. Семантика «бегства» амбивалентна, т.к. в ней заложены два компонента со значением разнонаправленного движения: [убежал] откуда-то, от кого/чего-то – куда-то, к чему/кому-

то. Можно предложить варианты интерпретаций, согласующиеся с пониманием экзистенциальных философских категорий абсурда и свободы, а также смерти и самоубийства. Способность героя бежать от окружающего абсурда комбинируется со способностью бежать от свободы, с уклоном во второе (парадигматика песни всё-таки настраивает на общий негатив). Пункт побега не уточняется, но, согласно экзистенциализму, это либо суицид, либо творчество. Во всяком случае, в результате происходит бегство от себя, что обосновывается во втором куплете: «время пришло / бросить попытки / остаться собой». Субъектно-объектные отношения сходят на нет в процессе конвенциально-ролевого взаимодействия, осознаваемого индивидом как игра: «на то и игра / кого упрекнуть». Объектом для упрека мог бы стать Другой, в данном случае другой-«Я», но «Я» «убежал», утратил самоидентификацию и идентификацию со стороны, тем самым лишив другого-тебя части свободы (по Ж. Лакану [16]), в том числе и свободы упрекнуть, т.е., по сути дела, вновь обнаружить *моё* присутствие.

Меж тем с исчезновением «меня» ничего не завершается, всё продолжается уже с «тобой»: «мой грязный инструктор» теперь «займётся тобой», причём это безнадежно, «кричи-не-кричи». «Это конец», но конец длящийся, условно говоря, бесконечный конец (что подтверждается, в частности, использованием глагольных форм несовершенного вида в сочетании с другими частями речи «финализирующей» семантики), тем страшнее внутри вечного коллапса тотальное одиночество, когда *другой* в *моём* лице самоустранился. В итоге происходит общая ликвидация субъекта сознания как свободной единицы: всё может происходить и, видимо, происходит в едином сознании, недаром содержание текста выстроено в соответствии с принципами потока сознания (этот приём, так или иначе, используется во всех текстах цикла).

Слово «несходимость» может получить значение, противоположное значению математического термина<sup>1</sup> «сходимость», понимаемого как «существо-

---

<sup>1</sup> Обращение к терминологическим системам точных наук уже запускает антиутопический код (см. об этом подробнее: [22, с. 167, 172; 11; 13]). Не будем забывать и о классической антиутопии эпических форм («Мы», «О дивный новый мир», «1984»), где посредством математического кода и введения совершенного и всезнающего «инструктора» акцентируется одна из идей – господства разума, рациональности, прагматизма. В рассматриваемом нами тексте акценты также смещаются в сторону оценочности государственного авторитета героем, осознающим его порочность: инструктор всё-таки «грязный». Между прочим, в данном случае вполне определенно считывается сексуальный посыл, специфичный для антиутопии и эксплицированный в рассматриваемом тексте и во всём цикле в целом. Этот посыл, как предполагается, достаточно девиантен и архетипически согласуется с



вание конечного предела у числовой последовательности», т.е., соответственно, может отождествляться с отсутствием такого предела (числовая последовательность в контексте песни обретает смысл общего рефлекторного и управляемого существования). Второй, «концертный», вариант кода дешифруется, в том числе, благодаря наличию семантического элемента, связанного с внутренней работой социальных и государственных институтов (беспартийность в обществе тоталитарного государства/мира влечёт двойное выпадение личности – и из общества/человеческой общности, и из государства/мира), т.е. «беспартийность» перекодируется на понятие «одиночество», а значит, и на «бессмысленность», и на «безысходность». В свете всего сказанного лексема «точки» в рефрене и названии текста может восприниматься глобально, т.е. как минимум с позиций философского осмысления – точки – мириады бесконечных безвременных пространств/миров, преисполненных вселенским одиночеством. Параллельно «точки» выступают знаком «точек пристёжки»<sup>1</sup> – тогда припев может прочитываться и как трагический одинокий голос человека, зовущего потерянного Другого.

Остаётся лишь дурная бесконечность бессмысленных сочетаний нулей, точек и структурно усложненных построений, что выражено даже графически. Девятикратное (!) повторение стиха припева в финальной части в сочетании с предшествующим последнему куплету ритмично-однородным механистичным музыкальным сопровождением (как будто механизм «заело», что может означать, кстати, и не безграничную его власть) даёт ощущение наступления абсолютной победы «инструктора», автомата, «технологии» (здесь снова признак антиутопического кода). Подобно неиссякаемой телетайпной ленте («о точки / несходимость / о точки точки / о точки / несходимость / о точки точки / о точки / несходимость / о точки точки / о точки / несходимость / о точки точки / <...>») и безостановочному факсу

о точки  
несходимость  
о точки точки  
о точки

---

садомазохистским элементом, о чём писал Ж. Делёз [4]. Подобная проблематика может лечь в основу ряда работ о творчестве многих рок-поэтов.

<sup>1</sup> Для А. Камю, постигшего абсурдность человеческого существования, другой – это субъект, обуславливающий экзистенцию другого субъекта и понимаемый как «точка пристёжки» (Ж. Лакан [16]), «которой человек прикреплен к миру и благодаря которой в состоянии существовать и бороться в абсурдном мироустройстве»: «так образуется субъект-субъектная социальная структура» [17, с. 15].

несходимость  
о точки точки  
<...>

образ бытия приобретает характер беспредельной циклической экзистенциальной бессмыслицы<sup>1</sup>.

В следующем тексте («Индустриальный оргазм») разрабатывается поэтика «лирической антиутопии» (Ю. В. Доманский [7]) с характерными функциональными знаками. Прежде всего ярко выражено архетипическое разделение пространства на базе конфликта между личностью и обществом («я» – «вы»; хотя герой полностью не изолируется от общества). Этот конфликт, в свою очередь, представлен трёхъярусно, согласно гегелевской триаде. Перед нами максимально прямолинейный текст, где в первом куплете позиционируется указанный разлад на уровне чувств (любовь воспринимается враждебным герою социумом как суррогат: «ваши грязные сны / это новый каркас / современной любви / индустриальный оргазм»); во втором – на уровне разума (неспособность критически мыслить становится причиной неспособности к сопротивлению энтропии: «ваши зубы гниют / пока растет ваш маразм / нас навеки сплотил / индустриальный оргазм» [курсив наш. – С. М.]; видим, как раз, невозможность субъекта ангажироваться от коллектива / человеческого рода); а в третьем актуализировано итоговое противоречие, обусловленное предыдущими (синтез), – на уровне отношения к свободе (ритуализированный автоматизм действий и безволие порождает безынициативность, несамостоятельность и управляемость: «разделенный на касты / правящий класс / предвкушает свой / индустриальный оргазм»). Связующее, каузальное, звено такого мировосприятия – прогресс, «технология», – в тексте явлено в развёрнутой метафоре, на которой он строится: «индустриальный оргазм».

Если в этом тексте каузальность близка к действительности, то в следующем («Детерминизм») она мнимая, а сам текст ироничен. Сарказм и двусмысленность обнаруживается здесь в том числе и как переосмысление и развитие важнейших постулатов философии экзистенциализма. Снова подключается социальный и антиутопический подтекст, во многом синхронизированный с

---

<sup>1</sup> Стоит вспомнить классический метод раннего Владимира Сорокина, выраженный в заполнении текстового пространства разнообразными словесными, знаковыми, буквенно-цифровыми и т.п. контаминациями и направленный на слом диктата тоталитарного (в частности, советского) дискурса («Норма», «Тридцатая любовь Марины» и др.). Здесь использование похожего приёма, конечно, служит, как мы увидели, иным целям, эстетически базирующимся на определенном иррациональном совмещении авангарда с модернизмом и констатирующим в том числе невозможность остановки тоталитарного (и контролирующего) механизма.

спецификой «режимного» жизнеустройства, в частности, советского. Характерные идеи ожидания (светлого будущего, великой цели и т.п.), освобождения от экзистенциального страха через перенос его в антиутопические сферы, конкретно, – на врагов, постоянно существующих и новых. Бесконечная статика жизни и мира обусловлена, детерминирована, по сути, бессмысленной и абсурдной формулой «так и надо», хотя воспринимается она именно как главный мотивирующий фактор:

смотришь вверх  
так и надо  
новый враг  
в перископе  
ты лежишь  
в той же кухне  
смотришь вверх  
так и надо  
детерминизм

Многократными повторами слова «детерминизм» (восемь раз) подчёркивается экзистенциальный системный алогизм, выйти из которого возможно лишь насильственным образом завершив подобное существование, причем, кажется, необходимо выбыть из *такой* жизни вообще. Можно понимать идущие ниже строки и как экспликацию потенциальной возможности всё поменять тем или иным, но творческим, образом. Именно в таком случае наступит долгожданная радость:

срезать корку  
сразу легче  
прыгнуть вниз  
так и надо  
поприветствовать радость последнего дня

Последняя строка<sup>1</sup> монотонно повторяется пять раз под маршевый ритм, что усложняет воспроизводимый эффект. Антиутопическая атмосфера оформляется в полной мере благодаря привнесению специфических осязаемых «дисциплинарных» и «апокалиптических» элементов. Маршевые саунд-детали

---

<sup>1</sup> В «концертнике» представлен вариант этой строки «я подарю тебе утро последнего дня», вновь подключающий Другого как необходимого субъекта: в данной конкретике он нужен, чтобы подарить/испытывать радость утра, пусть и последнего, дня (ср., аналогично у Ника-Рок-н-Ролла («Нам приходилось плевать на историю»): «чем всю жизнь быть мишенями / лучше однажды стать выстрелом» [18]). Однако Другой может быть и «щедрым инструктором», «великодушно» дарящим освобождение. Но приемлемо ли оно?

станут впоследствии общим местом в музыкальном творчестве западных и отечественных индастриал-групп (очень показательна в этом плане, к примеру, Rammstein), но в конце 1980-х это только начинало превращаться в тенденцию, к примеру, в отдельных композициях Laibach и Einsturzende Neubauten).

Текст «Нет бога» представляет собой своего рода полемику с т.н. атеистическим экзистенциализмом (М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр и др.), провозгласившим вслед за Ф. Ницше аспект «смерти бога». Репрезентируется состояние мира/общества, переживающего нравственный кризис, спровоцированный потерей ощущения сакрального. Метафорически, экзистенциально и метафизически здесь это выражено в осознании отсутствия бога в мире. Перечисляются разнообразные существующие в мире формы – концепции, материальная продукция и пр.: «в этом мире есть церковь <...> / в этом мире есть герои <...> / колготки <...> / таблетки <...> / в этом мире нет бога»<sup>1</sup>. Но если бога нет в *этом*, то, может быть, он есть в *моём, собственном, внутреннем* мире?

В идущих далее двух текстах («Политический труп» и «Погранвойска»), вероятно, делается попытка ответить на поставленный нами гипотетический вопрос о наличии бога (в широком понимании – как духа, творческого начала и т.п.) внутри субъекта. Ответ отрицательный в силу выбора образной системы, в первую очередь лирических героев, которые, подобно персонажам театра абсурда, нарочито схематичны. Снова подчёркивается предрасположенность их к ритуализации собственных действий, в свою очередь имеющих автоматически-нормативный модус. Акцентируется внимание на потенциально преодолевающих героев навязчивых идеях, обусловленных пребыванием в конкретных социально-политических институтах – на номенклатурной службе, в армии и т.п., которые (институты) являются проекциями тоталитарного государства с привычными заместителями подлинного, имитациями:

вместо любви семья

вместо работы долг

<...>

ВОТ МОЙ НОВЫЙ КОСТЮМ

---

<sup>1</sup> «Нет бога», опять-таки, достаточно прямолинейный текст, построенный на общем для всего цикла приёме использования причинно-следственных синтаксических конструкций, хотя в данном случае применяется усечённая модель, синтаксический эллипсис. Между придаточными частями пропущено значительное число вариантов подчинительных союзов и союзных слов (например, «в этом мире есть газеты [но; потому что; хотя; пока; когда; если] / в этом мире нет бога»). Тем самым и содержательно и формально маркировано, что традиционные, общепринятые, причинно-следственные связи на самом деле не работают в мире и никогда не работали, поскольку они выдуманы для поддержания искусственного порядка (особенно это будет заметно далее, в тексте «Погранвойска»).

завтра опять на подряд  
я политический труп  
<...>  
ты политический труп

Но, заметим, здесь (в тексте «Политический труп») так же, как и в предшествующих примерах и тех, что будут после, педалируется диалогичность<sup>1</sup>, что сообщает тексту глобальность, универсальность показанной в нём ситуации (это же усиливается навязчивым повторением магистральной лексемы): «я политический труп / *труп труп труп труп труп* / ты политический труп / *труп труп труп труп труп* <...>» (курсив наш. – С. М.).

Необходимость службы в определённых общественных организациях в целях развития у человека особых умений, навыков ставится под сомнение, более того, вполне явственно звучит намёк, что в них интенсифицируются деградационные процессы:

я раздеваюсь очень быстро  
потому что  
я служил в погранвойсках

Собственно, весь текст «Погранвойска» состоит из приведённой единственной формулы<sup>2</sup>, повторяемой по кругу; инструментальная атмосфера при

---

<sup>1</sup> Для другого творчества Дмитрия Селиванова, связанного, в частности, с проектом Егора Летова «Коммунизм» и с единичными совместными записями с омской группой «Пик-кларксон», также характерна диалогичность. Экзистенциальной акустической композиции авторства и исполнения Дмитрия Селиванова «Разбитая жизнь», записанной на «точке» братьев Евгения «Эжена» и Олега «Бэба» Лищенко вместе с ними, свойствен диалог (существует и «электрическая» версия песни, вошедшая в альбом «Шизазой/Наша Эра» совместного экспериментального проекта Николая «Коки» Каткова и Дмитрия Селиванова «ДимаКок» [5]). Нарратор, будучи сам представителем «потерянного поколения»/«поганой молодёжи» [2], обращаясь к потенциальному слушателю из той же среды, одновременно направляет свои слова и самому себе: «ты не стираешь носки и не пишешь стихов / хотя подвержен влиянию белых идей / и только фи́га в кармане просторных штанов / а солнце ярче сияет для посторонних людей / разбитая жизнь» [5] (во многом эквивалентна «Разбитой жизни» песня «Старик», монологически выстроенная и адресованная молодому человеку, вернувшемуся из горячей точки [5]). В Flying Home авторства Р. Цуковски и П. Ребера и китайской народной «На красном утёсе», звучащих на альбоме «Коммунизма», тоже является лирический субъект (Flying Home), лирическое «мы» и своего рода «инструктор» (Мао – «Кормчий» в «На красном утёсе») [14].

<sup>2</sup> Этот момент стоит оттенить. Нам кажется, что с известной релятивностью можно говорить о вероятном наличии формульного приёма в творчестве «Промышленной архитектуры». Однако этот приём имеет иной характер, чем тот, который доминирует у Егора Летова. Прежде всего, формулы Дмитрия Селиванова и «Промышленной архитектуры»

этом вызывает ощущение водоворота, пучины, в которую засасывает героя. И здесь наиболее очевиден аспект псевдообусловленности, некоего антидетерминизма, когда обе части предложения представляют собой семантический квазиансамбль, и общий смысл высказывания дробится, теряет целостность, поскольку в конечном итоге выражает то, что полученный в армии опыт никогда не пригодится лирическому субъекту.

Надо сказать, что одной из черт текстуальной составляющей «Промышленной архитектуры», и это присуще большинству сибирских рок-коллективов, является прецедентность. Помимо очевидного лозунгового компонента и другой советской символики, переосмысляемых и деструктурируемых в рассматриваемых текстах (к примеру, «кто если не мы»), в них весьма эксплицитно наличествуют в качестве составной части, как мы увидели, концептуализированные философские взгляды с опорой на тезисы психоанализа и структурной психологии и т.д., играющие свою традиционную роль в рамках цикла – роль фактора приращения смысла. Название седьмой композиции на альбоме – Church of Reason – дословно переводится как «Церковь разума». Поскольку оно дано на латинице, одновременно отсылает к Великой французской революции 1789–1799 гг., точнее, к проводимой во время неё политике дехристианизации с т.н. «Культом разума» («Храм разума»/Temple de la Raison) и к раннесоветским реалиям, связанным с периодом борьбы с религией и религиозностью (*церковь* разума вместо института *церкви*). Конечно, в самом тексте речи о соответствующих событиях нет, как нет там религиозной знаковости. Указанная историческая подоплёка нужна для более яркой образной визуализации конфликта, на котором базируется текст, – между интеллектуальным и интуитивно-инстинктивным, природным в человеке. Конкретная сфера конфликта глобализируется. Перед нами диссонанс представлений об антиномичной сущности индивида (рассогласованность разума и чувств), рецепция которого вновь приводит к актуализации антиутопического кода, с имплицитными аллюзивными вкраплениями из отечественных антиутопий 1920-х гг. («рост / непрерывный рост / <...> пыль / интегральных схем»). Этому же способствует введение в рассматриваемую композицию и почти дословное воспроизведение отрывка из книги «Этюды оптимизма» И. И. Мечникова. Вы-

---

иначе сконструированы технически. Как мы уже говорили, в них артикулированы полные/усеченные причинно-следственные блоки (как здесь, либо в показательном тексте «Речь сторонника», на котором ещё остановимся: «если хочешь строй / если хочешь стой / если хочешь ешь / если хочешь пой»). Возможно, вслед за Е. Летовым, подобный приём может воспроизводиться у многих сибирских поэтов-исполнителей, но не у всех, как у него, он перерастёт в тип поэтики, анализируемый Ю. В. Доманским [9].

бор и книги, и отрывка трактуется в своей основной, как нам кажется, вариации вполне однозначно. Написанная знаменитым биологом, сторонником рационализма и религиозным критиком книга с характерным жизнеутверждающим титулом посвящена проблеме биологической эволюции человека, и взятые из неё фрагменты возвещаются в песне Д. Селивановым подобно антиутопическому трибуну. Они представляют собой собственно регламент трансформации человека до идеального состояния, которое достигается ограничением способности к самопродолжению и осуществляется путём перехода «управления человеческой нравственностью в руки действительно компетентных лиц».

Текст «Речь сторонника» написан пропорционально выявленному нами в рассматриваемом цикле принципу формульного синтаксического конструирования, вновь схожего со своеобразным инструктированием условного гражданина тоталитарного государства. Причем в куплетах реализуется схема сложноподчинённых предложений с обстоятельственными придаточными времени («совесть [приходит] когда наступает смерть»), а в припеве – с обстоятельственными придаточными условия («если хочешь стой»). Подобные чёткие структуры (эффект усиливается маршеобразным аккомпанементом в припеве) привлекаются прежде всего как коды антиутопической реальности с неразрывно связанными с ними экзистенциальными и абсурдными. Для антиутопии, как и для абсурда и во многом для экзистенциализма, характерны, в первую очередь, разнообразные временные инверсии и визуализация деструктивного для личности нормотворчества. Здесь опять ставится вопрос бесчеловечности технократической ментальности: «односторонность, жёсткость и жестокость, однозначность и одномерность, то есть, мировоззренческая концептуальная заданность и регламентация, [когда] средство рассматривается в качестве цели и наоборот» [22, с. 16].

В финальном тексте цикла «Дети госпиталей» сознание героя/субъекта отражает мрачные картины постапокалиптического состояния социума и мира. Живые только внешне обезличенные люди-куклы, занимающиеся безостановочным самовоспроизводством, контрастируют с героем, покидающим поражённую зону. Третий полюс – это «дети госпиталей ангелы войны» – те, кто выполняет волю Творца, дети-ангелы с незамутнённым восприятием. А воля Творца подразумевает отстаивание Абсолюта, Истины, что всегда происходит в ситуации войны (« <...> не мир пришёл Я принести, но меч» [Мф 10:34]). Возможно, употребление в одном контексте повторяемых в припеве песни слов предполагает и спонтанную аллюзию на религиозно-военный орден госпитальеров, как известно, «крестом и мечом» исполнявших волю божью.

Сделаем выводы, возвратившись к началу, а именно к номинации цикла. Название альбома «Любовь и технология» группы «Промышленная архитектура» дуалистично, а потому объёмно представляет образы мира и миров, вмещающая все их макро- и микроструктуры. Оно глобально, а «глобальность» – это, говоря условно, «термин» сибирского рока (скорее даже построка, опять-таки, в глобальном измерении, феноменологическая специфика которого (построка) всё же отличается, на наш взгляд, от сложившегося, в частности, в музыкальной критике и может стать темой другой работы). Как следует из воспроизведённых в данной статье исследовательских наблюдений, жизненные формы, обозначенные словами «любовь» и «технология», неразрывно пребывают и в реальности «Промышленной архитектуры», и в реальности в целом: сосуществуют, тесно взаимодействуя. Это взаимодействие приобретает коалиционный, сопернический, интеграционный и т.д. характер и осуществляется, повторим, на всех уровнях: внутри индивида, между индивидами, внутри пространственно-временных континуумов и пр. Любовь как непрерывный поток, связывающий элементы мироздания в единую сбалансированную систему, и технология как постоянное стремление контролировать и подчинять этот поток посредством установления искусственного порядка, реализующегося через обязательное соблюдение выдуманных и навязываемых правил и установок. Любовь, свобода, истина – это всё варианты одного и того же, как и технология, неволя, иллюзия, – это тоже совпадения, только с другим знаком. Характер сосуществования сил любви и технологии передан и обложкой альбома: мы смотрим на небо сквозь каркас промышленного здания, строящегося или, может быть, частично обрушившегося. А конкретный песенный материал рассмотренного альбома, прочитываемый в синтетическом аспекте, как мы увидели, обнаруживает многогранный спектр экспликаций указанных взаимоотношений, в котором выделяются экзистенциальные, абсурдные и антиутопические коды.

Безусловно, предложенный в работе анализ не претендует на исчерпывающий. И, конечно, ждут своего исследователя не вошедшие в статью и лишь упоминаемые в ней тексты / композиции группы «Промышленная архитектура» (прежде всего представленные на концертном альбоме Live architecture песни «Летаргия», «Ошибка», «Погоня», а также опыты конкретной музыки проекта «ДимаКок» с участием Д. Селиванова).

#### **Список литературы**

1. Вербицкий М. Онемение // Дмитрий Селиванов: сайт-мемориал. Электронный ресурс. URL: <http://selivanov.lenin.ru/verbit.html> (дата обращения: 16.09.2020).



2. Гражданская оборона – Поганая молодёжь [Фонограмма] / Гражданская оборона. Омск, 1985.
3. Д. Селиванов – Р. Неумоев. Интервью // Дмитрий Селиванов: сайт-мемориал. Электронный ресурс. URL: <http://selivanov.lenin.ru/neumoev-selivanov> (дата обращения: 04.10.2020).
4. Делёз Жиль. Представление Захер-Мазоха (Холодное и Жестокое) // Делёз Ж., фон Захер-Мазох Л., Фрейд З. Венера в мехах. М.: РИК «Культура», 1992. С. 189–314.
5. ДимаКок – Шизазой / Наша эра [Фонограмма] / ДимаКок. Новосибирск, 1988.
6. Дмитрий Селиванов // Дмитрий Селиванов: сайт-мемориал. Электронный ресурс. URL: <http://selivanov.lenin.ru/about.html> (дата обращения: 04.10.2020).
7. Доманский Ю. В. Насекомые Егора Летова – лирическая антиутопия? // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург: УрГПУ, 2020. № 20. С. 158–173.
8. Доманский Ю. В. Рок-поэзия перспективы изучения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь; Екатеринбург, 2013. № 14. С. 7–38.
9. Доманский Ю. В. Формульная поэтика Егора Летова. М.: Bull Terrier Records, 2018. 160 с.
10. Доманский Ю. В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2000. № 3. С. 99–122.
11. Жаданов Ю. А. Особенности использования искусственных языков в антиутопии XX века // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. 2012. № 994. Сер.: Філологія. Вип. 64. С. 152–157.
12. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.-П. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 222–319.
13. Каньшина Ю. С. Асистемная лексика новоязов англо- и русскоязычных антиутопий // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2007. № 3. С. 90–92.
14. Коммунизм – Хроника пикирующего бомбардировщика [Фонограмма] / Коммунизм. Омск, 1990, 2011.
15. Кучеренко М. «Русское поле экспериментов» Егора Летова как антиутопия в лирике // Летовский семинар. М.: Bull Terrier Records, 2018. С. 88–97.
16. Лакан Ж. О бессмыслице и структуре Бога // Метафизические исследования. Вып. 14. Статус иного. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, Алетейя, 2000. С. 218–231.
17. Мальцев Я. В. Бытие и другой в философии А. Камю // Социум и власть. 2016. № 6 (62). С. 15–19.
18. Ник Рок-н-Ролл и «Коба». Покойный Мень [Фонограмма] / Ник Рок-н-Ролл и «Коба». Москва, 1994.
19. Промышленная архитектура. Live Architecture [Фонограмма] / Промышленная архитектура. Новосибирск, 1988.
20. Промышленная архитектура. Любовь и технология [Фонограмма] / Промышленная архитектура. Новосибирск, 1988.
21. Сосновский Д. Пост-панк по-сибирски // Российская газета. 04.03.2013. Электронный ресурс. URL: <https://rg.ru/2013/03/04/selivanov-site.html> (дата обращения: 16.09.2020).
22. Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Ивановский государственный химико-технологический университет, 2009. 230 с.

