ВЕСТНИК
Литературного института имени А. М. Горького

№ 4

2024

Москва
Литературный институт
имени А. М. Горького
2024

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА имени А. М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель редакционного совета — С. Ф. Дмитренко, к. ф. н., доцент

Члены редакционного совета:
Валентина Бениньи, д. фил. н., профессор (Италия)
Н. П. Видмарович, д. фил. н., проф. (Хорватия)
Франк Гёблер, д. фил. н., проф. (ФРГ, Майнц)
В. П. Гребенюк, д. фил. н., проф. (Москва)
М. Н. Громов, д. ф. н., проф. (Москва)
В. Н. Захаров, д. фил. н., проф. (Москва)
Н. В. Корниенко, д. фил. н., член-корр. РАН (Москва)
В. В. Лепахин, д. фил. н., проф. (Венгрия)
М. А. Маслин, д. ф. н., проф. (Москва)
А. В. Моторин, д. фил. н., проф. (Великий Новгород)
Алессандро Ньеро, д. фил. н., профессор (Италия)
М. В. Строганов, д. фил. н., проф. (Тверь — Москва)
А. И. Чагин, д. фил. н., проф. (Москва)
Элизабет Шорэ, д. фил. н., проф. (ФРГ, Фрайбург-им-Брайсгау)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор — А. Н. Варламов, д. фил. н., проф.

Члены редакционной коллегии:
К. Г. Артамонова, к. фил. н., доцент
И. И. Болычев, к. фил. н., доцент
С. А. Васильев, д. фил. н., проф.
И. А. Есаулов, д. фил. н., проф.
А. И. Зимин, д. ф. н., проф.
М. В. Иванова, д. фил. н., проф.
О. А. Казнина, д. фил. н., проф.
Б. А. Леонов, д. фил. н., проф.
В. Г. Пантелеева, к. фил. н., доцент
Л. М. Царева, к. экон. н., проф.

Научные редакторы номера — Т. Е. Никольская, к. ф. н., доцент;
Ю. М. Папян, к. ф. н., доцент

Корректоры — Е. А. Волгапкина, Т. Е. Никольская, Т. В. Пекичева

© Литературный институт имени А. М. Горького, 2024

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Chairman — S. F. Dmitrenko, Ph. D. (Philology), assistant professor

Members of the Council:
Valentina Benigni, PhD (Philology), professor (Rome, Italy)
A. I. Chagin, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Elisabeth Cheauré, Ph. D. (Philology), professor (BRD, Freiburg i. Br.)
Frank Göbler, Ph. D. (Philology), Univ. -prof. (BRD, Mainz)
V. P. Grebenyuk, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
M. N. Gromov, Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
N. V. Kornienko, Ph. D. (Philology), corr. memb. of RAS (Moscow)
V. V. Lepakhin, Ph. D., professor (Hungary)
M. A. Maslin, Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
A. V. Motorin, Ph. D. (Philology), professor (Novgorod)
Alessandro Niero, PhD (Philology), professor (Italy)
M. V. Stroganov, Ph. D. (Philology), professor (Tver — Moscow)
N. P. Vidmarovic, Ph. D. (Philology), professor (Croatia)
V. N. Zakharov, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)

EDITORIAL BOARD:

Chief Editor — A. N. Varlamov, Ph. D. (Philology), professor

Members of the Board:
K. G. Artamonova, Candidate of Philology, associate professor
I. I. Bolychev, Candidate of Philology, associate professor
O. A. Kaznina, Ph. D. (Philology), professor
M. V. Ivanova, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
B. A. Leonov, Ph. D. (Philology), professor
V. G. Panteleeva, Candidate of Philology, associate professor
I. A. Shishkova, Ph. D. (Philology), professor
L. M. Tsareva, Ph. D. (Economics), professor
S. A. Vasyliev, Ph. D. (Philology), professor
I. A. Yesaulov, Ph. D. (Philology), professor
A. I. Zimin, Ph. D. (Philosophy), professor

Scientific editor — T. E. Nikolskaya, Ph. D., associate professor
Y. M. Papyan, Ph. D., associate professor

Proofreaders — T. E. Nikolskaya, T. V. Pekicheva, E. A. Volgapkina

СОДЕРЖАНИЕ

Памяти Александра Ивановича Горшкова 6

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
В. В. Башкеева. Становление «русского мира» в лирике зрелого Пушкина 9
Д. А. Молчанова. Перформативные характеристики «сушковского цикла» М. Ю. Лермонтова 18
В. И. Дюдина. Литературный импрессионизм Константина Алексеевича Коровина 27
Е. Р. Иванова. Тире Эмили Дикинсон: графика и семантика 38

ЯЗЫКОЗНАНИЕ
Ю. М. Папян. Этапы русской стилистики в XX–XXI вв. 49
Е. В. Кремнев. Персонажные языковые личности в романе А. К. Михальской «Профессор риторики» 68
Э. И. Панкратова. Имя героини как средство создания художественного образа в рассказе А. М. Борщаговского «Три тополя на Шаболовке» 79

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД
С. А. Бабушкина. Переводческие стратегии адаптации русских реалий в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» для франкофонного читателя 92

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
О. С. Маевская. «Пушкин отомщённый»: литературное путешествие (как можно провести урок по стихотворению М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта») 106

ВОЛЬНЫЕ МЫСЛИ
А. Ю. Горбачёв. Личность и творчество М. Ю. Лермонтова в зеркале пушкинского величия 111

ХРОНИКА
Научно-просветительский цикл «1941 – 1945 – 2025. Память и Слава»: К столетию со дня рождения писателя-фронтовика В. П. Астафьева . . . 116
XXVII Научные чтения «Язык как материал словесности» («Горшковские чтения»). 119
Всероссийская научно-практическая конференции «А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов: культурная эпоха и проблема мимесиса» (к 225-летию со дня рождения А. С. Пушкина и 210-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова) 122

SUMMARY 124

CONTENTS

In memory of Alexander Ivanovich Gorshkov 6

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE
Vera V. Bashkeeva. The Formation of the "Russian World" in the Lyrics of Mature Pushkin 9
Diana A. Molchanova. Performative Characteristics of M. Yu. Lermontov's "Sushkovsky Cycle" 18
Vera I. Dyudina. Literary impressionism of Konstantin Alekseevich Korovin 27
Ekaterina R. Ivanova. Emily Dickinson's dashes: graphics and semantics. 38

LINGUISTICS
Yury M. Papyan. Stages of Russian Stylistics in the 20th–21st Centuries 49
Egor V. Kremnev. Language personalities of characters in A. Mikhal'skaya's novel «Professor of rhetoric» 68
Eleonora I. Pankratova. The name of the character as a means of creating an artistic image in A. M. Borshchagovsky's short story «Three poplars on Shabolovka» 79

TRANSLATION
Sofia A. Babushkina. Translation strategies for adapting Russian realias in F. M. Dostoevsky's novel "The brothers Karamazov" for a francophone reader 92

LITERARY EDUCATION
Olga S. Maevskaya. "Pushkin avenged": a literary journey (how to conduct a lesson on Mikhail Lermontov's poem "The Death of the Poet"). 106

FREE THOUGHTS
Alexander Yu. Gorbachev. The Personality and Creativity of Mikhail Lermontov in the Mirror of Pushkin's Greatness 111

CHRONICLE
Scientific and Educational Cycle «1941 – 1945 – 2025. Memory and Glory»: To the Centenary of the Birth of the Frontline Writer V. P. Astafyev 116
XXVII Scientific Readings "Language as a Material of Literature" ("Gorshkov Readings"). 119
All-Russian Scientific and Practical Conference "A.S. Pushkin and M.Yu. Lermontov: The Cultural Era and the Problem of Mimesis" 122

SUMMARY 124

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВИЧА ГОРШКОВА

25 августа 2023 года Александру Ивановичу исполнилось 100 лет, а в феврале 2024-го он ушёл, так сказать, из житейской суеты, но не из филологии. Имя Александра Ивановича Горшкова, доктора филологических наук, профессора, заслуженного работника высшей школы РФ, лауреата премии Правительства РФ в области образования, действительного члена Академии российской словесности, должно быть известно тем, кто осваивает язык и кто пользуется языком как орудием жизни, науки и искусства: и школьникам, и студентам, и филологам, и писателям. Благодаря его труду одни учатся и учились по его книгам и лекциям, другие, кроме того, имели счастье знать Александра Ивановича лично, третьи стали лучше понимать себя и разбираться в своём деле.

Жизнь прожить — не поле перейти, и в нашем случае мы можем, лишь несколькими штрихами обрисовав жизнь А. И. Горшкова, сказать: «Спаси Бог дело твоё!».

В Википедии об А. И. Горшкове сказано, что он лингвист, а он считал себя филологом. Несколько лет назад в ней и было написано (по желанию самого́ учёного), что он — филолог, то есть человек, который не только понимает зависимость литературы от употребления языка, но и умеет показать и доказать эту зависимость. Но кто-то, не задумываясь над значением важных, актуальных для общечеловеческой культуры слов, позволил себе правку. Мы не будем вторгаться в справочник, претендующий на статус научной энциклопедии, и тратить время на споры, а внимательно вчитаемся в статьи и книги Горшкова: только в таком случае станет ясным, что написал их филолог — человек, умеющий связывать язык и литературу в одно целое, учить читать с пониманием и передавать это драгоценное человеческое качество, взращённое культурой, будущему.

Когда есть рядом учитель, легче идти по жизни и понимать прошлое и настоящее. В Евангелии от Луки сказано, что ученик не бывает выше своего учителя; но, усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его. И это потому, что ученику всегда нужен проводник, спутник, которому можно довериться.

И в средней, и в высшей школе у Александра Ивановича были хорошие учителя.

В средней школе он увлекался футболом, и даже в 14 лет ему доверили судейство состязания школьных футболистов. Страсть к футболу осталась у него на всю жизнь, всегда жила в душе у него и страсть к поэзии. Об этом говорит ряд шутливых стихотворений, которые автор назвал “Любовь и футбол”. С детских лет он болел за ЦДКА (теперь – ЦСКА).

Видим, что будущий учёный не сидел всю жизнь только с книгами. Было у него и два хобби: фотография и рыбная ловля. Немало интересных фотографий украшало его квартиру. Кроме того, в детстве и молодости он неплохо писал акварелью.

Горшкову-школьнику легко давалась математика. Учителя знали о его желании поступать в авиационный институт и были удивлены поступлением на факультет русского языка и литературы Московского педагогического института им. В. И. Ленина. Уже в студенческие годы он задумался: податься ли в стихотворчество, литературоведение или лингвистику. И выбрал последнюю, наиболее трудную для познания и мало изученную сферу деятельности, почувствовав, что без языка ни литературы, ни науки, ни вообще культуры быть не может. И он доверился своим учителям. В вузе на него обратили внимание преподаватель Евгения Алексеевна Василевская и известный специалист в области индоевропеистики Михаил Николаевич Петерсон. Под руководством Евгении Алексеевны на третьем курсе Горшковым была написана работа «Лексика и фразеология “Науки побеждать” Суворова», ставшая первой публикацией, с которой начался его глубокий интерес к истории русского литературного языка.