## References

1. Verbiczkij M. *Onemenie* [Numbness] *Dmitrij Selivanov: sajt-memorial* [Dmitrij Selivanov: sajt-memorial]. URL: <http://selivanov.lenin.ru/verbit.html> (data obrashheniya 16.09.2020) (In Russian).
2. Grazhdanskaya oborona – *Poganaya molodyozh`* [The filthy youth] [Fonogramma] Gra-zhdanskaya oborona. Omsk, 1985 (In Russian).
3. D. Selivanov – R. Neumoev. *Interv`yu* [Interview] *Dmitrij Selivanov: sajt-memorial* [Dmitrij Selivanov: sajt-memorial] URL: <http://selivanov.lenin.ru/neumoev-selivanov> (data obrashheniya 04.10.2020) (In Russian).
4. Delyoz Zhil`. *Predstavlenie Zaxer-Mazoxa (Xolodnoe i Zhestokoe)* [Presentation of Sa-cher-Masoch (Cold and Cruel)] In: *Delyoz Zh., fon Zaxer-Mazox L., Frejd Z. Venera v mexax*. Moscow: RIK «Kul`tura» Publ., 1992. Pp. 189–314 (In Russian).
5. DimaKok – Shizazoj / *Nasha e`ra* [Schizazoy / Our era] [Fonogramma] DimaKok. No-vosibirsk, 1988 g. (In Russian).
6. Dmitrij Selivanov. *Dmitrij Selivanov: sajt-memorial* [Dmitrij Selivanov: sajt-memorial] URL: <http://selivanov.lenin.ru/about.html> (data obrashheniya 04.10.2020) (In Russian).
7. Domanskij Yu.V. *Nasekomy`e Egora Letova – liricheskaya antiutopiya?* [“Insects” of Yegor Letov – lyrical dystopia?] *Russkaya rok-poe`ziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context] Ekaterinburg: UrGPU, 2020. № 20. Pp. 158–173 (In Russian).
8. Domanskij Yu.V. *Rok-poe`ziya: perspektivy` izucheniya* [Rock-poetry: perspectives for the study] *Russkaya rok-poe`ziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context] Tver`; Ekaterinburg, 2013. № 14. Pp. 7–38 (In Russian).
9. Domanskij Yu.V. *Formul`naya poe`tika Egora Letova* [Formulaic poetics of Yegor Letov] Moscow: Bull Terrier Records, 2018. 160 p. (In Russian).
10. Domanskij Yu.V. *Ciklizaciya v russkom roke* [Cyclization in Russian rock] *Russkaya rok-poe`ziya: tekst i kontekst* [Russian rock poetry: text and context] 2000. № 3. Pp. 99–122 (In Russian).
11. Zhadanov Yu.A. *Osobennosti ispol`zovaniya iskusstvenny`x yazy`kov v antiutopii XX veka* [Features the use of artificial languages in the dystopia of the twentieth century] *Visnik Xarkivs`kogo naczional`nogo universitetu im. V. N. Karazina. 2012. № 994. Ser.: Filologiya. Vip. 64.* [Bulletin of the Kharkiv National University. V. N. Karazin. 2012. № 994. Ser.: Philology. Issue 64] Pp. 152–157 (In Russian).
12. Kamyu A. *Mif o Sizife. E`sse ob absurde* [The myth of Sisyphus. Essay on the absurd] *Niczshe F., Frejd Z., Fromm E., Kamyu A., Sartr Zh-P. Sumerki bogov*. Moscow: Politizdat, 1989. S. 222—319 (In Russian).
13. Kan`shina Yu.S. *Asistemnaya leksika novoyazov anglo- i russkoyazy`chny`x antiutopij* [Non-system vocabulary Newspeak English and Russian dystopia] *Al`manax sovremennoj nauki i obrazovaniya* [Almanac of modern science and education] Tambov: Gramota, 2007. № 3. Pp. 90–92 (In Russian).
14. *Kommunizm – Xronika pikiruyushhego bombardirovshhika* [Chronicle of a diving bomber] [Fonogramma] Kommunizm. Omsk, 1990, 2011 (In Russian).
15. Kucherenko M. «*Russkoe pole e`ksperimentov*» *Egora Letova kak antiutopiya v lirike* [“Russian field experiments” of Yegor Letov as dystopia in the lyrics] *Letovskij seminar* [Summer seminar] Moscow: Bull Terrier Records, 2018. Pp. 88–97 (In Russian).

16. Lakan Zh. *O bessmy`slice i strukture Boga* [About nonsense and the structure of God's] *Metafizicheskie issledovaniya. Vy`p. 14. Status inogo*. St. Petersburg: Izdatel`stvo Sankt-Peterburgskogo filosofskogo obshhestva, Aletejya, 2000. Pp. 218–231 (In Russian).
17. Mal`cev Ya.V. *By`tie i drugoj v filosofii A. Kamyu* [Being and the other philosophy of A. Camus] *Socium i vlast`*. 2016. № 6 (62). Pp. 15–19 (In Russian).
18. Nik Rok-n-Roll i «Koba». *Pokojny`j Men`* [The Late Men] [Fonogramma] Nik Rok-n-Roll i «Koba». Moskva, 1994 g. (In Russian).
19. *Promy`shlennaya arxitektura* [Live Architecture] [Fonogramma] Promy`shlennaya arxitektura. Novosibirsk, 1988 g. (In Russian).
20. Promy`shlennaya arxitektura. *Lyubov` i texnologiya* [Love and technology] [Fonogramma] Promy`shlennaya arxitektura. Novosibirsk, 1988 g. (In Russian).
21. Sosnovskij D. *Post-pank po-sibirski* [Post-punk in Siberian] *Rossijskaya gazeta* [Russian newspaper] 04.03.2013. URL: <https://rg.ru/2013/03/04/selivanov-site.html> (data obrasheniya: 16.09.2020) (In Russian).
22. Shishkina S. G. *Istoki i transformacii zhanra literaturnoj antiutopii v XX veke* [Origins and transformations of the genre of literary dystopia in the XX century] Ivanovskij gosudarstvenny`j ximiko-texnologicheskij universitet, 2009. 230 p. (In Russian).

### **Роль школы в формировании личности героя в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»**

В автобиографическом романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности» многие значимые эпизоды из жизни главного героя, Стивена Дедала, связаны с пребыванием в учебных заведениях. Главное место занимают два иезуитских колледжа, система образования которых была направлена на развитие индивидуальных способностей учащихся, но также их честолюбия, духа соперничества, четкого следования установленным правилам. Пространство родного дома героя в начале повествования полностью противопоставлено пространству колледжа-пансиона, который представляется чужим, темным и агрессивным. Однако с течением времени дом Дедалов утрачивает свои положительные характеристики и уже не в силах оградить Стивена от влияния нездоровой атмосферы школы. Вместе со знаниями и умениями мальчик впитывает и существовавшие там пороки, которые становятся продолжением врожденных свойств его натуры. Таким образом, пребывание в учебных заведениях, способствуя развитию его творческих способностей, также оказывает глубочайшее влияние на формирование определенных черт его личности.

Ключевые слова: Джойс, школа, гордыня, амбиции, личность, негативное пространство.

*Tatiana Żylina-Els*

### **The Role of School in Shaping the Personality of the Protagonist in Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man"**

In J. Joyce's autobiographical novel "A Portrait of the Artist as a Young Man" there are many significant episodes in Stephen Dedalus' life describing him staying in educational institutions. These are presented mainly by two Jesuit colleges whose education system was aimed at developing individual abilities of students but also their ambition, the spirit of competition, strict adherence to the established rules. The space of the protagonist's home at the beginning of the story is completely opposed to the space of Clongowes Wood College boarding school, which appears alien, dark and aggressive. However, over time, the house of the Dedalus family loses its positive characteristics and is no longer able to protect Stephen from the influence of the unhealthy atmosphere of the school. Together with acquired knowledge and skills, the boy absorbs the negative character traits and even the vices existing there which form a continuation of the innate properties of his nature. Thus, staying in educational institutions, although contributing to the

development of his creative abilities, also has a profound influence on the formation of certain traits of his personality.

Key words: Joyce, school, pride, ambition, personality, negative space.

Первый роман Джеймса Джойса – это история художника, основанная на автобиографическом материале, в которой сюжетной основой стали не перипетии окружающей героя действительности, а некоторые особенно значимые эпизоды его жизни, раскрывающие историю его внутреннего мира и рисующие, таким образом, портрет души художника. Процесс формирования главного героя, Стивена Дедала, представлен почти с рождения и до момента, когда тот становится самостоятельной личностью, способной реализоваться в творчестве. Большой объем в изображении детства героя занимает пребывание в учебных заведениях – закрытых иезуитских колледжах, католическом университете, где деканом факультета является также иезуит. Система воспитания, изложенная в детально разработанном «Школьном уставе», была направлена на развитие индивидуальных способностей учащихся, но также их честолюбия, духа соперничества, четкого следования установленным правилам. Формирование индивидуальности в учениках сочеталось со строгой регламентацией не только их деятельности и поведения, но и всего воспитательного и образовательного процесса.

До поступления в престижный колледж-пансион Стивен растет в доме, который находится в Брее, небольшом городке, недалеко от Дублина, – с золочеными канделябрами и старинными портретами предков на стенах, трюмо в прихожей и зеркалом над камином. В этом доме приятно все, что могут уловить пять человеческих чувств: тепло от огня в камине, сказки и песенки, которые ласкают слух, вкусная домашняя еда, вид всех домочадцев и приятный запах мамы. Все элементы этого пространства вызывают у героя лишь положительные чувства, и даже если возникает нечто негативное, оно уравновешено чем-то положительным (мокрая пеленка не раздражает, ведь ее подойдет менять мама). «Чистое восприятие мальчика Бубу на первых страницах совершенно идиллично» [5, с. 82].

В первой эпифании локусы плавно сменяют друг друга, переходя один в другой, представляя собой разные формы единого мира, а существующие в нем люди лишь дополняют друг друга. Между отдельными частями здесь нет никаких границ – ни пространственных (дверей, окон, стен и т.д.), ни временных (день/ночь), ни в отношениях с окружающими (в доме номер семь живет семья Вэнсов, на дочери которых маленький Стивен собирается жениться). Се-

мья Дедалов включает в себя не только родителей и детей, но и воспитательницу Дэнти, которая учит его разным интересным вещам из истории и географии, и дядюшки Чарльза, дальнего родственника, который ходит с ним в церковь.

Выделенные нами положительные характеристики дома являются определяющими, прежде всего, в противопоставлении пространству негативному, которым становится для героя иезуитская школа. Когда Стивен попадает в Клонгоузский колледж, одно из лучших элитных образовательных учреждений в Ирландии того времени, то вся целость его мира раскалывается на два противоположных пространства: родное – дом и чужое – колледж.

Родители определяют его в школу-пансион, где он должен получить прекрасное образование и стать джентльменом и должен чувствовать себя своим. Однако в восприятии Стивена колледж становится некой «черной дырой», которая поглощает все теплые ощущения, приятные вкусы, запахи и яркие цвета, где даже солнечный свет изменяет свои качества, становясь серым и холодным. Во второй эпифании первой главы слова «холодный» и однокоренные с ним употребляются более 30 раз, создавая полное ощущение, что каждый уголок пространства колледжа наполнен пробирающим холодом, не выпускающим героя из состояния зябкости: холодная постель, холодный воздух на площадке и в коридорах колледжа, и в церкви, и в дортуаре. В описаниях атмосферы родного дома Стивена *камин* является одним из важнейших элементов. Так, в первой главе романа горящий камин упоминается несколько раз, например, в канун Рождества, когда все домашние, семья и близкие, располагаются вокруг камина, как вокруг своеобразного центра красочно украшенного дома, в ожидании рождественского обеда.

Количество свойств, противопоставляющих дом колледжу, велико, и нет ни одной характеристики, связывающей эти топоры. А потому неслучайно, что семестр в колледже и, таким образом, сам колледж ассоциируется у героя с туннелем: темным, холодным и наводящим страх. Единственной надеждой, светом в конце этого туннеля становится поездка домой, где все светло и радостно, и тогда вместо темного туннеля Стивен видит поезд, похожий на заманчивый и необыкновенно вкусный торт с кукольными фигурками: «...длинный-предлинный шоколадный поезд с кремовой отделкой. Проводники в синих мундирах с серебром: у них серебристые свистки, а их ключи называют какую-то быструю мелодию: клик, клик, клик, клик...» [3, с. 18; здесь и далее перевод наш. – Т. Ж-Э.] Более того, даже самые примитивные условия жизни кажутся привлекательными только потому, что представляют собой «мир-за-

пределами-колледжа»: «Замечательно было бы поспать одну ночь в таком деревенском доме, возле очага с дымящимся торфом, в темноте, освещенной этим огнём, в тёплой темноте, дыша запахом крестьян, воздуха и дождя, и торфа, и грубой материи» [3, с. 15].

В чужом мире школы все элементы нового мира, разворачивающегося вокруг героя, представляются откровенно враждебными. Ни в этом локусе, ни в этом коллективе Стивену не удастся почувствовать себя своим. Ни прекрасная успеваемость (он – один из лучших учеников в классе), ни спокойное поведение, ни звание предводителя Йорков в «Войне Роз» – классном соревновании двух групп – не спасают мальчика от словесных и физических нападков других учащихся. Бахвальство учеников положением своих родителей, дорогой одеждой или отдельным меню не встречало никакого порицания со стороны властей колледжа, усиливая горделивое превозношение. Насмешки над его фамилией и вопросы о роде деятельности его отца задевают Стивена за живое, заставляя его сомневаться в своем соответствии данному социуму. А падение в сточную канаву из-за конфликта со старшеклассником еще раз подчеркивает его неумение сражаться и заставляет его чувствовать себя маленьким и слабым. Даже доброжелательность некоторых одноклассников, которые пишут ему стихи и раскрашивают картинки в тетрадке, не может превозмочь общей враждебности окружающего.

Выражением психологической отчужденности от остальных мальчиков класса становится и его физическая пассивность в общих играх, где он лишь делал вид, что участвует, стараясь держаться как можно дальше и от воспитателя, и от команды, и неучастие его в общих разговорах: «Стивен стоял среди них, боясь заговорить, слушая» [3, с. 40]. Стивен не делает попытки перебороть это отчуждение, уменьшить расстояние, подружиться с кем-либо из одноклассников, поскольку все они «казались ему очень странными» [3, с. 9]. Слово «strange», обозначающее не просто странность, но и непонятность и чуждость, становится ключевым при описании восприятия героя. Отсутствие своего места в этом пространстве, страх и унижения, усиленные размышления над неписаными правилами поведения, нарушенными его оппонентом, совершенно выбивают героя из душевного равновесия и доводят до болезни. Это первое происшествие стало спасительным выходом для Стивена: обидчик извинился, восстанавливая его статус и самоощущение, а у самого героя появилась возможность «спрятаться» в теплом лазарете от всей неприязненности пространства и помечтать о красочных книжках с миской вкусного бульона в руках.

Болезненные состояния, как мы увидим далее, часто так или иначе связаны в романе с учебными заведениями. Вторая ситуация была более серьезной: он, самый младший, со слабыми слезящимися глазами, был подвергнут совершенно незаслуженному телесному наказанию. Это уже не столкновение со старшеклассником (хотя и более сильным физически, но принадлежащим тому же кругу), это конфликт иного уровня – с представителем власти колледжа.

После проступка старшеклассников власти колледжа постарались утвердить беспрекословную дисциплину карательными методами. Никто из мальчиков не чувствует себя в безопасности, зная, что все они в глазах инспектора отца Долана лишь «нерадивые слоняющиеся лодыри, маленькие слоняющиеся ленивые прохвосты» [3, с. 50]. Появление инспектора в классе отмечено тихим открыванием и закрыванием дверей, что создает дополнительную накаленность атмосферы, ощущение загнанности в мышеловку, из которой уже нет выхода. После того как классный наставник наказывает одного из мальчиков за невыполненное домашнее задание, отсчитывая шесть звонких ударов штрафной линейкой по каждой руке, страх главного героя переходит в парализующий ужас: «От страха сердце Стивена чуть не выпрыгнуло из груди» [3, с. 49]. Телесное наказание прибавляет к страхам душевным страдания физические. Однако не боль, а именно несправедливость заставляет Стивена сделать свой выбор и стать сильным, стать настоящим «предводителем Йорков», стать таким же героем, как великие люди, описанные в книгах, и вступить в открытую борьбу: обратиться к верховной власти – к ректору, к представителю высшей силы. На своем пути к кабинету ректора, терзаемый сомнениями и страхом, Стивен проходит по темным коридорам, где на стенах висят портреты святых ордена иезуитов и основателей колледжа Клонгоуз. Ректор, который тоже сидит за столом, представляется ему неким последним живым членом этого длинного ряда святых учителей. Череп на его столе, который привлекает внимание Стивена, являясь символом бренности земного существования, еще более усиливает атмосферу отрешенности от повседневности. Само посещение «высшего пространства» и снисkanie защиты ректора приобщает его к сонму героев, исключительных людей.

Таким образом, из колледжа домой Стивен возвращается не раздавленным и обиженным, а человеком, которому удалось доказать свою правоту и стать победителем, всеобщим героем, заслужившим крики «Ура!» в свою честь. Гордость за себя и вера в свою исключительность дают ему силы и уверенность в себе, чтобы стать «Наполеоном», командиром шайки мальчишек и совершать набеги на окрестные сады и организовывать «битвы» на холмах над морем, возвращаясь вечером в свой теплый и приветливый дом. Однако дом,



казавшийся прежде нерушимым, начинает переживать метаморфозы. Переезд в огромный Дублин становится не просто перенесением единства дома в иной город, как это было ранее между Бреем и Блэкроком, но разбиванием его на составные части. Эти части уже никогда не составят целостного пространства, но будут все больше и больше дисгармонировать друг с другом, пока не станут кучей осколков, сваленных вместе. Это качественное изменение топоса дома наносит удар не только по его защищенности, по его мироустройству, но и по его гордости. Ни его дом, ни его семья, ни его имя не дают ему возможности гордиться ими, как это было прежде. Он везде осознает свое унижительное положение бедного родственника: и в совсем непрезентабельных домах дальних родственников, и в следующем иезуитском колледже Бельведер, куда он принят на бесплатное обучение по протекции ректора Конми. Насмешка над его героическим поступком уничтожает ореол освободителя вокруг ректора и побуждает Стивена причислить всех преподавателей к представителям враждебного лагеря.

Этому способствуют и те высказывания Саймона Дедала о преимуществах образования в иезуитском колледже, форма которых (м-р Дедал употребляет выражения, связанные с Богом) полностью противоположна сути (завоеванию положения): «К черту христианских братьев! – сказал м-р Дедал. – Пусть держится иезуитов, Бога ради, раз уж он у них начал. Они ему позднее сослужат неплохую службу. Уж эти-то ребята обеспечат тебе положение. – И ведь это очень богатый орден, не правда ли Саймон? – Еще бы! Ты видела, какой у них стол в Клонгоузе? Ей-богу, кормятся как бойцовские петухи! <...> Кто займет его место в корпорации?» [3, с. 74–75]. Таким образом, оказывается, что сам орден и учеба в колледже воспринимались отцом не в соотнесенности с достижением духовных высот, а с достижением хорошего социального и финансового положения, и не случайно сам орден он называет экономическим термином «корпорация». И грех Симона Волхва, о котором Стивен будет думать потом, это, прежде всего, грех его собственного отца, тезки знаменитого язычника, грех стремления купить духовную власть за деньги, или, другими словами, обменять духовное на мирское: «Отец Стивена виновен в некоторой разновидности симонии – продаже своей семьи для удовлетворения собственного тщеславия» [4, с. 26]. Мальчик ассоциативно сравнивает Саймона Дедала с молодым иезуитом не на основании их духовных или душевных качеств, а по их стремлению соответствовать правилам хорошего тона: «иезуита всегда можно узнать по его умению одеваться» [3, с. 89]. Несмотря на свое растущее отчуждение, Стивен осознает в этом осквернение священнического сана, ощущает десакрализацию священного и материализацию духовного.

Даже став одним из лучших учеников класса, Стивен не получает признания среди одноклассников как лидер и не может рассчитывать на сочувствие других учеников, как это было в Клонгоузе. Возрастающий в нем под влиянием поэтов-романтиков протест оборачивается стремлением быть лучшим в классе по сочинению, поскольку именно этот предмет дает ему возможность выразить свою жизненную позицию, свои надежды и метания.

Сознание убогости его дома и его разума побуждает Стивена написать о душе, затянутой в болото убогой жизни, униженной до пребывания в этом недостойном ее мире без единого шанса приблизиться к идеалу. Публичное обвинение в ереси явилось поводом для ехидного злорадства одноклассников над его промахом. А через несколько дней его открытое выступление с защитой своих литературных кумиров, поэтов-романтиков, воплощавших его убеждения, становится поводом для неравной драки. В противоположность сражениям в Блэкроке, где он был лидером целой шайки, и битвам Роз, в которых он был предводителем Ланкастера, теперь Стивен вновь превращается в слабого, побежденного и униженного, которому удастся лишь позорно бежать с поля боя.

Несмотря на блестящие успехи в учебе новый колледж остается для Стивена чужим и холодным локусом, сливающимся с общим пространством внешнего мира. Случившаяся жизненная несправедливость переносит его отчуждение на новый уровень, он испытывает полное неприятие всей системы окружающей его жизни, в которой душе, захлестнутой этим холодным миром и брошенной в нем, остается только отгородиться от земной лжи, фальши и неискренности. «Навыки спокойного повиновения» [3, с. 88] наставникам, не оставлявшие Стивена, основываются на глубокой отчужденности от окружающего, которое было больше физического отсутствия, так же, как его внутренний протест был гораздо сильнее, чем мелочная горячность его сокурсников.

Отстраненно обзревая трансформацию локуса церкви в театральные подмости, герой видит в этом крушение Ноева ковчега, корабля спасения, от которого остается лишь темный остов. Надев маску в прямом (нанеся грим) и в переносном смысле (отражая фальшивые улыбки мнимых друзей), он сам создает квинтэссенцию почти карнавальной игры – читает покаянную молитву «Confiteor» в качестве шутовского извинения за незначительную оплошность. Эта пародийная профанация самого священного и самого серьезного заставляет посмеяться его «истинного друга» Херона, приятельские отношения с которым в действительности основаны на соперничестве. Такая всепроникающая и вездесущая фальшивость углубляет отчужденность героя, замораживая его чувства к этому серому пространству и всем, кто в нем. В понимании

Стивена весь окружающий мир во всех своих проявлениях фальшив, а потому он лишь спокойно повинуется предложенным правилам.

Старый учитель из прежнего колледжа, так неожиданно появившийся в качестве проповедника на лекциях, играет в сознании Стивена роль проводника всей атмосферы Клонгоуза. Мальчик вспоминает не только классы, площадки или учителей, он вспоминает и свой страх. Страх перед темнотой, собаками (символами inferнального пространства) и самим адом теперь овладевает им с удесyтеренной силой, приводя к осознанию собственного падения. Прошлое и настоящее, сливаясь воедино в образе старого учителя и его проповеди о Страшном суде, разбивают холодное трезвое безразличие, наполняя его душу леденящим ужасом. Живописания дантовской преисподней, как от прикосновения призрака, оборачиваются кошмаром его личного козлиного ада, видение которого доводит героя до болезненного приступа: «Он вскочил с кровати: разящий смрад устремился по горлу, заполняя и выворачивая внутренности. Воздуха! Воздуха небес! Спотыкаясь, он добрался до окна, подвывая, стена и почти теряя сознание от тошноты. Около умывальника все его внутренности свело судорогой, он иступленно сжал руками холодный лоб, прежде чем его охватил приступ мучительной рвоты» [3, с. 141].