В аспирантуре, говоря словами Горшкова, ему выпала великая удача работать под руководством Виктора Владимировича Виноградова. И как он мечтал хотя бы раз услышать в свой адрес похвалу от академика! Но Виктор Владимирович не часто хвалил своих учеников. Хотя однажды Александр Иванович удостоился-таки положительной оценки учителя… И было это так. Аспиранты нередко приходили к Виноградову, обычно к 12 часам ночи (в годы войны и позже ночную жизнь вела почти вся страна). Обычно они приносили с собой что-нибудь к чаепитию и однажды пришли с тортом. Горшков аккуратно нарезал его на равные кусочки и услышал от своего учителя: «Молодец! Хорошо нарезал». Этот случай Александр Иванович вспоминал с улыбкой.

Разумеется, учили учёного и книги. Горшков говорил, что богатейшую пищу для рассуждений об употреблении языка ему давали работы Л. В. Щербы, Г. О. Винокура, В. В. Виноградова и многих других. В его работах немало цитат — отсылок к их произведениям. Эти отсылки служили и выработке новых идей, и доказательством верности выбранного им пути.

Александр Иванович не уставал убеждать своих учеников и коллег, что писатель (любой — и поэт, и прозаик, и драматург, и учёный, и критик) не появляется на свет без кропотливого филологического труда, поэтому писателя нужно считать прежде всего филологом, а потом вдаваться в подробности специализации. Для Александра Ивановича язык в художественной словесности стал главным предметом изучения и осмысления. Эта работа привела учёного к пониманию того, что употребление языка в художественном произведении неразрывно связано с образной системой, в которой объединены и средство, и обобщение, и анализ образов. Вот почему Горшков стал заниматься языковой композицией текста и компонентами её организации (словесными рядами). Изучение выбора и организации средств выражения в произведениях художественной словесности выявило актуальную филологическую задачу, неразрывно связанную с теми вопросами преподавания русского языка и литературы, что кратко охарактеризованы учёным в

«Неотправленном письме Министру образования и науки», опубликованном нами в сборнике статей, написанных по материалам XXI научных чтений «Язык как материал словесности» (Казань: Бук, 2018).

Александр Иванович многое сделал для развития филологии, которую он считал, как и многие его предшественники, первейшей страницей культуры. Да, начинал он как языковед, но его работы со временем получили широкое филологическое направление. Разностороннее изучение произведений словесности и глубокое осмысление идей величайших русских филологов прошлого привели Александра Ивановича к мысли, задавшей вектор работе последних десятилетий его жизни: «В филологии не две главных дисциплины — лингвистика и литературоведение, а три: стилистика, лингвистика и литературоведение». В понимании А. И. Горшкова стилистика — это квинтэссенция филологии.

В работах учёного отразилось свойство классического филолога — человека, согбенного над книгой, для понимания которой не жалко отдать и жизни. Такая деятельная любовь к языку, направленному на порождение содержания, требует преданного служения словесности. И в образе нашего Учителя сокрыт неповторимый пример жизни в филологии. Для его коллег и учеников Александр Иванович Горшков всегда был и продолжает оставаться образцом настоящего Филолога, в исходном значении этого слова, — освоившим, передающим и развивающим выраженное в слове познание мира.

В 1998 году по инициативе А. И. Горшкова в Литературном институте имени А. М. Горького прошли научные чтения «Язык как материал словесности». С тех пор эти чтения, получившие неофициальное название «Горшковских», проводятся ежегодно — в этом году кафедра русского языка и стилистики Литинститута провела их уже в 27-й раз, и посвящены они были памяти своего основателя и идейного вдохновителя. В этом выпуске «Вестника Литературного института» опубликованы статьи, написанные по материалам выступлений на наших научных чтениях. Мы надеемся, что их авторы внесут свою лепту в развитие филологии. Основная же задача наших научных чтений — показать всем причастным к филологии, что дело, начатое Александром Ивановичем Горшковым, продолжается.

* * *

В 2016 г. одна из учениц Александра Ивановича — Екатерина Оаро (Юркевич) — провела с ним интервью, в котором учёный немного рассказал о себе. С этим интервью можно познакомиться по ссылке: https://litinstitut.ru/sites/default/files/yazyk_kak_material_slovesnosti_sbornik_statey_2.pdf

Кафедра русского языка и стилистики
Литературного института имени А. М. Горького

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.0: 37.016
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-9-17

В. В. БАШКЕЕВА*

СТАНОВЛЕНИЕ «РУССКОГО МИРА» В ЛИРИКЕ ЗРЕЛОГО ПУШКИНА

В статье изучаются важные вехи в становлении концепта «русский мир» в лирике Пушкина зрелого периода. Проблема заключается в определении качественных характеристик концепта, тем более точно манифестированных у поэта, чем более глубоким является постижение мира новоевропейского человека. Внимание уделено трём этапам. Делается вывод о широком понимании концепта как в человековедческом смысле, так и в историческом и политическом отношении. Важны образ негорделивого героя, тёплые, непрагматичные отношения между людьми, между человеком и миром, человеком и обществом, человеком и историей, идея признания русского народа великим как своего рода кульминация в понимании русского мира.

Ключевые слова: Пушкин, лирика зрелого периода, русский мир, великий народ, новоевропейский человек.