Желание очиститься вступает в борьбу с гордыней, не позволяющей ему покаяться на традиционной предпасхальной исповеди в колледже, которая (в сознании) Стивена приравнивается к публичному унижению. Поиски избавления от мучивших его грехов и сомнений приводят его в небольшую часовню на улице Церковной, где он плачет от искреннего раскаяния. Со слезами на глазах. «Жизнь юношеского упадка, в которую он впал, была, казалось, временно искуплена его внутренним решением покаяться и исповедаться» [1, с. 507]. Но тот самый грех интеллектуальной гордыни, который точил душу Стивена до покаяния, не оставляет ее и после. Не сомневаясь, что после глубокого переживания исповеди и причастия, душа его вознеслась над всем земным и приблизилась к вечности, к Творцу, он своими действиями пытается еще сильнее укрепить эту связь, не замечая, что каждая его мысль, слово и поступок, как и до исповеди, соответствуют некоему материальному исчисляемому коэффициенту. Различие состоит лишь в том, что до причастия они ассоциировались с математическим уравнением, раскрывающимся как хвост павлина, на каждом пере которого горело по огненному глазку-греху, а после причастия – с огромным небесным кассовым аппаратом, который пересчитывает добрые дела Стивена и выдает чек в виде дыма ладана или нежного цветка. Каждая деталь описаний свидетельствует о том, что именно гордость переполняет Стивена и подпитывает все остальные грехи и страсти, поскольку «математика –

это язык чистой, бесстрастной, даже холодной логики, в то время как гордость, и особенно гордость Стивена, является самым интеллектуальным из семи смертных грехов» [6, с. 46].

Предложение вступить в орден иезуитов стало подтверждением его исключительности – быть выше всех, наконец-то по праву обрести заслуженное место и получить ту непререкаемую и неограниченную власть над всем окружением, над видимым и невидимым, и встать на недостижимой вершине среди немногих избранных: «... в этом гордом обращении он слышал отзвук собственных гордых мечтаний» [3, с. 171]. Некоторые исследователи подчеркивают, что Стивена отталкивает, прежде всего, цена, которую он должен был бы заплатить за обещанную ему великую власть [2, с. 67]. «Холодность и упорядоченность этой жизни претили ему. <...> Что делать с гордыней духа, которая всегда заставляла его чувствовать себя обособленным в каждом ордене?» [3, с. 174] Иереем он видел себя только «в церкви без верующих, лишь с ангелом на жертвеннике, перед пустым престолом и с прислуживающим пономарем, немногим более юным, чем он сам» [3, с. 172]. Все воплощения, которые ему грезились, представляли перед ним, «как в его детском молитвеннике», были очень далеки от действительности.

Слово «университет», звучавшее для него как «призыв жизни к его душе, а не понурый и вульгарный голос мира долга и безысходности, не бесчувственный голос, призывавший его к бесцветному служению перед алтарем» [3, с. 184], вскоре перестает быть синонимом свободы, способствуя переходу отчуждения и горделивого высокомерия на следующий, более высокий уровень. Невозможность обретения в вузе качественно новой жизни, не зависящей от законов повседневности, кардинально изменяет его отношение не только к самому университету, но и к жизни в целом. При всей своей свободности (другой тип учебного заведения) пространство университета несет в себе отголоски как Клонгоуза, так и Бельведера. Как и в первом колледже, придя в университет, Стивен пускается в бесконечные блуждания по его коридорам, и, как во втором, находит себе здесь друзей-соперников. Из отцовского «холодного» дома, где от некогда ярко пылавшего камина остается лишь каминная полка, герой приходит в католический университет, где камин пытается разжечь декан, уверяющий, что это полезная наука. Ни в жизни Стивена теперь, ни в его душе нет больше огня, он не может согреться ни у одного из каминов-сердец других людей, но и сам не в состоянии разжечь его для кого-нибудь.

Пройдя через все ступени обучения того времени, Стивен получает прекрасное образование, как и мечтали его родители, отдавая его в иезуитский колледж-пансион. Однако вместе со знаниями, с развитием недюжинного ин-

теллекта герой приобретает там отрицательные черты характера и даже пороки, которые становятся продолжением врожденных свойств его натуры. Под влиянием нездоровой атмосферы соперничества в школе, а также культивированного там чувства превосходства, которое иезуиты постоянно подчеркивали, его врожденная талантливость приняла форму интеллектуальной гордыни, застенчивость переросла в замкнутость, любовь к уединению трансформировалась в отчуждение от окружающих, которые стали восприниматься как толпа. Таким образом, пребывание в учебных заведениях, безусловно, способствовало развитию его творческих способностей, но и оказало глубочайшее влияние на формирование определенных черт его личности.

### Список литературы

1. Dorsey, P. From Hero to Portrait: The De-Christification of Stephen Dedalus // James Joyce Quarterly. 1989. Vol 26. № 4. Pp. 505–515.
2. Henke, S. Stephen Dedalus and Women: A Portrait of the Artist as a Young Misogynist // James Joyce's A Portrait (Serial Modern Critical Interpretations) / Ed. H. Bloom. NY–Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1988. 110 p.
3. Joyce, J. A Portrait of the Artist as a Young Man. London: Penguin Books, 1992. 329 p.
4. Kaye, J. B. Simony, the Three Simons, and Joycean Myth // A James Joyce Miscellany. NY, 1976. Pp. 20–36.
5. Lanham, J. The Genre of A Portrait of the Artist as a Young Man and “the rhythm of its structure” // Genre. 1977. Vol. X. № 1. P. 82.
6. Mahaffey, V. Reauthorizing Joyce. Cambridge: CUP, 1988. 222 p.

### References

1. Dorsi P. *Ot geroya k portretu: dekhristifikaciya Stivena Dedala* [From Hero to Portrait: The De-Christification of Stephen Dedalus] *Dzhejms Dzhojs ezhekvartal'nik* [James Joyce Quarterly] 1989. Tom 26. № 4. Pp. 505–515 (In English).
2. Henke, S. *Stiven Dedal i zhenshchiny: portret hudozhnika kak molodogo zhenonnavistnika* [Stephen Dedalus and Women: A Portrait of the Artist as a Young Misogynist] *Portret Dzhejmsa Dzhojsa (seriya sovremennyh kriticheskikh interpretacij)* [James Joyce's A Portrait (Serial Modern Critical Interpretations)] pod red. H. Blum. N'yu-Jork – Filadel'fiya: Izdatel'stvo Chelsea House, 1988. 110 p. (In English).
3. Dzhojs Dzh. *Portret hudozhnika v molodosti* [Portrait of the Artist as a Young Man] London: Penguin Books, 1992. 329 p. (In English).
4. Kej, Dzh. B. *Simoni, Mif o trekh Sajmonah i Dzhojse* [Simony, the Three Simons, and Joycean Myth] *Sbornik statej o Dzhejmse Dzhojse* [A James Joyce Miscellany] NY, 1976. Pp. 20–36 (In English).
5. Lanham Dzh. *Zhanr portreta hudozhnika v molodosti i «ritm ego postroeniya»* [The Genre of a Portrait of the Artist as a Young Man and “the rhythm of its structure”] *Zhanr* [Genre] 1977. Vol. X. № 1. P. 82 (In English).
6. Mahaffi, V. *Povtornaya avtorizaciya Dzhojsa* [Reauthorizing Joyce] Kembridzh: CUP, 1988. 222 p. (In English).

УДК 81'38  
ГРНТИ 16.21.55

*Е. Л. Калинина*

## **Стилистические особенности рассказа В. П. Астафьева «Сибиряк»**

В данной статье отражены результаты стилистического анализа рассказа В. П. Астафьева «Сибиряк», относящегося к раннему этапу творчества писателя. Исследование стилистически окрашенных лексических и синтаксических единиц в статье связано с интерпретацией идейной основы произведения, а также с характеристикой ключевых особенностей авторского стиля, проявившихся уже в первых литературных опытах и получивших развитие в дальнейшем творчестве Астафьева.

Ключевые слова: авторский стиль, стилистическая окраска, лексические единицы, синтаксические единицы, В. П. Астафьев.

*Elena Kalinina*

## **Stylistic Features of the Story "Sibiryak" by V. P. Astafiev**

This article reflects the results of stylistic analysis of V. P. Astafiev's short story «Sibiryak» which belongs to writer's early work. Study of stylistically colored lexical and syntactic units in the article is related to the interpretation of the ideological basis of the work. On the basis of stylistic analysis, the author also highlights key features of the writer's style which were already manifested in the first literary experiments and were developed in the further works by Astafiev.

Key words: author's style, stylistic coloring, lexical units, syntactic units, V. P. Astafiev.

Рассказ «Сибиряк», вышедший в 1951 году, явился первым произведением Виктора Петровича Астафьева на военную тему. Писатель прошел всю войну обычным солдатом, поэтому мог говорить об этом тяжелом времени от лица миллионов таких же рядовых. Данное произведение относится к раннему творчеству Астафьева, однако уже в нем проявляются идейно-художественные принципы писателя: установка на правдивый диалог с читателем, отсутствие идеологизации и приукрашивания правды жизненной и правды военной. Изначально рассказ носил название «Гражданский человек», однако в поздней

редакции автор изменил его, сместив таким образом смысловые акценты с противопоставления «гражданский, штатский человек» – «военный человек» на ассоциативную связь «сибиряк» – «сибирский характер», которая имеет положительный заряд в русском языковом сознании, связываясь с силой, твердостью и закалкой, так как в этом суровом краю, как отмечал В. О. Ключевский, «...человек то поминутно и попеременно приспосабливается к окружающей его природе, к ее силам и способам действий, то их приспособляет к себе самому, к своим потребностям» [4, с. 50].

Раскрытие образа сибиряка является движущей силой произведения. В зачине новобранец Матвей Савинцев попадает во взвод связистов, и с этого момента автор отдельными штрихами рисует портрет героя-сибиряка и одновременно раскрывает его личность. *«Все разом полезли за кисетами. Но солдат с крупным, чуть рябоватым лицом успел раньше других сунуть свой кисет раненому. Тот неторопливо опустил на землю, поморщился и начал скручивать сигарку. Рябоватый боец с робостью и уважением следил за раненым, хотел о чем-то спросить, но не решался».* Во всем облике солдата автор высвечивает лишь лицо, подчеркивая его заурядность, «обычность» прилагательными-эпитетами «крупное», «чуть рябоватое».

Портретная характеристика героя детализируется в эпизоде встречи с лейтенантом. *«Рябоватый солдат сразу же попался на глаза лейтенанту. Простоватое лицо солдата с реденькими бровками расплылось в широкой улыбке, а добродушные серые глаза смотрели на лейтенанта так, будто он давно-давно знаком с ним и вот, наконец-то, встретился. Лейтенант не мог не ответить на эту улыбку – столько в ней было доверчивого и дружеского – и внимательней пригляделся к этому солдату».*

*Пилотка, еще новая, уже успела потерять свою форму и напоминала капустный лист, пряжка ремня сбилась набок, гимнастерка вся была в мазутных пятнах».*

Внешность солдата совсем не героическая, он лишен волевых черт, особой военной лихости и выправки, что подчеркивается неожиданным сравнением пилотки с капустным листом и другими деталями в описании его формы. Имя главного героя еще не введено в повествование, но читатель уже проникается симпатией к нему, благодаря авторской подаче. Астафьев использует особую палитру полутонов для описания лица героя, применяя экспрессивно-суффиксальные адъективы: он не рябой, а *рябоватый*, лицо – не простое, а *простоватое*, брови – *реденькие*. Неброская внешность расцветивается глазами и улыбкой, их лаконичное описание ограничивается несколькими эпитетами, но они очень важны для раскрытия характера: перед читателем предстает *добродушный, доверчивый, дружелюбный* парень.

Важно отметить, насколько точно автор уловил и выразил корневые черты сибирской внешности и натуры. Так, в работе «Русские старожилы Сибири» находим интересное замечание: «Русские Сибири, несмотря на то что пришли из разных районов России и в одних случаях смешивались с местным населением, а в других нет, характеризуются некоторыми общими чертами. У сибиряков более крупные размеры лица и носа...» [5, с. 119]. Авторы монографии «Сибирский характер как ценность» отмечают, что к сибирской ментальности относятся «трудолюбие, терпеливость, терпимость, миролюбие, доброта, отзывчивость, сердечность, открытость, любовь к Отечеству, гостеприимство, тяга к коллективному, любовь к природе – все то, что составляет совокупность особенностей духовного облика народа» [6, с. 63]. Это утверждение напрямую перекликается с авторской характеристикой героя: *«Покладистый, домовитый характер, готовность прийти каждому на помощь и ненадоедая словоохотливость помогли ему как-то незаметно сойтись с фронтовиками»,* и далее: *«Вроде бы и неповоротливый мужик Савинцев, да и не очень сообразительный, но дело свое исполнял старательно... Конечно, как и всякий связист, он что-то изобретал, приспособлялся к обстановке – иначе на войне нельзя. Война – это не только выстрелы, это очень много работы, порой непосильной работы.»*

Астафьевский слог здесь отличается разговорной простотой и доверительностью интонации, что поддерживается употреблением разговорной лексики: «мужик» (разговорное существительное), «вроде бы» (частица с разговорной окраской), нейтральных слов, широко распространенных в разговорной речи: «неповоротливый», «не очень сообразительный», «исполнял исправно», использованием конструкций разговорного синтаксиса: вводных слов («конечно»), присоединительных и вставных конструкций («да и не очень расторопный...», «...иначе на войне нельзя»), применением инверсии и коротких по объему предложений, включающих не более трех – пяти членов.

Разговорная тональность авторского слога органично сливается с речевой характеристикой героя: стилизация под крестьянский, народный язык здесь осуществляется с помощью элементов просторечия и диалектизмов. Рассмотрим эпизод, где Матвей Савинцев рассказывает о своих сыновьях.

*«– Школьник! – с гордостью говорил Матвей товарищам. – В четвертую группу зимусь ходил. И второй нынче тоже пойдет. Одежонку всем надо, катанки, книжки. Заботы-то сколько Пеллагее, заботы! – И примолкнет Матвей, задумается, а то и выдохнет: – Что-то они сейчас поделывают?»*



К диалектной лексике здесь относится наречие «зимусь». В словаре В. И. Даля находим, что *зѣмусь* и *зимѹсь* – это наречие, слово из северных и восточных областей. Означает – прошедшею зимой, в прошлую зиму [3, с. 705]. Данное слово входит в группу диалектных наречий с общим значением прошедшего времени: *зимусь, веснусь, летось, осенесь, утрось, ночесь*. К народно-разговорной лексике относится также существительное «катанки», так называются в Сибири валенки: «ходить в катанках. Высокие сибирские катанки» [2, с. 421]. Разговорную окраску носит наречие «нынче», экспрессивно-суффиксальный субстантив «одежонка», а также глагол «поделывать», образованный по экспрессивной разговорной модели префиксально-суффиксальным способом.

Отметим, что диалог вообще занимает важное место в композиции данного произведения: в форме диалога представлена значительная часть рассказа, с его помощью реализуются психолого-социальные характеристики персонажей. В языковом отношении важным инструментом создания диалога являются средства разговорного синтаксиса. Во-первых, это инверсивное расположение зависимых членов: «– *А чего мне мешать-то, когда линия ваша не работает, – добродушно усмехнулся Матвей. – Говорите лучше, кого надо, может, помогу вашему горю. Да не посылайте связистов к трубе – снайпер тут подкарауливает*», здесь наблюдается инверсивная постпозиция определения и обстоятельства – «линия ваша», «говорите лучше» (ср. типичное препозитивное расположение – «ваша линия», «лучше говорите»).

Во-вторых, парцелляция:

– *Фамилия?*

– *Савинцев моя фамилия. Матвей Савинцев. Я с Алтая. Может, слышали, деревня Каменушка есть недалеко от Тогула, так из нее.* Базовой частью парцеллированной конструкции является второе предложение, парцеллятом – третье предложение «Матвей Савинцев», которое носит уточняющий характер.

Еще одной приметой разговорного стиля являются неполные предложения: «*Лейтенант подумал еще и решительно произнес:*

– *В мой взвод, к связистам! У нас работы бывает всегда много*». В первом предложении прямой речи опущена предикативная основа «определяю» и дополнение «вас», которые могут быть восстановлены из предыдущего контекста: «– *Куда же мне вас определить? – покусал губу лейтенант, все еще меряя взглядом крупную фигуру бойца*».

С помощью неполных предложений, усиленных инверсией и междометиями, передается также эмоциональное состояние персонажей: «*Тогда Коля принялся сердито кричать:*

– *Деревенские мы... А мы, думаешь, кто?.. Я, может, сам. Я, может, пуще отца родного чту тебя... А ты... Эх ты...»*

Особое место в рассказе занимает авторская речь, которая иногда имеет сказовый характер, перекликаясь с разговорными интонациями речи героя: *«Подтянули свои огневые средства пехотинцы, пальнули – и это не помогло. День, второй прошел – ни с места. Встречались пехотинцам горы, перевалы и широкие реки. Одолевали их, шли без задержек, а тут из-за небольшого холмика такие дела разгорелись, что дым коромыслом»*. Отметим здесь разговорную окраску глагола «пальнуть», фразеологизмов «ни с места», «дым коромыслом», особую лаконичную динамику текста с опорой на простые глагольные сказуемые в однотипных синтаксических конструкциях с минимальным распространением.

Однако разговорная окраска не исключает лирико-философских обобщений, в которых воплощается разоблачительный антивоенный пафос. Астафьев использует здесь иные синтаксические инструменты. Это может быть умолчание, как в следующем отрывке: *«Простая жизнь, обыденные дела вставали в новой красоте. Раньше-то ее ни замечать, ни ценить не умели – все шло само по себе, все было как надо, и вот...»*.

Иногда автор прибегает к пояснительным и обобщающим конструкциям: *«Война – это не только выстрелы, это очень много работы, порой непосильной работы. И побеждает на войне тот, кто умеет работать, кто умеет порой сделать то, что в другое время казалось выше всяких сил»* или *«Родной край, своя деревня, свой дом всегда и всюду с солдатом – они врастают в его сердце навечно»*.

В композиции рассказа воплотилось противопоставление двух стихий: мирного, природного начала, воплощенного в сценах затишья между боями, в довоенных воспоминаниях героя и начала военного, разрушительного, антиприродного и античеловеческого. Слог описания мирного начала характеризуется эпичностью, замедлением темпа повествования за счет осложнения предложений однородными членами, использованием препозиции сказуемого для передачи обстановки, констатации факта, явления, употреблением сложных предложений смешанной структуры с различными видами связи.

*«... Утром закурился над землей какой-то робкий, застенчивый туман и быстро заполз в лога, нал тихою росой на траву. И роса была какая-то пугливая. Капли ее чуть серебрились и тут же гасли. И все-таки роса смыла пыль с травы, и когда из-за окоема, над которым все еще не рассеялся дым от вчерашних пожаров, поднялось солнце»*.

Повествование о военных буднях и боях, наоборот, характеризуется лаконичностью, резким, создающим ощущение военных приказов и докладов, стилем. Подобная стилистика реализуется за счет использования неполных предложений, простых предложений с минимальным распространением: *«Горят дома. Пылища мешается с дымом. Наносит горелым хлебом. Огороды сплошь испятнаны воронками. Сады перепоясаны окопами. <...>. А солнце печет, и дышать трудно. Щекочет в ноздрях, душит в горле».*

Обращает на себя внимание и прием членения текста, при котором обобщающие предложения вынесены в отдельные абзацы: *«... Утром закурился над землей какой-то робкий, застенчивый туман и быстро заполз в лога, нал тихую росой на траву. <...> И солнце, страдное, утомленное солнце светит так же, как светило в мирные дни над полями – с едва ощутимой ласковостью утром и с ярким зноем к полудню.*

*Страда наступила, страда...*

*Но вот справа, далеко за Михайловкой булькнул, как булыжник в тихий омут, минометный выстрел. <...> Заухало, загудело кругом. Канули, потонули в грохоте птичьих голосишки, и дымом заслонило спокойное, страдное солнце.*

*Боевой день начался».*

Абзацное выделение предложений «Страда наступила, страда...» и «Боевой день начался» лежит в основе антитезы. Естественный, природный ход жизни нарушен войной. Автор подчеркивает не просто мирную красоту природы, а крестьянский взгляд на нее, свойственный главному герою, для которого, как и для миллионов русских крестьян, конец лета – время страды, время запастись хлебом на зиму.

К особенностям композиции рассказа относится также фрагментарный принцип построения его начальной части: военный путь Матвея Савинцева представляется в виде отдельных эпизодов, авторских замечаний, диалогов. В каждом фрагменте, помимо реализации сюжетного движения, постепенно раскрывается характер сибиряка Матвея Савинцева, его нравственные установки, главными из которых являются трудолюбие, любовь к семье, к малой Родине. Это проявляется и в сцене знакомства Савинцева и лейтенанта:

*– Наша деревня особенная! – Савинцев оглянулся по сторонам, долго молчал, как будто подыскивая сравнение, и, не найдя его, со вздохом закончил: – Всем деревням – деревня!*

И в эпизодах фронтовых будней: *«В тихие вечера, когда война как-то сама собой забывалась и душа человеческая тоже сама собой настраивалась на мирный лад, Матвей рассказывал о своей родной Каменушке... Иной раз*

*Матвей доставал фотокарточку из кожаного, должно быть доставшегося по наследству, бумажника, подолгу рассматривал ее. На снимке был сам он с неестественно напряженным лицом, рядом жена с ребенком на руках, а впереди два мальчика».*

В авторской характеристике: *«Тонкости, которых много в боевой работе телефонистов, давались Матвеем туго. Впрочем, все в жизни давалось ему с трудом, поэтому он не падал духом, когда у него что-нибудь не получалось. Но уж если он что усваивал, то навсегда. <...> Матвей работал. Он первый стал перерезать нитку связи планкой карабина, зачищать провод зубами, обходиться в случае нужды без заземления. Но на фронте все изобретают, каждый час, каждую минуту изобретают, и этому никто не удивляется».*

Фрагментарный принцип построения композиции прослеживается вплоть до описания решающего дня подвига и гибели героя. Переход к этой части, занимающей почти две трети объема произведения, предваряется авторским замечанием: *«Но война есть война. На ней все равно найдется такое место, где человек окажется виден во весь рост».* Сюжетная канва последующей части рассказа прорисована хронологически детально, здесь характер сибиряка Савинцева раскрывается уже через действие.

Автор вводит читателя в курс военной ситуации, суть которой заключается в упорных боях за некую украинскую деревушку Михайловку, откуда никак не удавалось выбить фашистов. Именно в этом бою и становится «виден во весь рост» неприметный связист Савинцев. Проникшись общим для всех стремлением скорее выбить врага со своей земли, он проявляет лучшие качества сибирской природы. Храбрость Савинцева не безрассудная, скорее взвешенная, расчетливая, что хорошо видно в следующем эпизоде. *«Отключив аппарат, Матвей призадумался: смерть-то не тетка. Пошарил глазами вокруг себя, отыскивая место, по которому удобней пробраться к ручью. Метрах в двухстах от трубы росли низкие кусты ивняка, спускаясь к самой осоке, разросшейся по краям ручья. Ободряя себя, Матвей сказал: «Живем пока» – и пополз».*

Под огнем он не только восстанавливает связь, но и, благодаря крестьянской наблюдательности, определяет необычный по размерам стог, где спрятался немецкий снайпер: *«Когда снаряды начали рваться гуце, Матвей осторожно выглянул, приподнялся, осматривая поле с бабками снопов, и вдруг радостно забормотал:*

*– Эй, фриц, ни хрена же ты в крестьянском деле не смыслишь! Сколько снопов в бабку ставится. Пять! А у тебя почти десяток. погоди-и, научишься ты у меня считать...»*

Думается, уместным здесь будет привести цитату из монографии «Сибирский характер как ценность», в которой отмечается: «Коренной старожил-сибиряк отличался, по свидетельству современников, особой храбростью. Она не была безоглядной. Все отмечали «осторожную, расчетливую» храбрость, смелость. Особенно расчетливость и осмотрительность требовались человеку на охоте. Дикая звери не только служили объектом добычи, но часто подвергали опасности жизнь человека. Поэтому от сибиряка требовалось быстро принять решение, рассчитать силы, без подготовки ружья победить зверя ножом или рогатиной» [6, с. 49]. Очевидно, что подобные навыки были незаменимы и во время войны, отсюда и проистекает представление о сибиряках как о сильных умелых воинах.

В эпизоде противоборства со снайпером и затем в ситуации, когда Савинцев сообщает о вражеских танках в пойме ручья, герой следует неумолимой логике боя, здесь отсутствует ситуация выбора. Кульминационным же моментом является следующее за этим решение героя: *«Матвей схватил аппарат, опрометью кинулся из трубы к деревне, потом остановился, махнул рукой и вернулся обратно. Взяв в руки провод, побежал по высоте искать порыв на «Зарю». Матвея заметили. Вокруг него засвистели пули, хлопнул разрыв впереди»*. Так состоялся нравственный выбор героя между личной безопасностью и долгом.