В 1825 г. А. С. Пушкин делает набросок «О народности в литературе» (июнь — декабрь 1825), где высказано сомнение в утверждениях, что становящееся популярным понятие «народность» есть выбор предметов из отечественной истории или использование родного языка. Упоминая «итальянские новеллы», «французских рыцарей», «китайскую принцессу» и др., он, по сути, соотносит понятие «народность» с понятием «национальность», с представлением об «особенной физиономии» каждого народа. В последнем абзаце материала содержится знаменательный, не единожды цитировавшийся тезис: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [13, 266], в котором слова «образ мыслей и чувствований» можно понимать как выражение идеи национального менталитета. Тем более что выше поэт называет факторы, создающие «особенную физиономию» народа, — «климат, образ правления, вера» [13, 266].

Можно на основании этой записки говорить о том, что Пушкин серьёзно задумывается о национальном, о русском менталитете, то есть о том, что мы презентуем под концептом «русский мир». И хотя в «Словаре языка Пушкина» встречаются концепты «русская хандра», «русская зима», «русский бог»,

* Вера Викторовна Башкеева — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета имени Доржи Банзарова (Улан-Удэ, Бурятия, Российская Федерация); oaelun@mail.ru

«русской человек» и др., но нет концепта «русский мир» [18, 1110], это свидетельствует лишь о том, что концепт, существуя и развиваясь в творчестве поэта, не выводится в твёрдо определённое лексическое сочетание.

Понятие, или концепт, «русский мир» выделяли по крайней мере два крупных пушкиниста. Важно назвать раздел «Русский мир в поэзии Пушкина» в монографии Вс. Грехнёва «Мир пушкинской лирики» (1994), а также книгу «Пушкин. Русская картина мира» (1999) В. С. Непомнящего, который дал парафрастический вариант названия. Вс. Грехнёв в число составляющих элементов, единиц русского мира включает «поэзию русского быта» [3, 8], природу, которая освобождена «от натиска субъективно романтической духовности» [3, 9], людскую «общность, те силы единения, которые неуклонно возрождаются к жизни в роковые часы истории» [3, 10], русский характер с его родовыми чертами: «Незлобивость, доверчивость и мудрая простота, соединённые с высокой утончённостью духовного строя, неизгладимо прочерченные в нём резцом народного духа» [3, 23]. В. С. Непомнящий утверждает идею пасхального типа русской культуры, в отличие от рождественского типа западноевропейской культуры, и говорит о пушкинском онтологическом реализме [11, 522, 534].

Для нас важно обозначить знаковые вехи в становлении идеи русского мира в лирике зрелого Пушкина. Выделение этих вех не случайно, оно соотносится с тем, как решался вопрос о понимании русского человека и мира в эпическом и драматическом творчестве Пушкина. В Михайловском в «Борисе Годунове», в Болдино в «Повестях Белкина» и «Маленьких трагедиях», позднее в «Капитанской дочке» напряжённо решался вопрос о русской истории и современности в её автономности или в соотнесении с историей и культурой Европы. Выделим в лирике зрелого поэта три вехи: переломный 1825 год, год первой Болдинской осени, последние годы жизни, показывающие отдельные аспекты в осознании русского мира.

Важным является 1825 год, о котором замечено, что «время творчества Пушкина, 1813–1836 годы, стало тем хронологическим отрезком, когда волна европеизации русской духовной культуры достигла своего пика и разбилась на переломе 1825/1826 годов» [10, 9]. В этот год новые мысли об истории и человеке ещё осложнены старыми поэтическими моделями, пусть и прекрасными в своём роде (волнующая, но условная «Буря» или, скажем, «Желание славы»). Но уже появляется достаточно личное, насыщенное биографическими деталями послание «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор…»).

Герой столкнулся с настоящими реалиями жизни: ссылка, одиночество, удалённость от друзей, первые смерти лицеистов, разность судеб, у кого-то блистательных, у кого-то страдательных. Личные переживания не озлобляют героя, а напротив — он предпочитает говорить только о добром в лицеистах, стремится повернуть их к истории лучшей стороной, деятельной, мировоззренческой, человеческой. Грусть избывается любовью к товарищам, любовью к Лицею и учителям. И идея смерти представлена здесь скорее элегически, чем апокалиптически.

Идея дружбы переходит из разряда жанрового (дружеского послания) в тематический (тему дружбы) и фиксирует одну из важных тем русского мира, причём дружба эта сердечная и глубокая («пожать от сердца руку», друзья «моей души»). Естественно в таком контексте введение важного слова для

русской культуры — называние друга братом, а Царского Села — отечеством (землёй отцов). Этот родственный вектор, пока не манифестированный в христианских понятиях, сплачивает людей в семью: «Скажи, Вильгельм, не то ль и с нами было, / Мой брат родной по музе, по судьбам?» [13, 145]. И отсюда вытекающее осознание своего, родного мира и чужого пространства («бродя в краю чужом», «целый мир чужбина»).

Помимо идеи родственности и чуждости людей и пространств знаменательно использование частотного и важного для русской ментальности концепта «судьба» и его вариации «судьбина», злая судьба. Судьбе как явлению почти онтологическому и одновременно явлению счастья противопоставлена легковесная и чужеродная фортуна с её холодной удачей («фортуны блеск холодный»).