Отметим также момент, который, на наш взгляд, выступает идейным центром всего произведения. Он выражен во внутреннем монологе Савинцева: *«Хм, чудак этот Голыба! Чудак. Все свое, все, и за эту вот деревушку, как за родную Каменушку, душа болит. Зачем ее так? Зачем людей чужеземцы позорили? Что им тут надо?..»* Любовь к малой Родине здесь вырастает до всеобъемлющего чувства любви и ответственности за всю родную землю, единение с которой символически выражается в сцене гибели героя, оформляющей финал рассказа: *«Мир раскололся от яркой молнии пополам, образовав огромную черную щель. В щель эту сначала огоньком, затем раскаленным шариком и, наконец, маленькой искоркой летел Матвей Савинцев, пока не угас.*

*Земля, пахнувшая дымом и хлебом, приняла его с тихим вздохом»*.

Анализ стилистики дебютного рассказа В. П. Астафьева позволяет отметить основные приметы оригинальной авторской манеры, получившие развитие в дальнейшем творчестве. К ним относятся: воссоздание внутреннего мира человека из народа посредством разноуровневых элементов разговорной речи, сдержанный лиризм, воплощенный минимальной палитрой тропов, психологизм, передающийся посредством диалогов и внутренних монологов, реалистичность повествования.

### Список литературы

1. Астафьев В. П. Сибиряк. Пермь: Кн. изд-во, 1969. 26 с.
2. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецова. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живаго великорускаго языка. СПб.: Тип. М. О. Вольфа, 1880. Т. 1. 723 с.
4. Ключевский В. О. Сочинения: в 9 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1. Курс русской истории. Ч. 1. 430 с.
5. Русские старожилы Сибири: Историко-антропологический очерк. М.: Наука, 1973. 189 с.
6. Сибирский характер как ценность: коллективная монография. Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева, 2004. Т. 1. 256 с.

### References

1. Astaf'ev V. P. *Sibiryak* [Siberian]. Perm': Kn. izd-vo, 1969. 26 p. (In Russian).
2. *Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo yazyka* [Large explanatory dictionary of the Russian language] gl. red. S. A. Kuznecova. St. Petersburg: Norint Publ., 2000. 1536 p. (In Russian).
3. Dal' V. I. *Tolkovyj slovar' zhivago velikoruskago yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language] St. Petersburg: Tip. M. O. Vol'fa, 1880. T. 1. 723 p. (In Russian).
4. Klyuchevskij V. O. *Sochineniya: v 9 t.* [Works: in 9 vol.] Moscow: Mysl' Publ., 1987. T. 1. Kurs russoj istorii. CH. 1. 430 p. (In Russian).
5. *Russkie starozhily Sibiri: Istoriko-antropologicheskij ocherk* [Russian old-timers of Siberia: Historical and anthropological sketch Russian old-timers of Siberia: Historical and anthropological sketch] Moscow: Nauka Publ., 1973. 189 p. (In Russian).
6. *Sibirskij harakter kak cennost': kollektivnaya monografiya* [Siberian character as a value: collective monograph] Krasnoyarsk: Krasnoyaskij gos. ped. un-t im V. P. Astaf'eva, 2004. T. 1. 256 p. (In Russian).

### **К вопросу о художественном своеобразии новелл Стефана Цвейга**

В статье анализируется художественное своеобразие новелл Стефана Цвейга. Особое внимание уделяется психологической новелле, в которой писатель исследует типы характеров, глубину страсти, проявления темперамента. Новелла представляет собой своеобразный психологический эксперимент: автор ставит своих героев в определенные условия и наблюдает за их поведением. Главная цель этого наблюдения – познание человека. Важнейшим средством раскрытия внутреннего мира человека является психологический анализ, при этом Цвейг использует различные лингвостилистические средства. Описание этих средств является целью статьи.

Ключевые слова: С. Цвейг, новелла, психологизм, лингвостилистические средства выразительности.

*Vasily SHadeko*

### **On the Question of the Artistic Originality of Stories by Stefan Zweig**

The article analyzes the artistic originality of the stories by Stefan Zweig. Particular attention is paid to the psychological novel, in which the writer explores the types of characters, the depth of passion, manifestations of temperament. The short story is a kind of psychological experiment: the author puts his characters in certain conditions and observes their behavior. The main goal of this observation is the knowledge of a person. The most important means of revealing a person's inner world is psychological analysis, while Zweig uses various linguistic and stylistic means. The description of these means is the purpose of the article.

Key words: S. Zweig, short story, psychologism, linguistic and stylistic means of expressiveness.

Содержание и стиль произведений Стефана Цвейга во многом обусловлен обстоятельствами его жизни. Приведем предельно кратко лишь некоторые эпизоды из биографии С. Цвейга, необходимые для понимания становления его как писателя.

Стефан Цвейг родился в состоятельной еврейской семье. По мнению его матери, каждый уважающий себя еврей должен интересоваться более высокими вещами, чем деньги. Такая озабоченность избежать мирского и недостойного, несомненно, оставила на нем свой отпечаток [2, с. 156]. Писатель с

трагичной судьбой, открытым и чутким сердцем, он завоевал любовь миллионов читателей. Его путь был сложен: оказавшись под влиянием той противоречивой эпохи, он боролся за свои идеалы, проповедуя гуманизм.

С. Цвейг получил первоклассное образование в гимназии имени Максимилиана, которая, как и большинство гимназий в XIX и начале XX века, давала гораздо более солидное гуманитарное образование, чем современные университеты. Страсть к сочинительству Стефан унаследовал от матери, которая временами сама писала и была замечательной рассказчицей. Уже со времен учебы в гимназии он стал писать свои первые стихи, находясь под влиянием поэзии Гуго Гофманншталя и Райнера Марии Рильке. Уже в 1909 году его первые стихи были опубликованы в журнале «Deutsche Dichtung». Появляются публикации и в других журналах. В студенческие годы Цвейг пробует силы в прозе и поэтических переводах: он переводит Йейтса, Китса, Лемонье, но особенно много Верлена и Верхарна [7, с. 2–4].

Во время первой мировой войны Цвейг был добровольцем в военной пресс-службе Австро-Венгерской империи. Тогда он познакомился с Р. Ролланом. После окончания войны Цвейг вернулся в Австрию и поселился с женой Фредерикой в Зальцбурге. Там он написал некоторые из своих самых успешных книг: исторические миниатюры «Звездные часы человечества», новеллы «Амок» и «Смятение чувств», биографические романы о Марии Антуанетте и Жозефе Фуше. Он подружился со многими деятелями искусства и интеллектуалами из разных стран и культурных кругов. «Он был гением дружбы», – писал позднее о нем Р. Фриденгал [8, с. 57].

В те годы Стефаном Цвейгом была выработана особая разновидность интеллектуальной независимости и его «внутренняя свобода». Ему необходима была его интеллектуальная и личностная свобода, чтобы общаться с подобными себе умами и душами во всем мире. Он был «одиноким волком», но в то же время нуждался в обществе и людях «своего круга» – круга свободно мыслящих интеллектуалов. Однако быть полностью одиноким и долго наслаждаться своим одиночеством Стефан Цвейг не мог [6, с. 238].

Во всех его дневниках можно проследить мысль, что причиной всего плохого – такого, как война, нетерпимость, паспортный режим, является «отсутствие разумности» у людей. Варварство, неудержимо охватывавшее Европу и Германию в 1935 году, представлялось ему как некий общественный скандал, возникший из-за неспособности людей сплотить силы разума. В конце жизни Цвейг понял, что верил в разумность других слишком сильно. «Слепая вера в то, что разум остановит безумие в последнюю минуту, была одним из наших



главных недостатков... мы полагались на Жореса, на Социалистический интернационализм, мы верили, что железнодорожники скорее разберут полотно, чем позволят отправляться на фронт составам, набитым их товарищами, мы рассчитывали на женщин, которые откажутся жертвовать своими мужьями и детьми... Наш всеобщий идеализм, наш оптимизм, основывающийся на прогрессе, привели нас к тому, что мы неверно оценивали и игнорировали очередную опасность» [9, с. 56].

В 1940 году Стефан Цвейг вместе со своей второй женой эмигрировали в Бразилию. В Петрополисе ему некуда было бежать. Он оказался в тупике, в который загнал себя сам. Он потерял родину, друзей. Одиночество обступило его со всех сторон. Мысль, что главный труд его жизни, его книги, самая чистая радость, данная ему на земле, уничтожаются на родине, занятой фашистами, – эта боль терзала его невероятно. Все негативные обстоятельства, душевная усталость, одиночество – всё трагически сфокусировалось в одной точке. 22 февраля 1942 года Стефан Цвейг и Лотта Атманн покончили жизнь самоубийством.

Цвейг очень трепетно относился к творениям человеческого разума – к книгам. В своем эссе «Книга как врата в мир» Цвейг попытался представить, что случилось бы, если бы он не имел возможности читать и жил бы вообще без книг. И пришел к выводу, что человек, который не умеет читать, «не ведет, бедняга, сколько наслаждения внезапно дарит человеку одна-единственная строка, сверкнувшая, будто серебряный месяц из-за темных туч, он не ведет глубоких потрясений, когда в тебе начинает жить чужая выдуманная судьба. Он замурован в самом себе, ибо не знает книги, он влачит тупое существование троглодита, и нельзя понять, как он, отторгнутый от мира, выносит эту жизнь и не задохнется от собственной скудости» [10, с. 334]. Книга, по мнению Цвейга, – самое высокое из достижений человека, самое светлое и сильное.

Цвейг-новеллист создал образцы замечательного художественного мастерства. Его психологические новеллы соединили в себе многие особенности. Это новеллы страсти, типов характера и темперамента, новеллы-биографии, новеллы любви, новеллы тайн и приключений. В одном ряду с приключенческим жанром стоит и новелла-анекдот, представленная в творчестве С. Цвейга новеллой «Улица в лунном свете» («Die Mondscheingasse»). Писатель отдал дань и эпистолярной форме, стилизовав новеллу «Письмо незнакомки» («Brief einer Unbekannten») под письменное послание. Решение поставленных в его произведениях проблем сочетается с насыщением повествования бытовым колоритом, с описанием нравов, с элементами очерка. Все это характеризует его

новеллы и как бытовые, нравоописательные. Иногда они напоминают своеобразный психологический эксперимент: автор ставит своих героев в определенные условия и наблюдает за их поведением. Преследуемая при этом цель – познание человека.

Двигателем сюжета у С. Цвейга являются переживания героя, подчиняющие себе его рассудок, направляющие его поступки. События в новеллах С. Цвейга нарастают неудержимо, следуя одно за другим с логической необходимостью. Писатель неистощим в изображении неожиданных и в то же время убедительно мотивированных поворотов действия, в чем он подражал самой жизни.

Важнейшим средством раскрытия внутреннего мира человека является психологический анализ. Писатель стремится глубже проникнуть в психологию человека, в том числе и в сферу подсознательного, отразить ускользающие от контроля сознания внутренние процессы в их многоликости и противоречивости, спутанности.

С. Цвейг показывает, как чувства зарождаются, бурно нарастают и захватывают человека целиком. Он изображает характеры, но в еще большей степени – темпераменты, показывает сам психологический процесс, эволюцию мыслей и чувств, больше всего тяготея к изображению кризисных состояний души, страстей. Писатель не только фиксирует впечатления своих персонажей, не только констатирует их настроение. Он больше внимание уделяет расчленению, анализу впечатлений и ощущений. Его героев отличает более глубокий самоанализ, систематическое самонаблюдение. При этом он использует различные лингвостилистические средства.

Так, в новелле «Амок» («Der Amokläufer») для описания чувств и переживаний героя автор использует эпитеты, метафоры, перифразы и устойчивые обороты:

*«Sie hatte eine Art, hochmütig und kalt zu sein, die mich rasend machte – mich hatten immer schon Frauen in der Faust, die herrisch und frech waren, aber diese bog mich zusammen, dass mir die Knochen brachen. Ich tat, was sie wollte, ich – nun, warum soll ich's nicht sagen, es sind sieben Jahre her – ich tat für sie einen Griff in die Spitalskasse, und als die Sache aufflog, war der Teufel los»* [11, s. 190].

Иногда автор прибегает к риторическому восклицанию, которое подчеркивает смятение чувств героя:

*«Und dann saß ich so auf Deck wie Sie und sah das Südliche Kreuz und die Palmen, das Herz ging mir auf – ah, Wälder, Einsamkeit, Stille, träumte ich!»* [11, s. 216].

В своих произведениях С. Цвейг очень часто обращается к такому приему психологизма, как умолчание:

*«Sie haben ... Sie haben ... mein Herr ... da drinnen eine merkwürdige Szene gesehen ... verzeihen Sie ... verzeihen Sie, wenn ich noch einmal davon rede ... aber sie musste Ihnen merkwürdig sein ... und ich sehr lächerlich ... diese Frau ... es ist nämlich ...»* [11, s. 208].

*Er stockte wieder. Etwas würgte ihm dick die Kehle. Dann wurde seine Stimme ganz klein, und er flüsterte hastig: «Diese Frau ... es ist nämlich meine Frau»* [11, s. 210].

В нижеприведенном отрывке из новеллы «Амок» автор использует стилистический прием апозиопезис (обрыв предложения), поскольку хочет показать, как герой стесняется своих мыслей и правды. Он оправдывается перед своим собеседником, он стыдится себя и того, что сделал, и в то же время он защищает свою жену:

*«Ich musste aufgefahren sein im Erstaunen, denn er sprach hastig weiter, als wollte er sich entschuldigen: «Das heißt ... es war meine Frau ... vor fünf, vor vier Jahren ... in Geratzheim drüben in Hessen, wo ich zu Hause bin ... Ich will nicht, Herr, dass Sie schlecht von ihr denken ... es ist vielleicht meine Schuld, dass sie so ist. Sie war nicht immer so ... Ich ... ich habe sie gequält ... Ich habe sie genommen, obwohl sie sehr arm war, nicht einmal die Leinwand hatte sie, nichts, gar nichts ... und ich bin reich ... das heißt, vermögend ... nicht reich ... oder ich war es wenigstens damals ... und, wissen Sie, mein Herr ... ich war vielleicht – sie hat recht – sparsam ... aber früher war ich es, mein Herr, vor dem Unglück, und ich verfluche es ... aber mein Vater war so und die Mutter, alle waren so ... und ich habe hart gearbeitet um jeden Pfennig ... und sie war leicht, sie hatte gern schöne Sachen ... und war doch arm, und ich habe es ihr immer wieder vorgehalten ... Ich hätte es nicht tun sollen, ich weiß es jetzt, mein Herr, denn sie ist stolz, sehr stolz ... Sie dürfen nicht glauben, dass sie so ist, wie sie sich gibt ... das ist Lüge, und sie tut sich selber weh ... nur ... nur um mir wehe zu tun, um mich zu quälen ... und ... weil ... weil sie sich schämt ... Vielleicht ist sie auch schlecht geworden, aber ich ... ich glaube es nicht ... denn, mein Herr, sie war sehr gut, sehr gut ...»* [11, s. 175].

Многообразны те приемы, посредством которых С. Цвейг рисует «внутреннее действие». Чувства оттеняются по контрасту: бурным переживаниям персонажей противопоставляются то мещанская косность, то беспристрастно зарисованная окружающая среда, то холодность тех, с кем связаны эти переживания, то сдержанная позиция рассказчика. Цели запечатления внутреннего состояния героя служит его внешний облик. Бегло схваченное лицо, фигура, движение в ранних новеллах сменяются подробным их описанием в зрелых

произведениях. С одной стороны, новеллист приводит собственную оценку героя, с другой, – показывает его образ, отраженный в восприятии других действующих лиц.

Показу внутреннего состояния героя С. Цвейг подчиняет и изображение внешнего мира. Между переживаниями персонажей и социальной и естественной средой, бытовой обстановкой устанавливается эмоциональная связь, внешнее усиливает звучание внутреннего, то ассоциируясь с ним, то оттеняя его по контрасту, как, например, описание мужчины в новелле «Улица в лунном свете («Die Mondscheingasse»):

*«Die lange Gestalt schmolz gleichsam zusammen unter diesem bösen Lachen, der Buckel schob sich schief empor, es war, als wollte das Gesicht sich hündisch verkriechen, und seine Hand zitterte, als er nach der Flasche griff, und verschüttete den Wein im Eingießen. Sein Blick, der immer aufwollte zu ihrem Gesicht, konnte nicht weg vom Boden und tastete dort im Kreise den Kacheln nach. Und jetzt sah ich erst deutlich unter der Lampe dies ausgemergelte Gesicht, zermürbt und fahl, die Haare feucht und dünn auf beinernem Schädel, die Gelenke lose und wie zerbrochen, eine Jämmerlichkeit ohne Kraft und doch nicht ohne Böartigkeit. Schief, verschoben war alles in ihm und geduckt, und der Blick, den er jetzt einmal hob und gleich wieder erschreckt zurückwarf, gekreuzt von einem bösen Licht» [11, s. 348].*

Примечательной чертой новелл С. Цвейга является монологическая, исповедальная форма повествования, выступающая главным средством изложения, страстного утверждения его гуманистических воззрений. Использует С. Цвейг и внутренний монолог. Внутренняя речь предстает у С. Цвейга не как сплошной «поток сознания», подчиняющийся случайным прихотям психики, а как средство познания и изображения человека. За ней чувствуется направляющая воля писателя. Наглядным примером использования внутреннего монолога является новелла «Смятение чувств» («Untergang eines Herzens»). Ассоциативный поток слов, образов, фиксирующий зарождение мысли-речи, здесь особенно выразительно передает душевное смятение героя:

*«Mein Gott! ... mein Gott!»... er stöhnte unwillkürlich auf, der alte Mann. «Diese Schande! diese Schande! ... mein Kind, mein zartes, behütetes Kind mit irgendeinem Mann ... Mit wem? ... Wer kann es nur sein? ... Wir sind doch erst drei Tage hier in Gardone, gekannt, nicht diesen schmalköpfigen Conte Ubaldi, nicht den italienischen Offizier und diesen Mecklenburger Herrenreiter ... erst beim Tanzen am zweiten Tage sind sie bekannt geworden, und schon soll sie einer ... Nein, das kann nicht der Erste gewesen sein, nein ... das muss schon früher begonnen haben ... zu Hause ... und ich weiß nichts, ich ahne nichts, ich Narr, ich geschlagener Narr ... Aber was weiß ich denn überhaupt von ihnen? ... Den ganzen*

*Tag schufte ich für sie, sitze vierzehn Stunden im Kontor, genauso wie früher mit dem Musterkoffer auf der Bahn ... nur Geld für sie zu schaffen, Geld, Geld, damit sie schöne Kleider haben und reich werden ... und abends, wenn ich heimkomme, müde, zerschlagen, da sind sie fort: im Theater, auf Bällen, in Gesellschaft ... was weiß ich denn von ihnen, was sie treiben den ganzen Tag? ... Nur das weiß ich jetzt, dass mein Kind nachts mit ihrem jungen reinen Leib zu den Männern geht wie eine von der Straße ... Oh, diese Schande!» [12, с. 144].*

Характерной особенностью новелл С. Цвейга является эмоциональная напряженность, интенсивность повествования. Его стиль эволюционирует от насыщенности и даже перенасыщенности изобразительными средствами в сторону их рационального использования. На смену часто изысканной речи ранних новелл приходят слова, взятые из повседневной жизни, а иногда – из жаргона. Например, в новелле «Амок» («Der Amokläufer»):

*«So geht es nicht. Ich muss Ihnen alles direkt erzählen, von Anfang an, sonst verstehen Sie es nicht ... Das, das lässt sich nicht als Exempel, als Theorie entwickeln ... ich muss Ihnen meinen Fall erzählen. Da gibt es keine Scham, kein Verstecken ... vor mir ziehen sich auch die Leute nackt aus und zeigen mir ihren Grind, ihren Harn und ihre Exkreme ... wenn man geholfen haben will, darf man nicht herumreden und nichts verschweigen ... Also ich werde Ihnen keinen Fall erzählen von einem sagenhaften Arzt ... ich ziehe mich nackt aus und sage: ich ... das Schämen habe ich verlernt in dieser dreckigen Einsamkeit, in diesem verfluchten Land, das einem die Seele auffrisst und das Mark aus den Lenden saugt» [11, s. 183].*

Проза С. Цвейга ритмически организована. Через ритмику передается как лирическая тональность, так и патетическая наполненность повествования. Образцом ритмической гармонии является новелла «Brief einer Unbekannten». Единство ритмического рисунка создают в ней и варьируемые повторы, обращения, и обилие однородных синтаксических конструкций, и единоначатия, и ритмически повторяющиеся интонационные паузы. Использование лейтмотива, принцип музыкальности в композиции новелл, звукопись, – все это позволяет говорить о музыкальности прозы С. Цвейга, например:

*«Ich weiß es, ich weiß es, mein Kind ist gestern gestorben – jetzt habe ich nur Dich mehr auf der Welt, nur Dich, der Du von mir nichts weiß, der Du indes ahnungslos spielst oder mit Dingen und Menschen tändelst. Nur Dich, der Du mich nie gekannt und den ich immer geliebt» [11, s. 252].*

Отличие Стефана Цвейга от многих писателей психологического направления заключается в сочетании изображения напряженных событий внешней и внутренней жизни, психологического анализа.

Творчество Стефана Цвейга высоко оценивается литературными критиками, но исследовательских работ по его творчеству немного. Это обуславливает актуальность намеченного здесь исследования, целью которого является определение лингвостилистических особенностей новелл Стефана Цвейга. Положительную оценку творчеству Стефана Цвейга дает Ю. Архипов, отмечая Стефана Цвейга как популярного писателя не только в Австрии, но и в России, автора, способного с первых строк своих произведений очаровать читателей [1 с. 410].

Некоторые критики (Д. В. Затонский) полагают, что Стефан Цвейг был лишь веянием моды, был популярен в свое время, но корифеем австрийской литературы, как Ф. Кафка или Г. Брех, не стал. Вкусы меняются, эпохи сменяют друг друга, поэтому говорить о том, что Стефан Цвейг упал с пьедестала, не имеет смысла [3, с. 1–37].

В предисловии к книге Стефана Цвейга «Жгучая тайна» Максим Горький отметил большое мастерство в раскрытии глубин души, особенно женской, и называл автора «истинным художником». Эту же сторону таланта отмечал он и в письмах к Стефану Цвейгу, высоко оценивал его психологизм [4, с. 146].

Таким образом, в данной статье лишь намечен анализ таких новелл Стефана Цвейга, как «Амок», «Письмо незнакомки», «Смятение чувств» и «Улица в лунном свете».

Подчеркнем, что в центре новелл Стефана Цвейг всякий раз стоят открытый конфликт и необычные ситуации жизни. Герои его произведений – это люди из высших слоев общества, которых сгубило равнодушие. В центре внимания писателя также находится эгоизм, который приводит к развалу семейных отношений, губит людей и выводит наружу их внутренние качества. Немалую часть в своих произведениях писатель отводит и теме детства как протесту против подавления естественных запросов человека в угоду условностям жизни.

В своих новеллах писатель обращается к методу психологического анализа, который несет определенную идею, раскрывая внутренние чувства, переживания и качества героев. Стефан Цвейг затрагивал такие проблемы, как разобщенность людей и обесчеловечивающий характер их жизни. Решение этих проблем сочетается с насыщением повествования бытовым колоритом и с описанием нравов, с элементами очерка.

Архитектоника новелл Стефана Цвейга строга и тщательно выверена; действие нигде не задерживается, а все время движется по восходящей линии.

Для описания чувств и переживаний героя автор использует различные эпитеты, метафоры, перифразы, устойчивые обороты, риторические восклицания, апозиопезис и т.д. Примечательным является монологическая, исповедальная форма повествования, выступающая главным средством изложения.

Характерной особенностью новелл Стефана Цвейга является эмоциональная напряженность и интенсивность повествования. Его произведения ритмически выверены. Ритмику создают повторы, обращения и обилие однородных синтаксических конструкций – единоначатия и ритмически повторяющиеся интонационные паузы.

Критический реализм XX века преломился в новеллах писателя такими особенностями, как углубленный психологизм, напряженный драматизм и динамичная экспрессия художественной формы. Новеллы Стефана Цвейга – важное достижение в познании и изображении человека. Цвейг-новеллист обогатил своим творчеством изобразительные возможности художественной литературы. Ему принадлежит немалая заслуга в том, что этот жанр художественной литературы приобрел широкую популярность.