Степень взрослости Пушкина в послании удивляет. Он становится способен более глубоко оценить императора Александра Первого: «Ура, наш царь! Так! Выпьем за царя. Он человек! Им властвует мгновенье. …Он взял Париж, он основал Лицей» [там же]. Пушкин вводит тот критерий, который неизменно на протяжении уже двухсот постпушкинских лет показывает личность в её отношении к власти. Оценка власти определяет не столько власть, сколько оценивающего. Брюзжание, критика в ностальгическом и тёплом послании не приветствуются, способность же к исторической оценке властителя вне страданий собственной судьбы приветствуется. Важен выход с психологического уровня, характерного для романтизма, на исторический простор. При этом психологизм не дезавуируется, а становится одним из слоёв в восприятии личности.

Поразителен 1825 г. и тем, что рядом у Пушкина стоят такие разные произведения, как «Сцена из Фауста» и «Зимний вечер». Первую вслед за Вс. Грехнёвым я рассматриваю не как драматическую сцену или фрагмент, а как «своеобразный лирический парафраз на тему гётевской драмы» [3, 8]. Обратим внимание на ряд моментов. В «Сцене…» представлено концептуальное осмысление культуры Западной Европы Нового времени, так называемой фаустианской культуры, в отталкивании от которой в критической рецепции происходит становление, осознание на новом историческом этапе русской культуры, русского мира.

Главное чувство, испытываемое Фаустом и до встречи с Мефистофелем, и после, — это скука: «Мне скучно, бес» [13, 272]. По мнению беса, Фауст скучал и до встречи с ним, когда учился, увлекался женщинами, погружался «в пучину тёмную науки», и тогда, когда Мефистофель уже начал его развлекать. Глубоко о скуке как концепте европейского Просвещения писал М. Ф. Мурьянов: «Рождение слова скука — одно из лексических ухищрений эпохи Просвещения…» [10, 66], «это имя стало лазейкой, через неё ускользали от церковного покаяния и наказания за грех…» [10, 65]

То, чего добился Фауст, названо Пушкиным не результатом, не плодом, но данью, которую он взял с жизни. Жизнь предстаёт не как загадка или откровение, а как чужое начало, которым можно овладеть, воспользоваться, подчинить, взяв с неё дань. Фауст лицемерит, когда называет благом «сочетанье двух душ», ведь мысли его о Гретхен чудовищны, демонстрируют расколотую душу героя. Сама любовная страсть в фаустианском варианте показана как телесное, сексуализированное начало. Глубочайший эгоизм

человека рационального ума проявляется в обольщении, что он способен к любви, на деле же он не различает похоть и любовь. Можно говорить о том, что бóльшим бесом, чем Мефистофель, оказывается у Пушкина Фауст.

И вдруг рядом с этим нелицеприятным представлением символического воплощения новоевропейского человека появляется «Зимний вечер». Конечно, не вдруг. Логика становления Пушкина как национального поэта в его движении к русскому миру — в параллельном осмыслении Запада и России. Чем более глубоким является постижение основ европейского мира, тем более отчётливым и проявленным становится русский взгляд на мироздание.

В «Зимнем вечере» по контрасту с высокомерным бессердечием «Фауста» поражают отсутствие социальной дистанции между образованным барином и необразованной немолодой крестьянкой, тёплые человеческие интонации: «Что же ты, моя старушка, приумолкла у окна?», «Выпьем, добрая подружка» [13, 271]. Герой способен оценить то, что не ценит европейский так называемый просвещённый вкус, — русские народные песни, он чувствует необыкновенную поэзию в простых ритмах и словах «синица тихо за морем жила», «девица за водой поутру шла». Само восприятие мира совершенно иное, не разъятое на части, калейдоскопическое, фрагментарное, а целостное, в связи человека и мира. В мире есть непогода, от которой можно схорониться в ковчеге лачужки, тёплые чувства не только по отношению к няне, но и к буре, которая «мглою небо кроет»: немного пугающий, но такой интересный и разнообразный мир за пределами лачужки. Это открытие реального, живого, обычного мира как ценности, сердечное расположение ко всему живому и неживому, приятие мира таким, какой он есть. «Непосредственность его ощущения «Жизни» как Собеседника, как Лица — поразительна» [12, 266). «Языку пушкинского художества не очень соответствует определение «языка образов» — это *язык контекста*. Контекст бытия — не « образный», а сущностный» [12, 284].

В негорделивом герое «Зимнего вечера» — приятие мира, чувство благодарности, умение горевать, искать и находить утешение. Не просто констатация грусти, «горя», но одновременно желание его избыть, человек вписан не в свой ум, свои иллюзорные представления, а в жизнь. Эта разительная разница между типом личности фаустианца и русской крестьянки, русского мыслителя как раз свидетельствует о контрапунктных особенностях нерусского и русского миров, о чуждом и родном.

Следующий этап, дающий представление о русском мире в историческом и политическом смысле, что не менее важно, чем человековедческие размышления, — это 1831 год, польский бунт. В двух стихотворениях — «Клеветникам России» (02.08.1831), «Бородинская годовщина» (07.09.1831), редкой для зрелого Пушкина оде, — поэт дал своё понимание и русского мира, и современного западного мира на примере Франции с её лицемерной страновой сущностью и политикой.

Знаменательна для этой эпохи расколотость русского культурного общества, часть которого продолжала оставаться в западной аксиологической парадигме, другая смогла подняться на уровень признания ценностей русской культуры. П. Я. Чаадаев, не лишённый противоречий, в постскриптуме письма от 18 сентября 1831 г. с удовлетворением отмечает: «Вот вы, наконец, и на-

циональный поэт; вы, наконец, угадали своё призвание. <…> Стихотворение к врагам России особенно замечательно... В нём больше мыслей, чем было высказано и осуществлено в течение целого века в этой стране. <…> Мне хочется сказать себе: вот, наконец, явился наш Данте…» [19].