#### Список литературы

1. Архипов Ю. И. Триумф и трагедия Стефана Цвейга // Цвейг С. Нетерпение сердца. Исторические миниатюры. М.: Правда. 1981. С. 410–415.
2. Боголюбова Н. В. Стефан Цвейг – великая жизнь, великая трагедия: История жизни и смерти. М.: Современник, 2004. 256 с.
3. Гасымова С. Дж. Проблема характера в новеллистике А. П. Чехова и С. Цвейга: автореф. дис. ... д-ра философии по филологии. Бакинский славянский ун-т. Баку, 2010. 37 с.
4. Горький М. Собрание сочинений: в 10 т. М.: 1956. Т. 8. 423 с.
5. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
6. Затонский Д. Стефан Цвейг – вчерашний и сегодняшний // Цвейг С. Вчерашний мир. М.: Радуга, 1991. 434 с.
7. Саклаковская Н. Н. Stefan Zweig und seine Schachnovell // Иностранные языки в школе. 2017. № 8. С. 2–4. (Приложение "Методическая мозаика").
8. Сучков Б. Л. Лики времени. М.: Художественная литература, 1969. 512 с.
9. Цвейг С. Книга как врата в мир // Цвейг С. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Правда, 1963. Т. 7. 164 с.
10. Цвейг С. Вчерашний мир. Воспоминания европейца. М.: Радуга. 1991. 544 с.
11. Zweig, Stefan. Novellen / сост. А. Русакова. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1959. 519 с.
12. Zweig, S. Novellen / подгот. текста и упражнения О. Катениной. СПб.: Корона принт Каро. 2004. 160 с.

## References

1. Arhipov YU. I. *Triumf i tragediya Stefana Cvejga* [Triumph and tragedy of Stefan Zweig] Cvejg S. *Neterpenie serdca. Istoricheskie miniatyury* [Impatience of the heart. Historical miniatures] Moscow: Pravda Publ., 1981. Pp. 410–415.
2. Bogolyubova N. V. *Stefan Cvejg – velikaya zhizn', velikaya tragediya: Istoriya zhizni i smerti* [Stefan Zweig – Great Life, Great Tragedy: The Story of Life and Death] Moscow: Sovremennik Publ., 2004. 256 p.
3. Gasymova S. Dzh. *Problema haraktera v novellistike A. P. Chekhova i S. Cvejga: avtoref. dis. ... d-ra filosofii po filologii* [The problem of character in the short stories of A.P. Chekhov and S. Zweig: autor. dis... Ph.D. in Philology] Bakinskij slavyanyanskij un-t. Baku, 2010. 37 p.
4. Gor'kij M. *Sobranie sochinenij v 10 t.* [Collected works in 10 vol.] Moscow: 1956. T. 8. 423 p.
5. Zatonskij D. *Hudozhestvennyye orientiry XX veka* [Artistic landmarks of the XX century] Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1988. 416 p.
6. Zatonskij D. *Stefan Cvejg – vcherashnij i segodnyashnij* [Stefan Zweig – yesterday and today] Cvejg S. *Vcherashnij mir* [Yesterday world] Moscow: Raduga Publ., 1991. 434 p.
7. Saklakovskaya N. N. *Stefan Zweig und seine Schachnovell* [Stefan Zweig and his chess novel] *Inostrannyye yazyki v shkole* [Foreign languages at school] 2017. № 8. Pp. 2–4. (Prilozhenie "Metodicheskaya mozaika").
8. Suchkov B. L. *Liki vremeni* [Faces of Time]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1969. 512 p.
9. Cvejg S. *Kniga kak vrata v mir* [Book as a gateway to the world] Cvejg S. *Sobranie sochinenij v 7-mi t.* Moscow: Pravda Publ., 1963. T. 7. 164 p.
10. Cvejg S. *Vcherashnij mir. Vospominaniya evropejca* [Yesterday's world. Memories of a European] Moscow: Raduga Publ., 1991. 544 p.
11. Zweig, Stefan. *Novellen* / sost. A. Rusakova. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1959. 519 p.
12. Zweig, S. *Novellen* / podgot. teksta i uprazhneniya O. Kateninnoj. St. Petersburg: Korona print Karo Publ., 2004. 160 p.



УДК 821-2  
ГРНТИ 17.01.09

*Хань Юйци*

### **Традиция изучения творчества М. А. Булгакова в Китае (обзор переводов)**

В статье впервые анализируются основные вехи в истории переводов произведений Михаила Булгакова в Китае, а также история китайского булгаковедения в целом. Обзор выполнен в историко-литературной методологии. Отмечается, что интерес к писателю возник в конце 1980-х годов и поступательно рос до последнего времени.

Впервые рассмотрены постановки булгаковских пьес в КНР. Актуальность данной статьи обусловлена тесными контактами между китайскими и российскими учеными в последние годы, а также недостаточной изученностью истории китайского булгаковедения в России. Статья может представлять интерес для российских исследователей творчества Булгакова.

Ключевые слова: Булгаков, перевод, драматургия, структура романов.

*Han Yuqi*

### **The Tradition of Studying the Creativity of M. A. Bulgakov in China (Review of Translations)**

This article analyzes the main milestones in the history of translations of Mikhail Bulgakov's works in China, as well as the history of Chinese Bulgakov studies in general. It is noted that interest in the writer arosed in the late 1980s and has been steadily growing until nowadays. The relevance of this article is due to close contacts between Chinese and Russian scholars in recent years, as well as insufficient knowledge of the history of Chinese Bulgakov studies in Russia. The article may be of interest to Russian researchers of Bulgakov's work.

Key words: Bulgakov, translation, drama, structure of novels.

#### **I. История переводов произведений М. А. Булгакова в Китае**

Освещению истории переводов произведений М. Булгакова и традиции их изучения в Китае на русском языке посвящены считанные работы. В основ-

ном характеризуются этапы становления китайского булгаковедения, развивающегося вслед за обнародованием все новых произведений писателя на китайском языке. Так, в статье Гуо Ц. и Чистякова А. В. «О состоянии исследования произведений М. А. Булгакова в Китае» дана периодизация китайского булгаковедения, в котором авторы выделяют «этап знакомства с творчеством (1977–1989 гг.), этап начального исследования (1990–1999 гг.) и этап углубленного исследования (с 2000 г. по настоящее время)» [10].

Последовательность деятельности китайских переводчиков-булгаковедов и история появления произведений Булгакова на китайском языке изложена в статье Се Чжоу «Китайское булгаковедение: перевод, восприятие и перспективы» [18 с. 84–85].

Можно согласиться с предшествующими исследователями, что по сравнению с Россией и западными странами переводы и исследования произведений Булгакова в Китае начались достаточно поздно, лишь в конце 1980-х годов, впрочем, не отставая от возникновения «большой волны» булгаковедения на родине писателя. Самой первой в Китае была переведена пьеса «Дни Турбиных» (1982). Перевод вышел в журнале «Иностранная литература и искусство» [3] и тем самым стал прелюдией к китайскому булгаковедению. Патриархально ориентированному китайскому читателю оказалась близка тема дома и семейных традиций в эпоху исторических катаклизмов.

Затем в 1985 году в журнале «Советская литература» [4] вышел перевод части романа «Мастер и Маргарита», а в 1987 году – уже весь роман. Перевод произведения был выполнен профессором Пекинского педагогического университета Тьен Ченом и до сих пор считается лучшим в Китае. Т. Чен также написал первую биографию М. А. Булгакова.

Сейчас вышло уже более десяти переизданий перевода романа «Мастер и Маргарита», что говорит о большой популярности романа в нашей стране. При этом переводчики использовали в основном буквальный перевод заглавия – «Мастер и Маргарита». Но некоторые переводчики обратились к семантике первоначального замысла, сохранившегося в черновиках как «Роман о Сатане», «Консультант с копытом» и др. [прим. 1]. Это перевод Сюй Чанхана «Московский призрак: Мастер и Маргарита» (издательство «Северная литература», 1987 г.); перевод Хан Циня «Танец сатаны» (Издательский дом писателя, 1988 г.). Подобная мистическая подоплека художественного мира романа отсылала к христианским традициям, интерес к которым в Китае достаточно серьезен. Но более притягательной оказалась волшебномистическая линия, ставшая главным объектом исследовательского внимания. При этом ее

сатирическая часть, привлекавшая широкое внимание российских ученых, китайских читателей и исследователей интересовала гораздо меньше. Это можно объяснить отсутствием у них глубокого знания советских бытовых реалий периода 1920–1930-х годов. Но большой интерес вызвал юмор Булгакова, способности создания комических образов. Таким образом, на этапе перевода главного романа писателя была произведена интерпретация замысла Булгакова, но с учетом китайского менталитета и знаний о советской России того периода.

В 1987 году журнал «Советская литература» опубликовал перевод «Собачьего сердца» [6], также выполненного Тьен Ченом. В 1997 году вышло «Собачьё сердце» в переводе Цао Гуовэя и Дай Цуна. В переводе был произведен ряд лексических уточнений. Но исторический контекст советской жизни 1920-х годов также мало заинтересовал исследователей и читателей. Но сам момент метаморфозы собаки в человека и обратно воспринимался как сюжетная новация. В 1991 году «Объединенный журнал советской литературы» выпустил повесть «Роковые яйца» [5], переведенную Т. Ченом в ознаменование 100-летия со дня рождения Булгакова. Это было новое произведение, построенное на фантастическом сюжете, в котором, в отличие от российского булгаковедения, не усматривалось социальной подоплеки.

В 1998 году издательский дом «Писатель» опубликовал четырехтомник «Собрание сочинений Булгакова» [7], содержащий такие произведения, как «Театральный роман» (перевод Ши Чжэньчуань, 1998 г.), «Белая гвардия» (перевод Сюй Сянсю, 1997 г.), «Мастер и Маргарита» (перевод Цао Гуовэя, 1997 г.). Следует отметить, что в настоящий момент в Китае существует единственный перевод «Белой гвардии», выполненный Сюй Сянсю, исследователи также предпочитают обходить это произведение своим вниманием.

Неизменным успехом в Китае пользуется драматургия Михаила Афанасьевича Булгакова: были переведены почти все его пьесы (кроме «Последних дней»). Так, в 2004 году вышел сборник «Бег: три пьесы Булгакова» (Xiamen University Press, 2004) [2] в переводе Чэнь Шисюна и Чжоу Сянлу, включающий произведения «Бег», «Дни Турбиных» и «Кабалу святош». Каждая пьеса сопровождается статьей-комментарием переводчика с названием, формулирующим главную проблему произведения, в частности: «Записки о беге» (Чэнь Шисюн); «Прорыв в истории» (Чжоу Сянлу), «Диалог между мастером и тиранией» (Чжоу Сянлу).

В предисловии «Историческая судьба булгаковской драмы» к сборнику переводов [29] Чэнь Шисюн дает общее представление об эпохе Булгакова, жизни и литературных достижениях писателя. Можно сказать, что данный

сборник заложил основу для понимания творчества писателя среди широкого круга китайских читателей и исследователей.

В 2017 году издательство литературы и искусства «Чжэцзян» выпустило большой сборник «Писатели Серебряного века», куда вошел раздел булгаковских произведений, называющийся «Бег: коллекция пьес Булгакова», выполненный в переводе упомянутых ранее Чжоу Сянлу и Чэнь Шисюна [16]. Всего в раздел вошло семь пьес писателя: «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Мольер», «Иван Васильевич», «Бег», «Батум». Кроме того, книга также включает в себя биографический роман «Жизнь господина де Мольера», переведенный Кун Янгеном, Цзан Чуанженем и Тан Ситуном. Характерно, что равное внимание китайских исследователей и театроведов привлекают как «протестные» произведения писателя, так и «провластные», сделанные под давлением жизненных обстоятельств.

В дополнение к указанным романам и драматическим произведениям также были переведены некоторые повести и рассказы. Среди них: «Записки на манжетах» (Издательство Хуачэн, 1992 г.) [1], переведены Сюй Чанханом; сборник «Москва. Калейдоскоп времени и пространства: сборник прозы Булгакова» (Liaoning Education Press, 1998 г.) [15]. Впоследствии книга была переиздана издательством литературы и искусства Байхуа в 2018 году (переводчик Сюй Чанхань), куда вошли несколько статей о жизни Булгакова в Москве, а также краткие очерки, характеризующие историко-общественную обстановку в Москве и Советском Союзе в целом в 1920-х и 1930-х годах. Также был издан сборник «Избранные рассказы Булгакова» (Китайская федерация литературно-художественного издательства, 2007) [12] под редакцией Чжоу Цичао. В сборник вошло семь произведений: «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Морфий», «Похождения Чичикова», «Полотенце с петухом», «Красная корона», «Воспоминание».

В настоящее время в Китае существует довольно большое количество переводов Булгакова. По популярности у издателей, после более чем десятка переводов «Мастера и Маргариты», следуют «Роковые яйца» и «Собачье сердце». Переводов же других романов, эссе и драм писателя на китайском языке относительно немного, некоторые переводы не всегда полны, кроме того, некоторые произведения до сих пор остаются непереуведенными. Среди них пьесы «Последние дни» (также известная как «Пушкин»), «Адам и Ева», «Блаженство» (Сон инженера Рейна), а также булгаковская адаптация сценариев «Мертвых душ», «Войны и мира», «Дон Кихота», «Полоумного Журдена» и др. Неизвестны китайским исследователям попытки написания Булгаковым «Истории СССР». Поэтому в целом можно сказать, что существует еще достаточно работы для китайских переводчиков и булгаковедов.

Переводы на китайский язык не могут до конца передать многослойное значение булгаковской фразы, в то же время привносят черты менталитета китайского народа. Так, знаменитая фраза «рукописи не горят» в обратном переводе с китайского звучит как «Рукопись неразрушима, со временем восстановится правда». С одной стороны, здесь снижена трансцендентность творческого процесса, выраженная в источнике, с другой – задается аксиологический ракурс, важный для китайского миропредставления.

В 2001 году издательство «Китай» опубликовало книгу «Михаил Булгаков: критическая биография» (Mikhail Bulgakov: A Critical Biography) британского ученого Лесли Милна, переведенную на китайский язык Ду Вэньцзюанем и Ли Юэфэном. Данная монография до настоящего времени является единственным зарубежным исследованием Булгакова, которое было переведено и издано в Китае. «Критическая биография» дает исчерпывающее представление о жизни и творческом опыте писателя, а также предлагает важную информацию для изучения Булгакова в Китае.

## **II. История научных исследований творчества М. А. Булгакова в Китае**

Научные исследования творчества Булгакова в Китае начались вместе с переводом первых произведений писателя – в 1980-х годах. До этого времени ни читатели, ни академические круги Китая почти не были знакомы с творчеством этого автором. Однако, благодаря традиционно углубленному изучению русской и советской литературы в нашей стране, постепенно в академических кругах произведения Булгакова вводились в научный оборот, что задавало вектор исследований для китайских ученых. «Булгаков и его творчество» Тон Даомина (1982) [20] – первая академическая статья в Китае, рассказывающая о жизни и творчестве писателя. Позже исследователь У Цзэлинь в 1987 году опубликовал два эссе: «Поиск духовной опоры» [23] и «Образ Кота и природа смеха Булгакова» [22], интерпретирующие роман «Мастер и Маргарита» с точки зрения морали и сатиры. Но в целом китайское понимание творчества Булгакова в 1980-х годах все еще находилось в зачаточном состоянии, и только в 1990-е годы литературный статус писателя был постепенно признан, а китайские академические круги начали серьезно его изучать его творческое наследие.

Пик исследовательского интереса к писателю пришелся на 1990-е и 2000-е гг. С конца 1990-х в крупных китайских газетах и журналах было опубликовано много рецензий на его произведения, а творчество Булгакова прочно вошло в учебные программы вузов, став модной темой для магистерских и докторских диссертаций. Исследователи в первую очередь сосредоточились

на художественном стиле писателя, сатирических особенностях его произведений, их магическом реализме и гротескной сатире.

Первые диссертации по творчеству Булгакова появились в Китае еще в 1980-х годах. В частности, в 1988 году была защищена магистерская работа Ян Ю «О художественных особенностях творчества Булгакова» (Шанхайский Университет иностранных языков) [30] – это самая ранняя из известных автору диссертаций по изучению творчества Михаила Булгакова. Примерно с 2000 года начинает защищаться сразу по несколько магистерских диссертаций по творчеству Булгакова ежегодно.

Работа Цзэн Юйпина «О творчестве М. А. Булгакова» (Пекинский университет, 1996 г.) [24] является самой ранней докторской диссертацией. В ней всесторонне анализируется поэтика Булгакова: исследуется лирическое повествовательное начало, а также роль гротеска в его сатире. Помимо этого, в работе уделено внимание булгаковской проблематике: рассматриваются темы любви и ненависти, прав и свобод, поступков и ответственности, возвышенного и китчевого и в результате формулируется цельная булгаковская система социально-нравственных идеалов. Цзэн отмечает, что Булгаков унаследовал прекрасные традиции русской сатирической литературы со времен Гоголя и Салтыкова-Щедрина. На основе обширного использования произведений западноевропейских писателей Михаил Афанасьевич всесторонне развил сатирическое искусство до исключительности, парадокса и абсурда, тесно связав это все с реальностью. Диссертация также исследует модернистский поток сознания писателя и использование им сюрреалистических методов.

Докторская диссертация Тан Ихуна «Художественный мир “Мастера и Маргариты”» (Пекинский педагогический университет, 1997 г.) [19] дает обзор знакомства с романом в китайских, советских и российских литературных кругах. Основываясь на результатах исследования, автор пытается интерпретировать богатый и уникальный художественный мир «Мастера и Маргариты» с художественной точки зрения. Интерпретация романа с позиций жанра, структурной поэтики и системы персонажей, а также изучение художественного мира романа в целом, подтвердили смелые поэтологические инновации Булгакова.

В магистерской работе Чжу Цзянгана «Исследование М. Булгакова и его новаторства» (Школа иностранных языков Нанкинского педагогического университета, 2001 г.) [28] предлагается взгляд на особенности творческого сознания писателя, способы драматизации повествования, построение структуры времени и пространства романа. Автор выявил и проанализировал драматиче-

ские тенденции в творчестве писателя, подтвердил новаторское значение Булгакова. Взяв в качестве основного объекта исследования «Мастера и Маргариту», исследователь анализирует судьбы русской интеллигенции в непростой исторический период и иллюстрирует интерактивную связь между творческой личностью писателя и его временем. Чжу подошел к исследованию романа с философской точки зрения, подчеркнув сложность и неоднозначность картины мира Булгакова и его личности.

Докторская диссертация Ван Хунци «Иллюзорный мир булгаковских романов» (Высшая школа Китайской академии социальных наук, 2002 г.) [8] изучает художественный мир произведений Булгакова с включенными в них фантастическими характеристиками, в том числе его красочные внешние формы. Исследование подробно анализирует иллюзии (гротеск, научную фантастику и мифологию) в романах Булгакова. Диссертация предлагает интерпретировать романы Булгакова с символической точки зрения, чтобы по-настоящему понять предмет произведения, а также проанализировать жизненный опыт писателя и оказавших на него влияние как русских классиков, таких как Гоголь и Салтыков-Щедрин, так и западных писателей, таких как Гофман и Уэллс.

Докторская диссертация Е Лина «Изучение гротескного и сатирического стиля романов Булгакова» (Пекинский педагогический университет, 2002 г.) [11] основана на четырех произведениях: «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита». В качестве объекта исследования выступает поэтический стиль булгаковских гротескных сатирических романов. Обсуждаются предпосылки формирования гротескного сатирического стиля Булгакова и его влияние на развитие писателя. Также используются теории карнавализации и хронотопа Бахтина для анализа гротескной фантазии и уникальных пространственно-временных отношений в романе. Основное внимание уделяется анализу сказочных и сатирических персонажей и уникального гротескного образа Маргариты. Отмечены значение и статус булгаковского гротескно-сатирического поэтического стиля в истории советской литературы.

Докторская диссертация Се Чжоу «Исследования “Мастера и Маргариты” с точки зрения реализма и модернизма» (Шанхайский университет международных исследований, 2005 г.) [17] глубоко изучает роман. В исследовании подробно излагаются методы повествования «Мастера и Маргариты», включая нарратологию, карнавальную диалог, новую риторику, литературную психологию и т.д. Автор рассматривает роман с трех точек зрения: тема, создание персонажа и повествовательные характеристики. Это дает новую перспективу для понимания «Мастера и Маргариты», а также расширяет и углубляет интерпретацию творчества Булгакова. Автор полагает, что Михаил Афанасьевич –

писатель, обладающий как традиционным, так и модернистским сознанием. Булгаков рассматривает традиционные гуманитарные и метафизические, духовные ценности, и в то же время описывает мир, в котором отсутствует Бог. Вместе с тем, по мнению исследователя, Булгаков яростно выступает против вульгарного атеизма, который полностью материализует мир и людей. Автор полагает, что хотя Булгаков более активен в поиске истины, чем западные писатели-модернисты, ему все же не удалось найти духовную поддержку у людей в новом абсурдном мире.

Докторская диссертация Инь Лин «Анализ русских романов-антиутопий 1920–1930-х годов» (Высшая школа Китайской академии социальных наук, 2005 г.) [13] основана на произведениях трех писателей: Замятина, Платонова и Булгакова. Объект анализа – изучение и обобщение общей характеристики русских романов-антиутопий 1920–1930-х годов. В третьей главе диссертации «Булгаков: мир-антиутопия против природы» анализируются произведения «Роковые яйца» и «Собачье сердце», раскрывающие общую тему работы Инь. Исследователь подчеркивает, что одержимость технологиями в начале XX века создала абсурдный антиутопический мир. Однако Инь Линь указывает, что произведения Булгакова уже нельзя называть романом-антиутопией в строгом смысле слова по сравнению с произведениями Замятина и Платонова. Антиутопический мир как определенный социальный идеал в его работах не очевиден.

Докторская диссертация Чжоу Сяньлу «Исследование драмы М. Булгакова» (Университет Сямэнь, 2008 г.) [26] прочерчивает уникальную научную перспективу. Автор обеспокоен тем, что исследования китайских ученых о Булгакове сосредоточены на романах, в то время как результатов исследований по драматургии писателя не так много. Диссертация рассматривает драматическое творчество Булгакова как объект исследования и заполняет пробел в изучении булгаковской драмы в Китае. На основе знакомства с историей изучения драматургии театральные произведения Булгакова обсуждаются с точки зрения «чередования старой и новой культуры». Автор считает, что драматические произведения Михаила Афанасьевича Булгакова о революции и гражданской войне отличаются от современных ему произведений. Также объясняется, как Булгаков совмещал образы и мотивы русской классической литературы XIX века (Толстой, Достоевский, Чехов и др.) с собственным восприятием и пониманием Октябрьской революции, когда советская литература установила новые эстетические стандарты. Считается, что драматург вел скрытый диалог с системой ценностей и поведенческими нормами советского обще-



ства, пытался разоблачить его парадоксы и аномалии. Анализируя пространственно-временные паттерны в пьесах Булгакова, исследователь выясняет, что художественный взгляд Булгакова является естественным продолжением его религиозного и философского мировоззрения. А отношения между реальностью, сценой и искусством соответствуют друг другу во временном и вечном, как видимость и истина.

Помимо вышеуказанных работ, есть другие, где произведения Булгакова рассматриваются в контексте литературного процесса, наряду с творчеством других русских и зарубежных писателей с компаративистской точки зрения, анализируются общие черты и различия в их творчестве.

В целом, в Китае творчество Булгакова является актуальным при выборе тем для кандидатских и докторских диссертаций по специальностям «русский язык и литература» и «сравнительное литературоведение». Ракурсы для анализа разнообразны, и большинство из них сосредоточены на интерпретации и обсуждении художественных приемов, тем, идей его основных произведений («Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Белая гвардия»). Больше всего китайских исследователей интересует булгаковская поэтика: гротескная манера письма, карнавализация, политональность, религиозная мифология и др.

При этом существует три основных направления выбора тем: направление общего исследования романа или драмы; исследование с упором на основные произведения (такие, как «Мастер и Маргарита») и направление сравнительного литературоведческого исследования. Эти три вектора также являются основными направлениями в текущих исследованиях творчества Булгакова в китайских академических кругах.

Что касается фундаментальных исследований, на сегодняшний день в Китае опубликовано пять научных монографий, посвященных Булгакову. Остановимся вкратце на каждой.

«О творчестве Булгакова» Вэнь Юйся (Fudan University Press, 2008 г.) [9] – самая ранняя китайская монография, которая всесторонне описывает и анализирует жизнь и творчество Михаила Афанасьевича. Автор связывает жизненный опыт писателя с путем его творческого развития, рассматривает произведения Булгакова разных жанров с точки зрения мировой литературы и развития русской советской истории и культуры. Проведенный автором подробный и всесторонний анализ текста и его сравнительное исследование, включая романы, рассказы, драматические сценарии, эссе и другие прозаические тексты, систематически обобщает творческие характеристики писателя, анализирует

формирование его глубоких творческих мыслей и уникального художественного стиля. Автор пришел к выводу: творчество Булгакова романтично и загадочно, богато по содержанию, глубокомысленно, критично, уникально по художественному стилю, принадлежит к лучшей сатире, гротеску и магическому реализму в русских и европейских литературных кругах XX века.

В биографической исследовательской монографии Тьен Чена «Михаил Булгаков» (Издательство народной литературы, 2010 г.) [21] скрупулезно описывается жизненный опыт и творческая деятельность Булгакова от детства писателя и юношества, до отказа от медицинской деятельности и переезда в Москву. Цянь приводит свидетельства о различных переживаниях и обстоятельствах жизни писателя в этот период, а также говорит о его литературных произведениях, порожденных этим жизненным опытом. Книга позволяет читателям всесторонне понять всю личную и писательскую жизнь Булгакова.

«Диалог со временем: исследование драмы М. Булгакова» Чжоу Сяньлу (Xiamen University Press, 2011 г.) [25] – единственная академическая монография по драматургии Булгакова в Китае. Изучая историю драматургии писателя, автор считает, что стремление Булгакова к творческой свободе и его настойчивое требование независимости художественного духа входило в резкое противоречие со строгой литературной цензурой того времени. Именно это противоречие определило стиль Булгакова. Автор также затронул тему наследования творчества писателя у русской литературной традиции, а путем сравнительного анализа «Дней Турбиных» и «Бега» и революционных героических драм того времени автор раскрыл творчество и мысли писателя в драме на тему Гражданской войны.

Сюй Чжицян и Гэ Жунь в работе «Анализ традиции магического повествования Булгакова» (Издательство народной литературы, 2013 г.) [18] раскрывают внутреннюю связь между творчеством Михаила Афанасьевича с русской литературной традицией. В работе также анализируется мифологическая структура «Мастера и Маргариты», обсуждается происхождение и генезис романа с точки зрения русской и европейской традиций. Авторы связали архетипы персонажей «Мастера и Маргариты» с «Фаустом», указав на пародию поэмы и перевернутую трактовку сюжета Гете.

Работа Лян Куна «Поэтическое исследование мифологии в творчестве Булгакова» (Peking University Press, 2016 г.) [14] сфокусирована на «Мастере и Маргарите» и рассматривает роман с точки зрения эсхатологических идей религиозной философии и христианства. Идеалы искупления, происхождение и трансформация западной демонологии, женский образ в «Мастере и Марга-

рите» и его религиозно-мифологические истоки подробно объясняют многочисленные темы и мифологические характеристики романа, показывая, что произведение содержит глубокие философские выводы.

### **III. Театральные постановки произведений М. А. Булгакова в Китае**

Нельзя не отметить большой интерес в Китае к театральным постановкам произведений Булгакова в последние годы. Так, в 2011 году в Китай была приглашена труппа МХАТа, которая поставила на сцене Пекинского театра народного искусства драму «Белая гвардия». Это первое произведение Булгакова, появившееся на китайской сцене. В 2016 году в Пекине состоялась премьера авангардной драмы «Роковые яйца» режиссера Мэн Цзинхуэя. Авангардная адаптация, высокая концентрация шуток и шокирующих тем произвели на зрителей глубокое впечатление.

Несмотря на успех, по сравнению с Россией, внимание, уделяемое Булгакову в театральной индустрии Китая, явно недостаточно. Внимание китайской театральной публики по-прежнему сосредоточено на произведениях классиков, таких как Пушкин, Гоголь, Чехов и Тургенев, в то время как постановки драматических произведений Булгакова в России весьма популярны и хорошо известны. Так, после гастролей МХАТ в КНР заместитель директора театра Попов отмечал, что «многие китайские зрители оказались знакомы с произведениями, которые мы решили показать в Китае, – практически все читали Чехова и Булгакова. ...В рамках нынешних гастролей наша труппа пообщалась и с китайскими артистами. Китайцы проявляют большой интерес к российскому театральному искусству и к нашей актёрской и режиссёрской школе. Сейчас ведутся переговоры о том, чтобы артисты и студенты театральных факультетов КНР приезжали на стажировку в Школу-студию МХАТа» [прим. 2].

Во время стажировки в Санкт-Петербурге в 2019 году автор данной статьи посмотрела спектакли «Мастер и Маргарита», «Дни Турбиных», «Собачье сердце», «Бег», «Зойкина квартира», «Театральный роман» и «Записки молодого врача». Очевидно, что российское театральное сообщество чрезвычайно заинтересовано почти всеми романами и пьесами М. А. Булгакова.

Классичность театрального наследия Булгакова неоспорима, и драматургия в его романах также имеет большой потенциал для раскрытия в театральных постановках. Поэтому драматургия Булгакова – «сокровище», которое не до конца изучено в театральных кругах нашей страны. Между тем, на сегодняшний день не существует ни одной кинематографической или телевизионной постановки произведений Булгакова в Китае. Также отсутствуют официальные переводы российских кинокартин по произведениям Михаила Афанасьевича.

Таким образом, академические круги Китая уделяют больше внимания исследованию поэтики произведений Булгакова. Кроме того, из-за различий между нашими странами в области истории и культуры в китайских исследованиях меньше внимания уделяется религиозной мифологии и историко-биографическому контексту в произведениях Булгакова, в частности, почти не проявлен интерес к христианской истории, богословию, демонологии и философским теориям. На наш взгляд, эти классические элементы западной культуры не знакомы китайским исследователям, но были бы важны для них.

Результаты китайских исследований Булгакова значительны, а их глубина достигла определенного уровня. Однако изучение творчества писателя в Китае по-прежнему имеет большой разрыв с зарубежными странами, особенно с Россией. По сравнению с более системной и глубокой традицией китайских исследований русской классики у булгаковедения все еще есть много возможностей для развития. Докторских диссертаций, посвященных Булгакову, до сих пор не так много. Также в Китае не существует единого центра булгаковедения, разные исследователи занимаются изучением творчества Булгакова в разных университетах независимо друг от друга. Между тем, в Китае мало известно о личной жизни писателя, его политических взглядах и отношениях с властями.

В последние годы, когда в литературоведении в Китае и за рубежом появилось много новых материалов и новых тенденций, мы считаем, что исследование творчества Булгакова как тема для докторской диссертации по-прежнему имеет академическую ценность. Кроме того, 2020 год совпадает с 80-летием со дня смерти Михаила Афанасьевича, поэтому данная статья также посвящена памяти писателя и отдает дань уважения ему.

### Примечания

1. Перевели заглавие как «Мастер и Маргарита» Ван Чжэньчжун (издательство Minzu University Press, 1996); Тьен Чен (Издательство иностранной литературы, 1987, 1999 / Издательство литературы Чжэцзян, 1999 / Издательство народной литературы, 2004, 2013, 2016); Цао Гуовой (Пекинский издательский дом Яншань, 2008 / Lijiang Publishing House, 2014); Ван Наньци (Чанцзянский литературно-художественный издательский дом, 2009 г.); Ван Цинпин, (Северный литературно-художественный издательский дом, 2012 г.); Гао Хуэйцзюнь (Шанхайский переводческий издательский дом, 2004 г., 2007 г., 2017 г.); Су Лин (Шаньдунское литературно-художественное издательство, 2009 г.); Бай Хуасюнг (Центральный сборник, 2017 г.).

2. Китайцы удивили российских артистов знанием Чехова и Булгакова. [Электронный ресурс]. URL: [russkiymir.ru](http://russkiymir.ru) (дата обращения: 03.07.2020).

## Список литературы

1. Булгаков М. А. «Записки на манжетах» / пер. Сюй Чанхан. Гуанчжоу: Хуачэн, 1992袖口手记 (花城出版社, 1992年).
2. Булгаков М. А. Бег: три пьесы Булгакова / пер. Чэнь Шисюн и Чжоу Сянлу. Сямэнь: Xiamen University Press, 2004 (逃亡: 布尔加科夫剧作三种 (厦) 大学出版社, 2004年).
3. Булгаков М. А. Дни Турбиных // Иностранная литература и искусство. 1982. № 4 (外国文艺 (1982年第4期)).
4. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита / пер. Тьен Чен // Советская литература. 1985. № 5–6 (苏联文学 (第5-6期)).
5. Булгаков М. А. Роковые яйца / пер. Тьен Чен // Объединенный журнал советской литературы. 1991. № 1 (苏联文学联刊 1991年).
6. Булгаков М. А. Собачье сердце / пер. Тьен Чен // Советская литература. 1987. № 6 (苏联文学发表了钱成翻译, 1987年).
7. Булгаков М. А. Собр. соч.: В 4 т. Пекин: Писатель. 1997–1998. (布尔加科夫文集 1997-1998年).
8. Ван Хунци. Иллюзорный мир булгаковских романов. Пекин: Академия общественных наук Китая, 2002 (王宏起 博士论文《布尔加科夫小说的虚幻世界》中国社会科学院研究生院, 2002年).
9. Вэнь Юйся. О творчестве Булгакова. Шанхай: Fudan University Press, 2008 (温玉霞 布尔加科夫创作论 (复旦大学出版社, 2008年).
10. Гуо Ц., Чистяков А. В. О состоянии исследования произведений М. А. Булгакова в Китае // Litera. 2020. № 6. С. 82–91.
11. Е Лин. Изучение гротескного и сатирического стиля романов Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук. Пекин: Пекинский педагогический университет, 2002 (叶丽娜 博士论文《布尔加科夫小说的怪诞讽刺风格研究》(北京师范大学, 2002年).
12. Избранные рассказы Булгакова / ред. Чжоу Цичао. Пекин: Китайская федерация литературно-художественного издательства, 2007 (布尔加科夫中短篇小说选 (中国文联出版社, 2007年).
13. Инь Лин. Анализ русских романов-антиутопий 1920–1930-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. Пекин: Академия общественных наук Китая, 2005 (尹霖: 20世纪二三十年代俄罗斯反乌托邦小说探析 (中国社会科学院研究生院, 2005年).
14. Лян Кун. Поэтическое исследование мифологии в творчестве Булгакова. Пекин: Peking University Press, 2016 (梁坤等. 布尔加科夫小说的神话诗学研究 (北京大学出版社, 2016年).
15. Москва. Калейдоскоп времени и пространства: сборник прозы Булгакова. Шэньян: Liaoning Education Press, 1998; Байхуа, 2018 (莫斯科: 时空变化的万花筒: 布尔加科夫散文集 (辽宁教育出版社, 1998年).
16. Писатели Серебряного века / пер. Чжоу Сянлу и Чэнь Шисюн. Чжэцзян: Издательство литературы и искусства Чжэцзян, 2017. (逃亡: 布尔加科夫剧作集浙江文艺出版社, 2017年).
17. Се Чжоу. Исследования «Мастера и Маргариты» с точки зрения реализма и модернизма: дис. ... д-ра филол. наук. Шанхай: Шанхайский университет международных исследований, 2005 (谢周: 现实主义与现代主义视野下的〈大师和玛格丽特〉研究上海外国语大学, 2005年).
18. Се Чжоу. Китайское булгаковедение: перевод, восприятие и перспективы // Cuadernos de Rusística Española. 2017. №13. Pp. 123–129.
19. Сюй Чжицян, Гэ Жунь. Анализ традиции магического повествования Булгакова. Пекин: Издательство народной литературы, 2013 (许志强, 葛闰 布尔加科夫魔幻叙事传统探析 (人民文学出版社, 2013年).

20. Тан Ихун. Художественный мир “Мастера и Маргариты”. Пекин: Пекинский педагогический университет, 1997 (唐逸红 博士论文《布尔加科夫的长篇小说〈大师和玛格丽特〉的艺术世界》(北京师范大学, 1997年).
21. Тон Даоми. Булгаков и его творчество. Шанхай, 1982 (童道明: 《布尔加科夫及其创作》, 载《苏联文学史论文集》, 北京: 外语教学与研究出版社, 1982年).
22. Тьен Чен. Михаил Булгаков. Пекин: Издательство народной литературы, 2010 (钱诚 米布尔加科夫 (人民文学出版社, 2010年).
23. У Цзэлинь. Кот – смех Булгакова // Советская литература. Пекин, 1987 (吴泽霖: 《公猫——布尔加科夫的笑声》, 载《苏联文学》, 1987年第6期).
24. У Цзэлинь. Поиск духовной опоры // Советская литература, Пекин, 1987 (吴泽霖: 《精神支柱的求索》, 载《苏联文学》, 1987年第3期).
25. Цзэн Юйпин. О творчестве М. А. Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук. Пекин: Пекинский университет, 1996 (曾予平: 博士论文《论M.A.布尔加科夫的创作》 北京大学, 1996年).
26. Чжоу Сяньлу. Диалог со временем: исследование драмы М. Булгакова. Сямэнь: Xiamen University Press, 2011 (周湘鲁: 与时代对话 米布尔加科夫戏剧研究 厦门大学出版社, 2011年).
27. Чжоу Сяньлу. Исследование драмы М. Булгакова: дис. ... д-ра филол. наук. Сямэнь: Университет Сямэнь, 2008 (周湘鲁: 米布尔加科夫戏剧研究 (厦门大学, 2008年).
28. Чжу Цзянган. Исследование новаторства М. Булгакова: дис. ... магистра филологии. Нанкин: Школа иностранных языков Нанкинского педагогического университета, 2001 (朱建刚: 米布尔加科夫及其小说思想研究 (南京师范大学外国语学院, 2001年).
29. Чэнь Шисюн. Историческая судьба булгаковской драмы / вступ. статья // Булгаков М. А. Бег: три пьесы Булгакова / пер. Чэнь Шисюн и Чжоу Сяньлу. Сямэнь: Xiamen University Press, 2004 (逃亡: 布尔加科夫剧作三种 (厦门大学出版社, 2004年).
30. Ян Ю. О художественных особенностях творчества Булгакова: дис. ... магистра филологии. Шанхай: Шанхайский Университет иностранных языков, 1988. (年杨友 硕士论文《论米布尔加科夫散文创作的艺术特色》 (上海外国语大学, 1988年).

## References

1. Bulgakov M. A. *Zapiski na manzhetah* [Cuff notes] per. Syuj CHanhan. Guanchzhou: Huachen, 1992 (袖口手记 (花城出版社, 1992年) (In Chinese).
2. Bulgakov M. A. *Beg: tri p'esy Bulgakova* [The Running: three pieces by Bulgakov] per. CHen' SHisyun i CHzhou Syanlu. Syamen': Xiamen University Press, 2004 (逃亡: 布尔加科夫剧作三种 (厦门大学出版社, 2004年) (In Chinese).
3. Bulgakov M. A. *Dni Turbinyh* [Days of the Turbines] *Inostrannaya literatura i iskusstvo* [Foreign literature and art] 1982. № 4 (外国文艺 (1982年第4期) (In Chinese).
4. Bulgakov M. A. *Master i Margarita* [Master and Margarita] per. T'en CHen. *Sovetskaya literature* [Soviet literature] 1985. № 5–6 (苏联文学 (第5–6期) (In Chinese).
5. Bulgakov M. A. *Rokovye yajca* [Fatal eggs] per. T'en CHen. *Ob"edinennyj zhurnal sovetsoj literatury* [United Journal of Soviet Literature] 1991. № 1 (苏联文学联刊, 1991年) (In Chinese).
6. Bulgakov M. A. *Sobach'e serdce* [Heart of a dog] per. T'en CHen. *Sovetskaya literature* [Soviet literature]. 1987. №6 (苏联文学发表了钱诚翻译, 1987年) (In Chinese).
7. Bulgakov M. A. *Sobr. soch.: V 4* [Coll. vol.: In 4 vol.] Pekin: Pisatel' Publ., 1997–1998 (布尔加科夫文集, 1997–1998年) (In Chinese).

8. Van Hunci. *Illyuzornyj mir bulgakovskih romanov* [The illusory world of Bulgakov's novels] Pekin: Akademiya obshchestvennyh nauk Kitaya, 2002 (王宏起 博士论文《布尔加科夫小说的虚幻世界》(中国社会科学院研究生院, 2002年) (In Chinese).
9. Ven' YUjsya. *O tvorchestve Bulgakova* [About Bulgakov's work] SHanhaj: Fudan University Press, 2008 (温玉霞 布尔加科夫创作论 (复旦大学出版社, 2008年) (In Chinese).
10. Guo TS., CHistiakov A. V. *O sostoianii issledovaniia proizvedenii M. A. Bulgakova v Kitae* [On the state of research of the works of M. A. Bulgakov in China] *Litera* [Litera] 2020 № 6. Pp. 82–91 (In Chinese).
11. E Lin. *Izuchenie grotesknogo i satiricheskogo stilya romanov Bulgakova* [Studying of the grotesque and satirical style of Bulgakov's novels] dis. ... d-ra filol. nauk. Pekin: Pekinskij pedagogicheskij universitet, 2002 (叶丽娜 博士论文《布尔加科夫小说的怪诞讽刺风格研究》(北京师范大学, 2002年) (In Chinese).
12. *Izbrannye rasskazy Bulgakova* [Selected stories of Bulgakov] red. CHzhou Cichao. Pekin: Kitajskaya federaciya literaturno-hudozhestvennogo izdatel'stva, 2007 (布尔加科夫中短篇小说选 (中国文联出版社, 2007年) (In Chinese).
13. In' Lin. *Analiz russkih romanov-antiutopij 1920–1930-h godov* [Analysis of Russian dystopian novels of the 1920s–1930s] dis. ...d-ra filol nauk. Pekin: Akademiya obshchestvennyh nauk. Kitaya, 2005 (尹霖: 20世纪二三十年代俄罗斯反乌托邦小说探析 (中国社会科学院研究生院 2005年) (In Chinese).
14. Lyan Kun. *Poeticheskoe issledovanie mifologii v tvorchestve Bulgakova* [Poetic studying of mythology in the work of Bulgakov] Pekin: Peking University Press, 2016 (梁坤等 布尔加科夫小说的神话诗学研究 (北京大学出版社, 2016年) (In Chinese).
15. *Moskva. Kalejdoskop vremeni i prostranstva: sbornik prozy Bulgakova* [Moscow. A kaleidoscope of time and space: Bulgakov's collection of prose] SHen'yan: Liaoning Education Press, 1998; Bajhua, 2018 (莫斯科: 时空变化的万花筒: 布尔加科夫散文集 (辽宁教育出版社, 1998年) (In Chinese).
16. *Pisateli Serebryanogo veka* [Writers of the Silver Age] per. CHzhou Syanlu i CHen' SHisyun. CHzheczyan: Izdatel'stvo literary i iskusstva CHzheczyan, 2017. 逃亡: 布尔加科夫剧作集 (浙江文艺出版社, 2017年) (In Chinese).
17. Se CHzhou. *Issledovaniya "Mastera i Margarity" s tochki zreniya realizma i modernizma* [Research "The Master and Margarita" from the point of view of realism and modernism] dis. ...d-ra filol. nauk. SHanhaj: SHanhajskij universitet mezhdunarodnyh issledovanij, 2005 (谢周: 现实主义与现代主义视野下的《大师和玛格丽特》研究 (上海外国语大学, 2005年) (In Chinese).
18. Се Чжой. *Kitajskoe bulgakovedenie: perevod, vospriyatie i perspektivy* [Chinese Bulgakov Studies: Translation, Perception and Perspectives] Cuadernos de Rusística Española. 2017. №13. Pp. 123–129 (In Chinese).
19. Syuj CHzhicyan, Ge ZHun'. *Analiz tradicii magicheskogo povestvovaniya Bulgakova* [Analysis of the traditions of Bulgakov's magical narration] Pekin: Izdatel'stvo narodnoj literatury, 2013 (许志强、葛闰: 布尔加科夫魔幻叙事传统探析 (人民文学出版社, 2013年) (In Chinese).
20. Tan Ihun. *Hudozhestvennyj mir "Mastera i Margarity"* [The artistic world of "The Master and Margarita"] Pekin: Pekin-skij pedagogicheskij universitet, 1997 博士论文《布尔加科夫的长篇小说《大师和玛格丽特》的艺术世界》(北京师范大学, 1997年) (In Chinese).

21. Ton Daomin. *Bulgakov i ego tvorcestvo* [Bulgakov and his work] Beijing: Beijing Normal University, 1997 (童道明:《布尔加科夫及其创作》,载《苏联文学史论文集》,北京:外语教学与研究出版社,1982年)(In Chinese).
22. T'en CHen. *Mihail Bulgakov* [Michael Bulgakov] Pekin: Izdatel'stvo narodnoj literatury, 2010 (钱减 米·布尔加科夫(人民文学出版社,2010年)(In Chinese).
23. U Czelin'. *Kot – smekh Bulgakova* [The cat – Bulgakov's laugh] *Sovetskaya literature* [Soviet literature] Pekin 1987 (吴泽霖:《公猫——布尔加科夫的笑声》,载《苏联文学》,1987年第6期。)(In Chinese).
24. U Czelin'. *Poisk duhovnoj opory* [Searching for spiritual support] *Sovetskaya literature* [Soviet literature] Pekin, 1987 (吴泽霖:《精神支柱的求索》,载《苏联文学》,1987年第3期)(In Chinese).
25. Czen YUjpin. *O tvorcestve M. A. Bulgakova* [About the work of M. A. Bulgakov] dis. ... d-ra filol. nauk. Pekin: Pekinskij universitet, 1996 (曾予平:博士论文《论M.A.布尔加科夫的创作》(北京大学,1996年)(In Chinese).
26. CHzhou Syan'lu. *Dialog so vremenem: issledovanie dramy M. Bulgakova* [Dialogue with Time: A Study of M. Bulgakov's Drama] Syamen': Xiamen University Press, 2011 (周相鲁:《与时代对话:米·布尔加科夫戏剧研究》(厦门大学出版社,2011年)(In Chinese).
27. CHzhou Syan'lu. *Issledovanie dramy M. Bulgakova* [Studying of the drama of M. Bulgakov] dis. ... d-ra filol. nauk. Syamen': Universitet Syamen', 2008 (周相鲁:《米·布尔加科夫戏剧研究》(厦门大学,2008年)(In Chinese).
28. CHzhu Czyangan. *Issledovanie novatorstva M. Bulgakova* [Researching of M. Bulgakov's innovation] dis. ... magistra filologii. Nankin: SHkola inostrannyh yazykov Nankinskogo pedagogicheskogo universiteta, 2001 (朱建刚:《米·布尔加科夫及其小说思想研究》(南京师范大学外国语学院,2001年)(In Chinese).
29. CHen' SHisyun. *Istoricheskaya sud'ba bulgakovskoj dramy* [The historical fate of Bulgakov's drama] Bulgakov M. A. *Beg: tri p'esy Bulgakova* [The Running: three pieces by Bulgakov] per. CHen' SHisyun i CHzhou Syanlu. Syamen': Xiamen University Press, 2004 (逃亡:《布尔加科夫剧作三种》(厦门大学出版社,2004年)(In Chinese).
30. YAn YU. *O hudozhestvennyh osobennostyah tvorcestva Bulgakova* [On the artistic features of Bulgakov's work] dis. ... magistra filologii. SHanhaj. SHanhajskij Universitet inostrannyh yazykov, 1988 (年杨友:《论米·布尔加科夫散文创作的艺术特色》(上海外国语大学,1988年)(In Chinese).



**Moodle и Zoom как инструменты дистанционных технологий  
в преподавании русского языка  
в полиязычном образовательном пространстве**

Статья посвящена применению дистанционных технологий в преподавании русского языка этническим репатриантам в условиях полиязычного образовательного пространства. Цель исследования – показать в сравнительном аспекте на примере электронного курса, как дистанционные оболочки Moodle и Zoom могут стать эффективным средством дистанционного обучения русскому языку студентов высших учебных заведений. В основе электронного курса лежит аутентичный материал (полнометражный мультипликационный фильм по мотивам повести Вильгельма Гауфа «Карлик нос»), структурированный по сценам и осваиваемый обучающимися через систему специально разработанных языковых упражнений. Новизна исследования заключается в сравнении интерактивного потенциала двух систем дистанционного обучения – Moodle и Zoom, которые используются для обучения студентов русскому языку. Авторы, основываясь на своем практическом опыте, показывают возможности данных платформ при работе в режимах онлайн и офлайн в организации внеаудиторной работы, при стимулировании самостоятельной когнитивной деятельности обучающихся, создании условий для индивидуальной и групповой учебной деятельности. В статье делается вывод о том, что в Moodle этих возможностей больше, но и Zoom при творческом подходе становится эффективным инструментом реализации интерактивного взаимодействия преподавателя и обучающихся.