Оппозицию Пушкину составил, как это ни грустно, приятель П. А. Вяземский, с которым Пушкин нетерпеливо делился волнениями по польскому вопросу. В письме от 3 августа 1831 г. поэт признаётся: «Дело польское кончается; я всё ещё боюсь: генеральная баталия, как говорил Пётр I, дело зело опасное» [14, 19].

Ему же пишет о польском вопросе 14 августа 1831 г. Либерал же Вяземский 22 сентября 1831 года записывает свои мысли в записную книжку, испытывая, как и всякий либерал, чувство не поддающейся дефинициям вины перед Европой: «Пушкин в стихах своих: *Клеветникам России* кажет им шиш из кармана. <...> За что *возрождающейся Европе* любить нас? Вносим ли мы хоть грош в казну общего просвещения? Мы тормоз в движениях народов к постепенному усовершенствованию нравственному и политическому. <…> *Народные витии,* если удалось бы им как-нибудь проведать о стихах Пушкина и о возвышенности таланта его, могли бы отвечать ему коротко и ясно: мы ненавидим, или, лучше сказать, презираем вас, потому что в России поэту, как вы, не стыдно писать и печатать стихи подобные вашим» [2]. Вяземский не только презентовал мысли либерала, но и показал Пушкину «шиш из кармана».

Что же касается собственно стихотворений, Пушкин, пребывая в иллюзии XIX века об общеславянском единстве, тем не менее пронзительно глубоко показывает национальные характеры русских, поляков, коллективного запада («кичливый лях», «верный росс»), горделивость, кичливость европейцев («племён, послушных воле гордой», «кичась, они забыли ныне; / забыли русский штык и снег»), трусость, озлобленность, ненависть европейских элит по отношению к русским.

Причём важна характеристика «кичливый», которой поэт в абсолютном большинстве случаев наделяет врагов как с Запада, так и с Востока — всех тех, кто не умеет или не хочет понять национальный русский характер. Так, в поэме «Полтава» речь идёт о характерах казаков-предателей: «роптали, требуя кичливо», о характеристике Карла XII: «Он слеп, упрям, нетерпелив, / И легкомыслен, и кичлив». В стихотворении 1829 г. «Опять увенчаны мы славой», посвящённого взятию Арзрума, речь опять идёт о «кичливом враге»: «Опять кичливый враг сражён». «Кичливым врагом» названы французы («Была пора: наш праздник молодой», 1836).

Русский человек показан ещё как смелая личность, ценящая свободу. Поэт использовал удивительное для подобного контекста старое русское слово «вольность», тогда как в первой молодости с её европоцентризмом увлекался словечком «свобода» — «центральным понятием европейской культуры», с его заимствованными коннотациями как политической свободы («Пока свободою горим…»). Причём в нём нет никакой ненависти к врагам, он просто восстанавливает божественный порядок и хочет вернуть врагам этот потерянный ими божественный порядок, «вольность, честь и мир».

И ненавидите вы нас…
За что ж? ответствуйте…
За то ль, что в бездну повалили
Мы тяготеющий над царствами кумир
И нашей кровью искупили
Европы вольность, честь и мир?..

Согласно словарю В. И. Даля, определённое отличие вольности от свободы в том, что вольность объективна, это «состояние вольного, во всех значениях», восходящее к воле («данный человеку произвол действия», «простор в поступках») [4, т. 1, 240, 238], а свобода — «возможность действовать по-своему» [4, т. 4, 151] — субъективна. Поэт, очевидно, полагает, что донаполеоновской Европе была объективно присуща вольность, её-то русские и возвращают.

Важно ещё, на чём зиждется неоспоримость русских как победителей в любых войнах против любой агрессии. В стихотворение-послание «Клеветникам России» вводится концепт «Русская земля», использовавшийся в памятниках уже IX века. Д. С. Лихачёв называл литературу домонгольского периода литературой одной темы — темы Русской земли [см.: 8, 12]. Концепт встречается и в опубликованном в 1800 г. «Слове о полку Игореве». Только недавно, в 2020 году, появилась работа двух лингвистов, в которых данный концепт называется нациеобразующим концептом [17].

Русский мир показан как мир героический и одновременно милосердный (защитили Европу от неё самой, потерявшей человеческое лицо). Показана значимость пространства как почвы и государства как организации для объединения и жизни русского человека, идея единения личности, народа и государства. Исследовательница пишет о патриотических одах 1831 года так: «Сознание нераздельности царя и отечества, царя и народа» [9, 238]. Но всё же некий неуловимый оттенок оправдания есть в «Клеветникам России», ведь это ответ на клеветнические обвинения, звучавшие во французском парламенте, а любой ответ уже вынужденно, онтологически слабее. Есть некое созвучие с современной точкой зрения, когда Пушкин оправдывается за то, что оказался единодушен со своим царём и страной: «На самом деле в « Клеветниках России» представлена собственная историческая позиция Пушкина по польскому вопросу — позиция, совпадающая в данном случае с официальной» [5, 67].

Наконец, последние годы жизни — «Вновь я посетил» (1835), «Была пора, наш праздник молодой…» (1836), обозначившие по-своему финальные размышления о русском мире. В первом прекрасно воплощено то, что В. С. Непомнящий называет контекстом, то есть вневременной значимостью мира и природной иерархией вещей. Это, конечно, вопрос онтологии, которая, как и аксиология, актуализируется в ситуации предстояния человека перед высшими ценностями.

Внимание, любовь, с которой описываются холм лесистый, озеро, убогий невод и др., утверждают силу бытия и естественной иерархии мира. Герой не преступает общий закон в богоборчестве или богоотступничестве: «Покорный общему закону, переменился я». В чём же ещё проявление этого общего закона, кроме любви к божьему миру? Оно в решении коренного вопроса европейской жизни с его ужасом перед смертью индивидуума — в русском мире

это приятие смерти как своеобразной жизни, продолжающейся в «младой роще», в потомках, во внуках. Идея значимости семьи не педалируется, она объективно утверждается, это закон бытия. К. И. Зайцев (архимандрит Константин) в 1927 г. называет это бытом: «Это не человек, сам с собой занятый решением своих вечных вопросов, это человек, поставленный Промыслом в какой-то конкретный узел отношений с окружающими, привязанный к своему окружению узами твёрдыми и прочными» [6, 23].

Стихотворение «Была пора: наш праздник молодой» связано датировкой «19 октября» с двумя текстами: «Капитанская дочка», «Письмо Чаадаеву» (написано в ответ на оттиск первого «Философического письма», не отправлено). В «Капитанской дочке» глубоко показаны русский мир и русский герой: не только утверждается объективная сложность исторического процесса в России, но и создаётся образ героя, достойно проходящего свой жизненный путь [1, 24]. С этим гармонично согласовывается отповедь Чаадаеву в письме: «Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться» [16, кн. 1, 421], «Ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю…» [16, кн. 1, 422].

С другой стороны, идея Европы всё ещё жива, поэт задаёт собеседнику вопрос: «Думаете ли вы, что он (будущий историк) поставит нас вне Европы?» [16, кн. 1, 422].

Сложные размышления о России и Европе отметят и финальное произведение на тему лицейских годовщин «Была пора…». Впервые констатировано величие русской нации («Ещё Наполеон / Не испытал великого народа»), что ранее было адресовано только французскому восставшему народу в стихотворении «Андрей Шенье» (1825): «И жив великий гражданин / Среди великого народа». Теперь это утверждение касается не отдельных социальных страт внутри нации, как то было в случае с французами, а напрямую обращено к русскому народу. Не случайно здесь используется редкое у Пушкина в применении к стране понятие «Русь» («Русь обняла кичливого врага»), так же, кстати, как и в помеченном августом «Памятнике» («Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой»). Русь, в отличие от России как знака политического и государственного, обозначает, по-видимому, глубинную, ядерную и живую сущность нации и государства. Признание русского народа великим — своего рода кульминация в понимании русского мира.

Не случайно великим назван и Александр I: «Как был велик, как был прекрасен он», ведь именно он своей исторической победой вознёс Русь на пьедестал величия: «Взнесенну им над миром изумленным». Эта победа как раскрыла экзистенциальные качества героической нации, так и утвердила настоящее место русских в Европе.

Однако неостановимое течение времени, «судьбы закон», побуждающий к обязательным переменам, ставит перед когда-то молодыми друзьями вопрос о грусти и смерти, а русский мир ставит перед очередным испытанием. Новый русский царь суров и могуч, но постоянно проверяется «рубежом Европы», этим местом «таинственной игры», которая не считается ни с народами, ни с царями. И судьба русского мира с его великим народом в том, чтобы, с одной стороны, постоянно пребывать на рубежах Европы, постоянно проходить великие испытания и одерживать великие победы. С другой стороны, бесконечная высота духа героя по отношению к народам Европы, восхищённого

тем, что мы спасли «их свободу» от них же самих, показывает как недосягаемость русского благородства, так и неумение европейцев оценить это как останавливающую силу.

В конечном итоге — особенно в свете фразы из ответа Чаадаеву — является по-своему крепкая связь с Европой, когда экзистенциальный враг понимается как носитель важных ценностей. Бремя времени, истории и христианского идеализма создают непростые задачи для русского мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Башкеева В. В.* От одинокого героя к герою в семье: вектор семьи в творчестве зрелого Пушкина // Вестник БГУ. Серия «Филология». — 2020. — № 2. — С. 21–26.
2. *Вяземский П. А.* Записная книжка 8 (1829–1837) — http://vyazemskiy.lit-info.ru/vyazemskiy/zapisnaya-knizka/knizka-8-1829-1837-4.htm
3. *Грехнёв В. А.* Мир пушкинской лирики. — Н.-Новгород: Нижний Новгород, 1994. — 469 с.
4. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. — М.: Русский язык, 1978–1980.
5. *Есипов В*. Пушкин и польский вопрос. // Вопросы литературы. — 2022. — Вып. № 1 (янв.-февр.). — С. 56–73.
6. *Зайцев К. И*. Пушкин как учитель жизни // А. С. Пушкин: pro et contra : личность и творчество Александра Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. — В 3 т. / сост. и предисл. В. М. Маркович. — Т. 2. — СПб.: РХГИ, 2000. — С. 13–23.
7. *Кушаков А. В*. Пушкин и Польша / А. В. Кушаков. — 2-е изд., испр. и доп. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1990. — 126,[2] с.
8. *Лихачёв Д. С.* К читателям «Библиотеки литературы Древней Руси» // Библиотека литературы Древней Руси. — СПб.: Наука, 1997. — С. 4–23.
9. *Мальчукова Т. Г.* Лирика Пушкина : (опыты интерпретации). — Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 2006. — 258 с.
10. *Мурьянов М. Ф.* Онегинский недуг // Мурьянов. Пушкин и Германия. — М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1999. — С. 59–71.
11. *Непомнящий В. С*. Феномен Пушкина и исторический жребий России: К проблеме целостной концепции русской культуры // А. С. Пушкин: pro et contra : личность и творчество Александра Пушкина в оценке русских мыслителей и исследователей : антология : в 3 т. / сост. и предисл. В. М. Маркович. — Т. 2. — СПб.: РХГИ, 2000. — С. 510–559.
12. *Непомнящий В. С*. Пушкин. Русская картина мира. — Кн. 2. — М.: Терра : Книжный клуб «Книговек», 2019. — 688 с.
13. *Пушкин А. С*. Собрание сочинений / общ. ред. В. С.Непомнящий. — Т. 4. 1825–1826. — М.: ИМЛИ РАН, 2013. — 492 с.
14. *Пушкин А. С*. Собрание сочинений / общ. ред. В. С.Непомнящий. — Т. 8. 1830–1833. — М.: ИМЛИ РАН, 2021. — 512 с.
15. *Пушкин А. С*. Собрание сочинений / общ. ред. В. С.Непомнящий. — Т. 11. 1835–1836. — М.: ИМЛИ РАН, 2023. — 620 с.
16. *Пушкин А. С*. Собрание сочинений. Общ. ред. В. С.Непомнящий. — Т. 12 (в 2 книгах). Кн. 2. 1835–1837. — М.: ИМЛИ РАН, 2024. — 608 с.
17. *Сковородников А. П.*, *Севруженко Н. С*. «Русская земля» как нациеобразующий концепт. — https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-zemlya-kak-natsieobrazuyuschiy-kontsept