Ключевые слова: дистанционное обучение, информационно-коммуникативные технологии, Moodle, Zoom, полиязычное образовательное пространство, электронные учебные курсы.

*Kulash Umbetbekova, Mira Zhakipova*

**Moodle and Zoom as a Tool of Distant Learning in Teaching  
the Russian Language in a Polylingual Educational Space**

The article is devoted to the use of distance technologies in teaching the Russian language to ethnic repatriates in a multilingual educational space. The purpose of the study is to show, in a comparative aspect, using the example of an electronic course, how the distance learning shells Moodle and Zoom can become an effective means of distance learning of the Russian language for students of higher educational institutions. The e-course is based on authentic material (a full-length animated film based on the story of Wilhelm Hauff "The Dwarf Nose"), structured by

scenes and mastered by students through a system of specially designed language exercises. The novelty of the research lies in comparing the interactive potential of two distance learning systems – Moodle and Zoom, which are used to teach Russian to students. The authors, based on their practical experience, show the capabilities of these platforms when working online and offline in organizing extracurricular work, stimulating independent cognitive activity of students, creating conditions for individual and group learning activities. The article concludes that Moodle has more of these opportunities, but Zoom, with a creative approach, becomes an effective tool for implementing interactive interaction between the teacher and students.

Key words: distance learning, information and communication technologies, Moodle, Zoom, multilingual educational space, electronic training courses.

## **Введение**

Требования эпохи глобализации и интернационализации ставят перед казахстанскими высшими учебными заведениями цель формирования полиязычного образовательного пространства, которое способствует интеграции нашей страны в международное научно-образовательное сообщество и содействует изучению русского языка для межкультурного преподавания русского языка в рамках дистанционного обучения на базе интерактивных обучающих платформ Moodle и Zoom. Профессиональная подготовка студентов в контексте компетентностного подхода предполагает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся. Основная образовательная программа бакалавриата, согласно требованиям государственного образовательного стандарта Министерства образования и науки Республики Казахстан (МОН РК), должна обеспечиваться учебно-методической документацией и материалами по всем учебным курсам, дисциплинам (модулям). Содержание каждой из таких учебных дисциплин (модулей) должно быть представлено в сети Интернет или локальной сети образовательного учреждения. Внеаудиторная работа обучающихся должна сопровождаться методическим обеспечением и обоснованием времени, затрачиваемого на ее выполнение. Одним из условий, позволяющих реализовать требования стандарта в решении указанных задач, может стать использование электронных образовательных ресурсов, интегрированных в систему дистанционного обучения.

В исследованиях И. Н. Розиной рассматриваются теоретические и практические аспекты учебной компьютерно-опосредованной коммуникации [4]. В. А. Тищенко уделяет особое внимание организации обратной связи в системе дистанционного обучения с использованием информационно-коммуни-

кационных технологий [6]. М. В. Ядровская рассматривает модели учебно-педагогической коммуникации в системе электронного дистанционного обучения вуза [9]. В. Б. Артеменко описывает особенности организации сотрудничества в электронном обучении на основе проектного подхода и веб-инструментов [1].

Компьютерные средства и технологии в качестве инструментов компьютерной лингводидактики должны, по мнению М. А. Бовтенко, обеспечивать:

- разнообразие форм предъявления изучаемых языковых единиц;
- комплексное использование технических средств для презентации материала (звука, графики, мультипликации, видео, текста);
- показывать языковые явления в динамике; варьировать языковое наполнение заданий;
- ускорять выполнение традиционных «бумажных» видов заданий;
- предлагать специфически компьютерные виды заданий, которые сложно или невозможно выполнить без компьютера;
- давать возможность просмотра, анализа, исправления ошибок;
- комплексность дидактических материалов (включение в структуру программы словарей, справочников, редактора текстов и т.п. или обеспечение совместимости с подобными программами);
- индивидуализацию дистанционного обучения (адаптивность программы, возможность выбора уровня сложности и объема изучаемого материала; формата представления информации: видео-, аудио-, текстового; последовательность работы с программой; наличие времени на выполнение заданий и др.);
- наличие в обучающих программах дружественного интерфейса, максимально использующего изучаемый язык, и необходимых справочных материалов и методических рекомендаций для преподавателя и пр. [2].

Как отмечает А. В. Тряпельников, цифровой учебно-методический контент в соединении с электронными коммуникационными средствами образуют базовые технологические основы современного электронного дистанционного обучения языку. В этом случае предметным наполнением электронных коммуникаций оказывается оцифрованный содержательный контент дистанционного обучения. Цифровое представление учебных материалов, возможности размещения контента в электронной среде (в памяти компьютеров, в Интернете) и включение этого материала в коммуникации посредством электронных каналов связи делают возможным эффективную поддержку дистанционного обучения языку в электронном формате [7].

Информационные технологии, выступая в качестве технологической основы современной развивающейся образовательной среды, обеспечивают необходимые технологические условия для дистанционного обучения русскому языку как иностранному, которые позволяют, по мнению А. Н. Богомолова:

- создавать различные электронные обучающие материалы;
- обеспечивать комплексный интегрированный подход к обучению языку;
- моделировать реальные речевые ситуации с помощью мультимедиа (графики, анимации, видео, аудио), создавать эффект контакта с языковой средой;
- обеспечивать коммуникативность дидактических материалов на любом этапе дистанционного обучения, даже на самом начальном;
- осуществлять полноценную самостоятельную работу учащихся в индивидуальном режиме на всех обучающих этапах;
- обеспечивать функционирование гибких моделей дистанционного обучения, в полной мере учитывающих индивидуальность учащихся;
- организовывать общение на изучаемом языке в ситуации отсутствия языковой среды;
- использовать сетевое обучение как самодостаточную модель дистанционного обучения, позволяя восполнять отсутствующую языковую среду;
- организовывать дистанционное обучение языку с использованием различных моделей;
- организовывать и управлять учебной и познавательной деятельностью иностранных учащихся;
- повышать профессиональную компетенцию преподавателей в дистанционной форме и др. [3].

### **Методика**

В современном образовании активно используются технологии дистанционного обучения. Смещение акцента с традиционных методов к дистанционным технологиям в обучении русскому языку давно стало мировой тенденцией, и вопрос о целесообразности применения последних уже не является актуальным. Бóльшей актуальностью обладает проблема выбора дистанционной платформы, на базе которой обучение русскому языку будет наиболее эффективным. Технологии дистанционного обучения имеют широкий диапазон применения на уроках иностранного языка и успешно используются для интенсификации и оптимизации процесса дистанционного обучения. В настоящее время в ВУЗах Республики Казахстан используются различные оболочки дистанционного обучения, самые распространенные из которых – это Moodle и Zoom. Применение электронных образовательных ресурсов в образовательном процессе в сочетании с системами управления обучением и управления

образовательным контентом позволяет эффективно организовывать самостоятельную когнитивную деятельность учащихся, индивидуальную образовательную поддержку учебной деятельности каждого учащегося преподавателями, групповую учебную деятельность с применением средств информационно-коммуникационных технологий [7, с. 351].

С использованием средств информационных и коммуникационных технологий расширяются возможности организации самостоятельной работы студентов: это может быть самостоятельная работа с обучающими программами, с тестирующими системами, с информационными базами данных. Все известные виды электронных образовательных ресурсов, интегрированные с Moodle и Zoom, могут служить основой для организации самостоятельной работы студентов.

### **Результаты и обсуждение**

Сравним интерактивные возможности Moodle и Zoom в обучении русскому языку и рассмотрим конкретные примеры из опыта преподавания в Алматинском технологическом университете. В основе электронных курсов лежит разработанная авторами статьи интерактивная обучающая платформа Moodle по обучению русскому языку этнических репатриантов, основанная на одноименном полнометражном мультипликационном фильме (2015 г.) по мотивам повести Вильгельма Гауфа «Карлик нос».

Данная обучающая платформа предназначена для студентов первого курса – этнических репатриантов, изучающих русский уровень 1 общего владения языком, и соответствует минимуму требований к данному уровню. Обучающая платформа может также применяться для развития языковых навыков обучающихся с сопутствующей целью совершенствования их коммуникативной компетенции на этапе перехода от уровня 1 к уровню 2. Обучающая платформа может быть интересна и полезна потенциальному адресату: этническому репатрианту, который изучает РКИ с преподавателем или самостоятельно.

Цель платформы – развитие и активизация у обучающихся навыков общения с использованием различных вариантов грамматических конструкций русского языка и с активным употреблением речевых единиц, позволяющих обучающимся удовлетворять коммуникативные потребности в наборе ситуаций и тем социокультурной сферы и сферы повседневного общения.

Апробация пособия прошла с успехом с этническими репатриантами из стран ближнего зарубежья, таких как Китай, Узбекистан, Афганистан и Турция в 2017 году.

При составлении пособия были использованы следующие программы: Windows Movie Maker®, Microsoft Office Power Point®, Adobe PhotoshopCS®, Microsoft Office Word®.

Видеофильм был внедрен в презентацию Power Point. Он является ее непосредственной частью. При предоставлении к ней доступа другим пользователям нет повода беспокоиться о дополнительных файлах. Качество видео отвечает высоким техническим параметрам. Весь мультфильм, общей продолжительностью 18 минут, разделен на 12 фрагментов. Каждый фрагмент занимает в среднем 1,5 минуты. Все ролики имеют законченный сюжет и делятся на смысловые отрезки.

Видеоуроки являются эффективной формой дистанционного обучения иностранному языку. Исследованиями доказано, что в отличие от аудио- и принт-материалов, имеющих достаточно высокий информационный, образовательный, воспитательный и развивающий потенциал, видеотекст превосходит их в возможности интеграции различных аспектов акта речевого взаимодействия. Помимо содержательного плана общения в видеоматериал входит визуальная информация о месте события, вербальном, невербальном и паравербальном поведении участников коммуникации в конкретной ситуации и контексте. Визуальный ряд дает возможность понять и закрепить как чисто фактическую информацию, так и языковые особенности речи.

Обучающая платформа включает в себя систему языковых упражнений, среди которых преобладают речевые и коммуникативные упражнения. Предтекстовые, притекстовые и в большей степени послетекстовые задания предназначены для более глубокого изучения коммуникативного потенциала единиц и их закрепления в языковом сознании. Обучающиеся учатся пользоваться рецептивным и потенциальным словарем, отделять главное от второстепенного, игнорировать несущественное для понимания, не стараться понять информацию дословно, а коннотативно.

Интерактивная форма заданий пособия позволяют моделировать реальные ситуации из жизни, использовать ролевые игры, прибегать к совместному решению поставленных вопросов и учебно-профессиональных ситуаций проблемного характера. Поставленные задачи обучающиеся решают, используя полученные знания и сформированные в процессе занятия навыки. Акцент делается на развитии критического мышления и спонтанной речи.

Тем самым система упражнений пособия не только направлена на формирование коммуникативной компетенции с включением приобретенных лингвистических навыков в ситуациях, близких к реальности, но и обра-

щена и к взаимодействию участников дистанционного обучения. Превалирование одного из участников учебного процесса или одной из идей не допускается и не приветствуется.

Обучающийся выступает не как объект воздействия, а как субъект взаимодействия. Он сам активно принимает участие в процессе дистанционного обучения, избирая для себя свой персональный путь.

Обучающая платформа может быть использована на любом компьютере, где установлены интернет-браузер, программы, позволяющие открывать видеоролики, аудиоматериалы и документы Microsoft Office. Помимо всего прочего, при необходимости обучающая платформа может быть легко интегрирована в интернет-среду, что предоставляет замечательную возможность использовать его на разных типах дистанционных курсов e-learning. Авторы статьи апробировали возможности интеграции видеоуроков пособия в системы дистанционного обучения Moodle и Zoom с целью повышения его дидактического потенциала и степени интерактивности. В Moodle размещен полноценный обучающий курс на основе пособия, а в Zoom создавались отдельные виды упражнений с использованием различных инструментов и ресурсов системы. Обе системы дают возможность размещать учебные материалы разных типов и форматов: файлы в формате PDF, гиперссылки на интернет-ресурсы, глоссарии, веб-страницы. Однако в Zoom есть ограничения по объёму файлов, загружаемых в материалы курса: нет возможности загрузить файлы объёмом более 512 Мб. Приходится либо переводить их в уменьшенный формат, либо загружать на сторонние интернет-сервисы и встраивать HTML-код на веб-страницу. В Moodle можно загружать файлы разных типов, группировать их в папки. Глоссарий в Zoom первичен, то есть его формирует создатель курса. В Moodle есть возможность создавать вторичный глоссарий, к наполнению и комментированию статей которого на иностранном языке можно привлечь обучающихся. На веб-страницу можно интегрировать графические изображения, медиаобъекты, вставлять таблицы, формулы, символы, форматировать текст. Видеофайлы могут быть интегрированы на страницу с помощью HTML-кода файла, размещенного в интернете. В Moodle видеофайл может быть загружен отдельно или с помощью гиперссылки на сторонние ресурсы. Как известно, эффективность использования программных продуктов в обучении иностранному языку заключается не только в точном понимании и умении пользоваться средствами самих программных продуктов, но и в том, насколько рационально и методически грамотно с их помощью организована и структурирована работа по обучению иностранному языку. Методическую работу с видеофрагментами на аудиторных занятиях целесообразно организовать в следующей последовательности.

### Раздел «Перед просмотром»

1. Вступительная беседа преподавателя, знакомство с видео-, кино- и мультипликационной продукцией, обращение к эмпирическому и практическому опыту обучающихся.

2. «Мостик» к просмотру всего фильма целиком, настрой учащихся на работу с материалом, пробуждение интереса к восприятию фильма.

3. Непосредственно просмотр фильма.

4. Беседа-опрос по фильму с элементами критического оценивания полученной информации со стороны обучающихся.

### Раздел «Задания»

Работа по каждому отдельному видеоролику.

1. Восприятие и понимание содержания эпизода:

- введение в ситуацию;
- снятие языковых трудностей;
- установка на просмотр;
- первый просмотр без остановок: однократный или двукратный;
- контроль выполнения предпросмотрового задания.

2. Работа над языковым материалом:

- второй просмотр: остановка в заранее определенных местах с использованием кнопки «пауза»;
- закрепление языкового материала;
- выполнение тренировочных упражнений.

Активизация, перенос на другие ситуации и виды речевой деятельности:

- третий просмотр: выполнение заданий, направленных на изучение иноязычной культуры и выявление межкультурных различий;
- активизация языкового материала в новых ситуациях;
- использование усвоенного материала в чтении или на письме.

Видео позволяет обучать иноязычному общению с учетом различных социолингвистических факторов, представленных с помощью визуальной информации и во многом определяющих характер речевых высказываний коммуникантов. Этой цели служат, например, следующие упражнения: просмотр видеофрагмента без звука и ответы на вопросы о том, где находятся собеседники, каковы взаимоотношения между ними; просмотр видео без звука и определение, какой из предложенных на карточке диалогов соответствует ему.

### Раздел «После просмотра»

Активное использование языкового и коммуникативного материала фильма с выходом в неподготовленную речь. Видео играет большую роль в развитии у обучающихся умений творческой неподготовленной диалогической и монологической речи. Стимулом для этого служат задания на активный



просмотр видеоматериалов, ориентированные, прежде всего, на развитие умений восприятия и понимания речи на слух.

Перечисленные выше виды упражнений могут быть реализованы в Zoom с помощью инструмента «тест». Система позволяет создавать тесты разных типов: на заполнение пропусков, на множественный выбор с одним правильным ответом или несколькими, на соответствие, на перетаскивание, верно/неверно, с загрузкой файла.

В Moodle также есть элемент «тест», позволяющий создавать тесты разных типов, выбор которых гораздо шире: верно/неверно, вложенные ответы, выбор пропущенных слов, вычисляемый, краткий ответ, множественный выбор, множественный вычисляемый, на соответствие, перетаскивание в текст, простой вычисляемый, числовой ответ, эссе.

Кроме того, в Moodle есть элементы, обладающие интерактивными возможностями, позволяющими организовать коммуникацию и взаимодействие.

«Опрос» является неоцениваемым элементом и позволяет быстро собрать информацию по определенной теме. В настройках можно ограничить время опроса, доступность результатов для обучающихся.

Элемент «Задание» позволяет создать практическое задание, ответ на которое может предполагать загрузку одного или нескольких файлов, набор текста ответа непосредственно в окне редактора или ответ вне сайта. Ответ на задание доступен для просмотра и оценивания только преподавателю курса, который может настроить сроки выполнения задания, типы отзывов (комментарий, файл или ведомость с оценками), параметры ответов (количество попыток, условия представления ответов), уведомления, параметры оценивания.

«Глоссарий» типа «вторичный» могут заполнять сами обучающиеся. В настройках преподаватель может задать формат отображения, параметры оценивания, диапазон дат. Обучающиеся могут сопроводить свои записи загруженными файлами (презентациями, изображениями и т.п.). Таким образом, материалы становятся доступными для просмотра и комментирования всем участникам курса, что позволяет организовать их обсуждение и взаимооценку.

Элемент «Форум» может быть реализован по-разному: стандартный форум для общих обсуждений, простое обсуждение, «вопрос-ответ». Для организации обсуждения и взаимооценки работ используют тип «каждый открывает одну тему». В форуме можно прикреплять файлы, настроить подписку и отслеживание, временной период блокирования, параметры оценивания. И в глоссарии, и в форуме, и в задании можно выбрать вариант «не оценивается», а можно задать категорию оценок, выбрать шкалу, установить проходной балл и максимальное значение. Кроме того, можно назначить студентов-участников курса на роль оценщиков в каждом отдельном элементе курса.

Элемент «Чат» предназначен для онлайн общения. Преподаватель может задать время начала чата, длительность сессии, их повторяемость.

Элемент курса «Вики» позволяет организовать совместную деятельность по составлению документа (вики-страницы).

Интерактивный элемент «Лекция» дает возможность структурировать материал по блокам, разделяя их тестовыми вопросами и заданиями. Преподаватель настраивает время прохождения лекции, количество попыток, категорию и шкалу оценивания, проходной и максимальный балл и другие параметры.

«Семинар» позволяет организовать практическую работу обучающихся с взаимооцениванием, причем итоговая оценка может складываться из оценки самой работы и оценки за оценивание работ других участников курса.

Рассмотрим возможности ресурсов и интерактивных элементов систем дистанционного обучения для организации различных типов упражнений в процессе дистанционного обучения иностранному языку.

Предтекстовые, притекстовые и в большей степени послетекстовые задания предназначаются для более глубокого изучения коммуникативного потенциала единиц и их закрепления в языковом сознании. Обучающиеся учатся пользоваться рецептивным и потенциальным словарем, отделять главное от второстепенного, игнорировать несущественное для понимания, не стараться понять информацию дословно, а коннотативно [9, с. 477].

Фонетические упражнения:

– повторение отдельных слов, предложений, реплик диалога вслед за диктором с использованием кнопки «пауза» – ресурс «страница» в Moodle, видеофайл в Moodle;

– просмотр видеофрагментов с одновременным выделением в тексте слов с заданным звуком; повторение этих слов в паузах за носителем языка – ресурс «страница» в Moodle, видеофайл в Moodle;

– фонетический мини-урок в игровой форме – ресурс «книга» или элемент «лекция» в Moodle;

– демонстрация образцов артикуляции лексических единиц с низким стилем произношения, с отклонениями от норм в произношении, жаргонизмов и проч. – ресурс «страница» в Moodle, видеофайл или ресурс «книга» в Moodle.

Лексические упражнения ориентированы на восприятие лексических единиц в адекватном аудиовизуальном контексте, чему способствует применение таких приемов, как:

– прогнозирование слов, фраз, которые будут произнесены персонажами видеоэпизода после паузы, с опорой и без опоры – ресурс «страница» в Moodle, видеофайл в Moodle;

– распознавание, нахождение в видеофрагменте определенных предметов, явлений, действий, цветовых обозначений, названия которых записаны на доске – ресурс «страница» в Moodle, видеофайл в Moodle;

– соотнесение прилагательных, записанных на доске или на карточке, с тем или иным персонажем видеоэпизода; списка синонимов – с ключевыми словами из видеофрагмента – ресурс «страница» в Moodle, видеофайл в Moodle.

Презентация речевых функций и средств их выражения осуществляется в адекватном контексте, в разнообразных ситуациях общения и сопровождается выполнением следующих упражнений:

– повторение различных речевых образцов, позволяющих реализовать данную функцию в паузах за диктором – ресурс «страница» в Moodle, видеофайл в Moodle;

– выбор из предложенного перечня тех языковых средств выражения, которые встречаются в видеофрагменте – элемент «тест» в Moodle;

– реагирование адекватно ситуации, представленной в видеосюжете: Что скажет/может сказать этот персонаж в данной ситуации – элемент «тест» в Moodle.

Использование элемента «форум» в Moodle позволяет загрузить ответы (текстовые или аудиофайлы) и организовать их обсуждение и взаимооценку. Элемент «задание» с загрузкой файлов позволяет оценить работу каждого обучающегося индивидуально.

Активизация грамматического материала предусматривает использование его в новых ситуациях общения, а именно дополнение ситуации, например: восстановите вопросы, которые предположительно были заданы персонажу видеоэпизода в ходе телефонного разговора – элемент «тест» в Moodle (индивидуальная работа); ролевые игры: озвучьте реплики персонажа; составьте вопросы к видеоряду просмотренного эпизода – элемент «гlossарий» и «форум» в Moodle (совместная работа, обсуждение, диалог).

В обучении диалогической речи используются упражнения, направленные на:

– восстановление диалога, представленного в видеоэпизоде, на основе отдельных реплик – элемент «тест» в Moodle (индивидуальная работа), элемент «гlossарий», «форум» и «чат» в Moodle (совместная работа, обсуждение, диалог);

– восстановление пропущенных реплик одного из персонажей – элемент «тест» в Moodle и Zoom (индивидуальная работа), элемент «гlossарий», «форум» и «чат» в Moodle (совместная работа, обсуждение, диалог);

– соотнесение реплик с определённым персонажем – элемент «тест» в Moodle.

Упражнения, предназначенные для дистанционного обучения монологической речи:

– составление рассказа о том, что уже случилось к определённому моменту эпизода;

– восстановление пропущенной части сюжета видеофрагмента;

– подготовка пересказа.

Данные виды упражнений можно реализовать через элемент «тест» в Moodle с индивидуальными ответами, доступными только преподавателю.

Использование элемента «форум» в Moodle позволяет загрузить ответы (текстовые или аудиофайлы) и организовать их обсуждение и взаимооценку. Элемент «задание» с загрузкой файлов позволяет оценить работу каждого обучающегося индивидуально.

Развитие умений чтения имеет место, главным образом, в процессе работы над кратким или полным сценарием видеофильма.

Предлагаются следующие задания:

– прочтение перед просмотром видеофрагмента резюме по его содержанию с последующим заполнением пробелов недостающими словами, фразами – ресурс «страница» и элемент «тест» в Moodle;

– прочтение краткого резюме по содержанию фрагмента и нахождение во время просмотра той его части, которая неверна – ресурс «страница» и элемент «тест» в Moodle.

Просмотр видеоматериалов может быть использован в качестве стимула и содержательной основы для развития навыков письма и умений письменной речи:

– написание воображаемой биографии одного из персонажей из эпизода видеофильма;

– изложение содержания видеоэпизода в форме письма другу;

– написание краткой рекламы видеофильма;

– написание небольшого рассказа на основе слов/фраз, предложенных преподавателем, с целью предсказания сюжета видеофильма.

Данные виды упражнений можно реализовать через элемент «тест» в Moodle с индивидуальными ответами, доступными только преподавателю.

Интерактивные задания позволяют моделировать реальные ситуации из жизни, использовать ролевые игры, прибегать к совместному решению поставленных вопросов и учебно-профессиональных ситуаций проблемного характера.

Наша практика показала, что в Moodle этих возможностей больше. Но и Zoom при творческом подходе становится эффективным инструментом реализации интерактивного взаимодействия.

Схематично возможности сравниваемых компонентов можно представить следующим образом. В целом, применение электронных образовательных ресурсов в образовательном процессе в сочетании с системами управления обучением и управления образовательным контентом, представляемыми в Moodle и Zoom, дает возможность работать в режимах онлайн, разнообразить внеаудиторную работу, позволяет эффективно организовывать самостоятельную когнитивную деятельность обучающихся, индивидуальную образовательную поддержку учебной деятельности каждого обучающегося преподавателями, групповую учебную деятельность с применением средств информационно-коммуникационных технологий.

### **Выводы**

Безусловно, предложенный вариант системы упражнений к мультфильму «Карлик нос», как в Moodle, так и в Zoom, не может быть одинаково пригоден для всех обучающихся. Авторы старались передать обучающимся ощущение реальности и присутствия, предложить множество типов заданий, которые в своей сумме помогут приблизиться к эталонному обучению иностранному языку. При таком положении достигается ведущая цель дистанционного обучения языкам, предполагающая не только овладение языковыми навыками и умениями, но и постижение сущности русской ментальной картины мира. Привлечение инновационных методов и технологий в обучении русскому языку этнических репатриантов в целом способствует поддержанию устойчивого роста интереса к обучению на русском языке в Казахстане и развитию академической мобильности. Включение аналогичных интерактивных учебных пособий в преподавание иностранного языка интенсифицирует международный характер современного образования и содействует межкультурным контактам.

Инновации в области методов и технологий в образовании актуализируют дискуссию об изучении иностранных языков. Изучение языков получает новые возможности. Благодаря современным средствам и техникам расширяются рамки традиционного подхода к изучению иностранного языка и тем самым реализуются компетенции в обучении языков.

### **Список литературы**

1. Артеменко В. Б. Организация сотрудничества в электронном обучении на основе проектного подхода и веб-инструментов // Образовательные технологии и общество. 2013. № 2 (Т. 16). С. 489–504.
2. Бовтенко М. А. Компьютерная лингводидактика: учеб. пособие. М., 2004. 208 с.

3. Богомолов А. Н. Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) и современная система образования // Инновационные технологии преподавания иностранных языков и культур. 2014. С. 348–359.
4. Розина И. Н. Учебная компьютерно-опосредованная коммуникация: теория, практика и перспективы развития // Образовательные технологии и общество (Education Technology & Society). 2003. № 2. (Т. 6). С. 160–175.
5. Скибицкий Э. Г., Егоров В. В. Дистанционное обучение: теория, практика и перспективы развития: монография. Алматы: Гылым, 2004. 221 с.
6. Тищенко В. А. Обратная связь в системе дистанционного обучения с использованием информационно-коммуникационных технологий // Образовательные технологии и общество. 2010. № 2 (Т. 13). С. 388–399.
7. Тряпельников А. В. Интеграция информационных и педагогических технологий в обучении РКИ (методологический аспект). М., 2014. 80 с.
8. Шарипов А. А., Омарбекова А. С. Семантическая модель электронного учебного издания // Спецвыпуск Вестник Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилева. 2012. С. 432–435.
9. Ядровская М. В. Модели учебно-педагогической коммуникации в системе электронного дистанционного обучения вуза // Образовательные технологии и общество (Education Technology & Society). 2013. С. 469–488.

#### References

1. Artemenko V. B. *Organizaciya sotrudnichestva v elektronnom obuchenii na osnove proektnogo podhoda i veb-instrumentov* [Organization of cooperation in e-learning on based on the project approach and web tools] *Obrazovatel'nye tekhnologii i obshchestvo* [Educational technologies and society] 2013. № 2 (Т. 16). Pp. 489–504 (In Russian).
2. Bovtenko M. A. *Komp'yuternaya lingvodidaktika: Uchebnoe posobie* [Computer linguodidactics: Textbook] Moscow, 2004. 208 p. (In Russian).
3. Bogomolov A. N. *Informacionno-kommunikacionnye tekhnologii (IKT) i sovremennaya sistema obrazovaniya* [Information and communication technology (ICT) and modern education system] *Innovacionnye tekhnologii prepodavaniya ino-strannyh yazykov i kul'tur* [Innovative technologies for teaching foreign languages and cultures] 2014. Pp. 348–359 (In Russian).
4. Rozina I. N. *Uchebnaya komp'yuterno-oposredovannaya kommunikaciya: teo-riya, praktika i perspektivy razvitiya* [Educational computer-mediated communication: theory, practice and development prospects] *Obrazovatel'nye tekhnologii i obshchestvo* [Education Technology & Society] 2003. № 2 (Т. 6). Pp. 160–175 (In Russian).
5. Skibickij E. G., Egorov V. V. *Distancionnoe obuchenie: teoriya, praktika i perspektivy razvitiya: Monografiya* [Distance learning: theory, practice and development prospects: Monography] Almaty: Gylym, 2004. 221 p. (In Russian).
6. Tishchenko V. A. *Obratnaya svyaz' v sisteme distancionnogo obucheniya s ispol'zovaniem informacionno-kommunikacionnyh tekhnologij* [Feedback in the distance learning system using information and communication technologies] *Obrazovatel'nye tekhnologii i obshchestvo* [Education Technology & Society] 2010. № 2 (Т. 13). Pp. 388–399 (In Russian).

7. Tryapel'nikov A. V. *Integraciya informacionnyh i pedagogicheskikh tekhnologij v obuchenii RKI (metodologicheskij aspekt)* [Integration of information and educational technologies into teaching RFL (methodological aspect)] Moscow, 2014. 80 p. (In Russian).

8. SHaripov A. A., Omarbekova A. S. *Semanticheskaya model' elektronnoogo uchebnogo izdaniya* [Omarbekova A. S. Semantic model of an electronic educational publication] *Specvypusk Vestnik Evrazijskogo nacional'nogo universiteta imeni L. N. Gumeleva* [Special issue Bulletin of the L.N. Gumilyov Eurasian National University] 2012. Pp. 432–435 (In Russian).

9. YAdrovskaya M. V. *Modeli uchebno-pedagogicheskoy kommunikacii v sisteme elektronnoogo distancionnogo obucheniya vuza* [Models of educational and pedagogical communication in the electronic distance learning system of the university] *Obrazovatel'nye tekhnologii i obshchestvo* [Education Technology & Society] 2013. Pp. 469–488 (In Russian).

### **Обучение конспектированию лекций в методике преподавания русского языка как иностранного**

В статье рассматриваются основные приемы работы с аудио- и письменным текстом при обучении иностранных студентов основам конспектирования: восприятие, анализ, переработка, фиксация, воспроизведение информации. Успешное конспектирование зависит от преподавателя. Его речь должна быть логична, доступна по форме, научна по содержанию, убедительна, содержать элементы конспектирования.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, обучение конспектированию, лекция.

*Elena Kuznetsova*

### **Lecture Notes Teaching in the Methodology of Teaching Russian as a Foreign Language**

The article discusses the basic techniques for working with audio and written text when teaching foreign students the basics of taking notes: perception, analysis, processing, recording, reproduction of information. Successful note taking depends on the teacher. His speech should be logical, accessible in form, scientific in content, convincing, contain elements of notes.

Key words: Russian as a foreign language, teaching notes, lecture.

Для иностранных учащихся, освоивших программу подготовительного факультета и поступивших на русское отделение университета, остается сложным и требующим специальной подготовки конспектирование лекций и письменных текстов по специальным дисциплинам.

Конспектирование – один из видов речевого общения, «процесс мыслительной переработки и письменной фиксации читаемого или аудируемого текста» [3, с. 3]. Результатом конспектирования является аналитически трансформированный письменный текст, который позволит через некоторое время восстановить полную информацию по теме.

В зависимости от того, как представлена учебная информация, выделяют следующие виды конспектирования:

– аудирование лекционного материала;



– чтение учебного или научного текста, его переработка и запись.

Существуют различные методики оформления конспекта. Это может быть последовательная запись текста, формат тезисов, вопросы и ответы, конспект в виде схемы и другие [2, с. 28].

Подготовка к успешному усвоению методики составления конспекта начинается с самого начала обучения языку. При этом важно, чтобы взаимодействовали все виды речевой деятельности: аудирование, чтение, письмо, говорение.

Основы будущего конспектирования заложены в программе обучения русскому языку как иностранному, начиная с элементарного уровня с последующим усложнением материала. Так, на уровне А1 задачи аудирования – понимать на слух тему, извлекать необходимую информацию из услышанного [4, с. 26]; для письма – на основе прочитанного текста создать высказывание репродуктивного характера [4, с. 26], затем к прочитанному тексту добавляется прослушанный текст [4, с. 53].

Аудирование на уровне А2 предполагает понимание главной и дополнительной информации, выделение и последующее обсуждение основных идей, а затем и понимание информации с достаточной полнотой. К завершению программы обучающийся должен «понимать содержание прослушанного текста» до 300 слов, количество незнакомых слов до 2%, темп речи – 150–180 слогов в минуту при двух предъявлениях [4, с. 70–71].

Задание на аудирование для уровня В1 – прослушать и представить полученную информацию в графическом виде [4, с. 79], задачи аудирования – «определить коммуникативное намерение говорящего» [4, с. 90], для письма – составить простой и сложный планы текста [4, с. 81], затем добавляются типы планов тезисный и вопросный [4, с. 87]. Ближе к завершению обучения по программе данного уровня в качестве требования к части «Письмо» предлагается «написать краткий и подробный конспекты текста» [4, с. 92].

На всем протяжении обучения с А1 до В1 представлены тексты из бытовой и учебной сфер или общественно-политического характера. Объем предъявляемого текста для В1 – до 600 слов, количество незнакомых слов – до 5%, объем создаваемого текста – 15–20 предложений [4, с. 93]. К концу обучения на В1 требования к аудированию – «прослушать фрагмент публичной лекции и составить по нему конспект» [4, с. 97]. Объем текста должен составлять 600–800 слов, количество незнакомых слов – 3%, темп речи – 220–250 слогов в минуту, количество предъявлений – одно [4, с. 97]; письмо – составлять «краткие и подробные конспекты текста общественно-политического характера» [4, с. 98].

Для того чтобы научиться писать конспекты, обучающиеся должны овладеть следующими приемами работы с информацией:

- восприятие аудио- или письменного текста;
- анализ материала;
- его переработка (трансформация);
- фиксация «нового» текста;
- воспроизведение информации.

*Восприятие текста* означает умение студента адекватно воспринимать звучащую или письменную речь, понимать услышанное (написанное), владеть соответствующими лексическими единицами, в том числе терминологией.

*Анализ материала* означает умение выделять в тексте основную и второстепенную информацию, владеть способами ее отбора.

*Переработка информации* означает трансформацию текста, его сокращение, переформатирование, выявление опорных слов и формулирование информации в краткой форме (возможно с заменой грамматической структуры), составление плана.

*Фиксация текста* – краткая запись, расположение информации в соответствии с планом, умение разделять конспект на подтемы, заголовки, подзаголовки, делать выводы, выделять абзацем новую информацию, пользоваться нумерацией, цветовыми обозначениями.

Для записи сжатой информации студентам необходимо знать общепринятые условные обозначения, аббревиатуры, знаки и символы, уметь пользоваться ими в процессе конспектирования, а также применять правила сокращения слов.

*Воспроизведение* конспекта – умение восстанавливать законспектированный материал.

В зависимости от конкретных задач профессиональной подготовки необходимо обращаться к лексическому материалу, соответствующему будущей специальности студентов, то есть обучение конспектированию проводится на текстах по специальности [3, с. 35].

Один из видов работ, который следует проводить, – это словарные (на словосочетания, фразовые, свободные) диктанты, на начальном этапе построенные на общеупотребительной лексике, а затем, когда начинается изучение специальности, в диктант целесообразно вводить профессиональную лексику [3, с. 37].

Лексический материал диктантов должен быть знаком студентам и предъявляться один раз, то есть они должны быть максимально приближены к обычным лекционным условиям. Для некоторых студентов следует практиковать

аудирование сообщения со зрительным восприятием текстов того же объема [3, с. 47].

По тому же принципу строится работа по выделению главной и второстепенной информации. Сначала эти упражнения приводятся в печатном виде, а затем в процессе аудирования, которое сопровождается записью опорных слов. Во время этого упражнения студенты могут делать для себя письменные заметки, фиксируя основную мысль каждого абзаца. Затем текст воспроизводится, то есть пересказывается на основе записанных опор.

Задания на конспектирование должны быть продолжены на первом курсе, чтобы проверить уровень отработки заданий такого рода и в случае необходимости повторить тренировочные упражнения.

Успешное конспектирование во многом зависит от преподавателя. Его речь должна быть логична, доступна по форме, научна по содержанию, убедительна по эмоциональной окраске. Готовясь к занятию, преподаватель должен позаботиться о том, чтобы его текст был понятен, «экономичен» и удобен для сокращенной записи наиболее важного материала в лекции [1, с. 61]. Поэтому речь преподавателя должна содержать элементы конспектирования.

Кроме того, преподаватель должен учитывать уровень подготовки студентов, умение вести конспект и знать основы конспектирования. Интонационно, с помощью пауз, необходимых повторов выделяются основные вопросы, подвопросы, ключевые слова. Таким образом, качество конспектирования зависит не только от студента, но и от преподавателя.

Навыки и умения, которые студенты получают при обучении конспектированию на начальном и среднем этапах, затем будут востребованы ими при написании рефератов, аннотаций, тезисов, докладов, научных статей, курсовых и дипломных работ.

#### Список литературы

1. Гремин Ю. В., Любимов Е. В., Трифонов И. В. Конспектирование как элемент образовательного процесса // Психолого-педагогические проблемы безопасности человека и общества. 2012. № 4 (17). С. 59–64.
2. Игнатенко Т. Ф., Бельских Д. В. Конспектирование как вид самостоятельной учебно-познавательной деятельности студентов // Профессиональная культура педагога. 2017. С. 25–29.
3. Обучение конспектированию: теория и практика / В. П. Павлова. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Русский язык, 1983. 96 с.
4. Программа по РКИ. Уровни А1–С2. Основной курс. Фонетика. Лексика. Грамматика. Аудирование. Чтение. Говорение. Письмо / О. И. Глазунова, Д. В. Колесова, Т. И. Попова. 2 изд., стереотип. М.: Русский язык. Курсы, 2018. 216 с.

## References

1. Gremin Yu.V., Lyubimov E. V., Trifonov I. V. *Konspektirovanie kak element obrazovatel'nogo processa* [Abstract as an element of the educational process] *Psichologo-pedagogicheskie problemy bezopasnosti cheloveka i obshchestva* [Psychological and pedagogical problems of human and society safety]. 2012. № 4 (17). Pp. 59–64 (In Russian).
2. Ignatenko T. F., Bel'skih D. V. *Konspektirovanie kak vid samostoyatel'noj uchebno-poznavatel'noj deyatel'nosti studentov* [Abstract as a type of independent educational and cognitive activity of students] *Professional'naya kul'tura pedagoga* [Professional culture of a teacher] 2017. Pp. 25–29 (In Russian).
3. *Obuchenie konspektirovaniyu: teoriya i praktika* [Teaching note-taking: theory and practice] V. P. Pavlova. 2 izd., pererab. i dop. Moscow: Russkij yazyk, 1983. 96 p. (In Russian).
4. *Programma po RKI. Urovni A1–S2. Osnovnoj kurs. Fonetika. Leksika. Grammatika. Audirovanie. Chtenie. Govorenie. Pis'mo* [Russian as a foreign language program. Levels A1–C2. The main course. Phonetics. Vocabulary. Grammar. Listening. Reading. Speaking. Letter] O. I. Glazunova, D. V. Kolesova, T. I. Popova. 2 izd., stereotip. Moscow: Russkij yazyk. Kursy, 2018. 216 p. (In Russian).

## Сведения об авторах

**Вигерина Людмила Ивановна**, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: livigerina@yandex.ru

**Гродецкая Анна Глебовна**, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, доктор филологических наук (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: grodetskaiaag@mail.ru

**Жакипова Мира Нурзадиновна**, лектор кафедры государственного и иностранных языков Алматинского технологического университета (Республика Казахстан, г. Алматы); e-mail: Miranur69@mail.ru

**Жилина-Элс Татьяна**, доцент Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета им. Канта, кандидат филологических наук (Российская Федерация, г. Калининград); e-mail: tzematerials@gmail.com

**Калинина Елена Леонидовна**, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: lkalinina888@mail.ru

**Кузнецова Елена Геннадьевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского и татарского языков Казанского государственного медицинского университета (Российская Федерация, г. Казань); e-mail: egkuz@rambler.ru

**Жиркова Марина Анатольевна**, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: manp@mail.ru

**Меркушов Станислав Федорович**, главный специалист Центра русского языка и культуры Тверского государственного университета, кандидат филологических наук (Российская Федерация, г. Тверь); e-mail: stas2305@gmail.com

**Никольский Евгений Владимирович**, профессор Ужгородской украинской богословской академии Карпатского университета им. Августина Волошина, доктор филологических наук, доктор богословия (Республика Украина, г. Ужгород); e-mail: eugenius-09@ukr.net

**Умбетбекова Кулаш Мукарамовна**, лектор кафедры Государственного и иностранных языков Алматинского технологического университета (Республика Казахстан, г. Алматы); e-mail: Umbetbekova57@mail.ru

**Хань Юйци**, докторант факультета русского языка и литературы Института иностранных языков Пекинского педагогического университета (Китайская народная республика, Пекин); e-mail: bnuniversity@yandex.ru

**Шадеко Василий Петрович**, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: v.shadeko@gmail.com

## About Authors

**Grodetskaya Anna**, Doctor of Philological Science, Leading Researcher at Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Science (Russia, St. Petersburg); e-mail: rodetskaiaag@mail.ru

**Han Yuqi**, Doctoral Student Faculty of Russian language and literature School of Foreign Languages and Literature Beijing Normal University (People's Republic of China, Beijing); e-mail: hanyuqi1990s@163.com

**Kalinina Elena**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Pushkin State University, Docent (Russia, St. Petersburg); e-mail: lkalinina888@mail.ru

**Kuznetsova Elena**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the Department of Russian and Tatar Languages, Kazan State Medical University (Russia, Kazan); e-mail: egkuz@rambler.ru

**Merkushov Stanislav**, Chief Specialist of the Center for Russian Language and Culture, Tver State University, Candidate of Philological Sciences (Russia, Tver); e-mail: stas2305@gmail.com

**Nikolsky Eugeny**, Doctor of Philology (Dr. hab.), Doctor of Theology, Professor at Avgustyn Voloshyn Carpathian University (Republic of Ukraine, Uzhhorod); e-mail: eugenius-z@mail.ru

**Shadeko Vasily**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Pushkin State University, Docent (Russia, St. Petersburg); e-mail: v.shadeko@gmail.com

**Umbetbekova Kulash**, Lecturer at the Department of State and Foreign Languages, Almaty Technological University (Republic of Kazakhstan, Almaty); e-mail: Umbetbekova57@mail.ru

**Vigerima Lyudmila**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Pushkin State University, Docent (Russia, St. Petersburg); e-mail: livigerina@yandex.ru

**Zhakupova Mira**, Lecturer at the Department of State and Foreign Languages, Almaty Technological University (Republic of Kazakhstan, Almaty); e-mail: Miranur69@mail.ru

**Zhirkova Marina**, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Pushkin State University, Docent (Russia, St. Petersburg); e-mail: manp@mail.ru

**Žylina-Els Tatiana**, PhD in Philological Sciences, Lecturer in the Institute of Humanities at Kant's Baltic Federal University (Russia, Kaliningrad); e-mail: tzematerials@gmail.com

## **Требования к оформлению статей, представленных для публикации в научном журнале «Art Logos»**

К публикации в журнале «Art Logos» принимаются статьи, отражающие широкий спектр проблем современного научного знания в области филологии.

Материал должен быть представлен тремя файлами:

### **1. Статья**

Объем статьи – не менее 18 и не более 44 тыс. знаков с пробелами. Поля по 2,0 см; красная строка – 1,0 см. Шрифт Times New Roman Cyr, для основного текста размер шрифта – 14 кегль, межстрочный интервал – 1,5 пт.; для литературы и примечаний – 12 кегль, межстрочный интервал – 1,0 пт.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок в автоматическом режиме Word.

Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках, например [7] или [5, с. 56–57]. Список литературы (в алфавитном порядке) помещается после текста статьи.

Русские источники необходимо **транслитерировать**, для автоматической транслитерации использовать программу на сайте <http://www.translit.ru>, вариант **BGN (Board of Geographic Names)**.

Фамилия автора печатается в правом верхнем углу страницы над названием статьи.

В левом верхнем углу страницы над названием статьи печатается присвоенный статье УДК и код ГРНТИ.

### **2. Автореферат**

Автореферат содержит:

- название статьи и ФИО автора – на русском и английском языках;
- аннотацию статьи на русском и английском языках объемом не менее 1000 знаков с пробелами;
- ключевые слова и словосочетания (7–10 слов) на русском и английском языке.

### **3. Сведения об авторе**

Фамилия, имя, отчество полностью, место работы и занимаемая должность, ученая степень, звание, почтовый адрес, электронный адрес, контактный телефон.



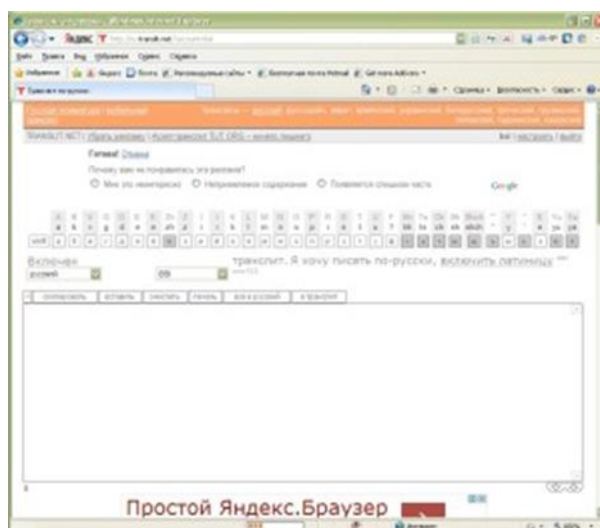
## Примеры оформления библиографического описания различных источников и алгоритм их подготовки

Для транслитерации русского текста в латиницу в соответствии со стандартом BSI можно воспользоваться ссылкой <http://ru.translit.net/?account=bsi>. Обязательно использовать системы **автоматического** перевода кириллицы в романский алфавит; **не делать транслитерацию вручную**. Это позволит избежать ошибок транслитерации.

Перевод названия на английский можно сделать, например, с помощью программы «Переводчик Google» (<https://translate.google.ru>).

### Краткая схема процесса преобразования ссылки:

1. Входим в программу **Translit.ru**. Выбираем вариант (BSI), получаем изображение всех буквенных соответствий. Вставляем в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажимаем кнопку «в транслит».



2. Копируем транслитерированный текст в готовящийся список References.

3. Переводим с помощью переводчика Google все описание источника, кроме авторов (название книги, статьи, постановления и т.д.) на английский язык, переносим его в готовящийся список (за транслитерированным названием). Перевод, безусловно, требует редактирования, поэтому эту часть необходимо готовить человеку, понимающему английский язык.

4. Объединяем описания в транслите и переводное, оформляя в соответствии с принятыми правилами. При этом необходимо раскрыть сокращения в указании места издания (Moscow и St. Petersburg) и исправить обозначение страниц на английский язык (вместо 1072 s. – 1072 p.).

5. Курсивом выделяем название источника и ссылка готова.

### **Пример:**

Кочукова Е.В. Павлова О.В. Рафтопуло Ю.Б. Система экспертных оценок в информационном обеспечении учёных // Информационное обеспечение науки. Новые технологии: сб. науч. тр. / Калёнов Н.Е. (ред.). – М.: Научный Мир, 2009. – 342 с. – С. 190–199.

Вставляем в программу Translit, получаем:

Kochukova E.V. Pavlova O.V. Raftopulo Iu.B. Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh // Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii: Sb. nauch. tr. – M.: Nauchnyi Mir, 2009. – S. 190–199.

### **Преобразуем транслитерированную ссылку:**

1) убираем специальные разделители между полями (“/”, “–”);

2) в квадратных скобках после транслитерации пишем перевод заглавия статьи и названия источника на английский язык;

3) пишем на английском языке полное место издания и обозначение страниц (издательство оставляет транслитерированным). Издательство лучше обозначать добавлением слова Publ. (факультативно).

4) конечный результат:

Kochukova E.V. Pavlova O.V. Raftopulo Iu.B. *Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh* [The peer review system in the information providing of scientists] *Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii: Sb. nauch. tr. 57* [Information Support of Science. New Technologies: Collected papers]. Moscow: Nauchnyi Mir Publ., 2009, pp. 190–199.

Для заметок

*Научный журнал*

**ART LOGOS**  
**(ИСКУССТВО СЛОВА)**

**№ 4(13)**

*Оригинал-макет Н. П. Никитиной*

---

Подписано в печать 25.12.2020. Формат 60x84 1/16.  
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 9,75. Тираж 500 экз. Заказ № 1675

---

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина  
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10