18. *Словар*ь языка Пушкина. В 4-х томах. — Том 3. О-Р. — М.: Азбуковник, 2000.
19. *Чаадаев П. Я*. Письмо А. С. Пушкину 18 сентября 1831 г. // http://pushkin-lit.ru/pushkin/pisma/pushkinu-681.htm

REFERENCES

1. *Bashkeeva V. V.* Ot odinokogo geroya k geroyu v sem`e: vektor sem`i v tvorchestve zrelogo Pushkina // Vestnik BGU. Seriya «Filologiya». — 2020. — №2. — S. 21–26.
2. *Vyazemskij P. A*. Zapisnaya knizhka 8 (1829–1837) - http://vyazemskiy.lit-info.ru/vyazemskiy/zapisnaya-knizka/knizka-8-1829-1837-4.htm
3. *Dal` V.* Tolkovy`j slovar` zhivogo velikorusskogo yazy`ka. V 4-x t. — M.: Russkij yazy`k, 1978–1980.
4. *Dal` V.* Tolkovy`j slovar` zhivogo velikorusskogo yazy`ka. V 4-x t. — T. 4. R-V. — M.: Russkij yazy`k, 1980. — 684 s.
5. *Esipov V.* Pushkin i pol`skij vopros. // Voprosy` literatury`.- 2022. — Vy`p. №1 (yanv.-fevr.). — S. 56–73.
6. *Zajcev K.I.* Pushkin kak uchitel` zhizni // A. S. Pushkin: pro et contra : lichnost` i tvorchestvo Aleksandra Pushkina v ocenke russkix my`slitelej i issledovatelej. Antologiya. — V 3 t. / sost. i predisl. V. M. Markovich/.– T. 2. — SPb.: RXGI, 2000. — S. 13–23.
7. *Kushakov A.V.* Pushkin i Pol`sha / A. V. Kushakov. — [2-e izd., ispr. i dop.]. — Tula: Priok. kn. izd-vo, 1990. — 126,[2] s.
8. *Lixachev D. S.* K chitatelyam «Biblioteki literatury` Drevnej Rusi» // Biblioteka literatury` Drevnej Rusi. SPb.: Nauka, 1997. — S. 4—23.
9. *Mal`chukova T. G.* Lirika Pushkina : (opy`ty` interpretacii). — Petrozavodsk: izd-vo PetrGU, 2006. — 258 s.
10. *Mur`yanov M. F*. Oneginskij nedug. // Mur`yanov. Pushkin i Germaniya. — M.: IMLI RAN, «Nasledie», 1999. — S. 59–71.
11. *Nepomnyashhij V. S.* Fenomen Pushkina i istoricheskij zhrebij Rossii: K probleme celostnoj koncepcii russkoj kul`tury` // A. S. Pushkin: pro et contra : lichnost` i tvorchestvo Aleksandra Pushkina v ocenke russkix my`slitelej i issledovatelej : antologiya : v 3 t. / sost. i predisl. V. M. Markovich. – T. 2. — SPb.: RXGI, 2000. — S. 510–559.
12. *Nepomnyashhij V. S.* Pushkin. Russkaya kartina mira. — Kn. 2. — M.: Terra : Knizhny`j klub “Knigovek”, 2019. — 688 s.
13. *Pushkin*. Sobranie sochinenij. Obshh. red. V.S.Nepomnyashhij. — T.4. 1825–1826. — M.: IMLI RAN, 2013. — 492 s.
14. *Pushkin.* Sobranie sochinenij. Obshh. red. V.S.Nepomnyashhij. — T.8. 1830–1833. — M.: IMLI RAN, 2021. — 512 s.
15. *Pushkin.* Sobranie sochinenij. Obshh. red. V.S.Nepomnyashhij. — T. 11. 1835–1836. — M.: IMLI RAN, 2023. — 620 s.
16. *Pushkin*. Sobranie sochinenij. Obshh. red. V.S.Nepomnyashhij. — T. 12. Kn. 2. 1835–1837. — M.: IMLI RAN, 2024. — 608 s.6
17. *Skovorodnikov A. P., Sevruzhenko N. S.* «Russkaya zemlya» kak nacieobrazuyushhij koncept — https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-zemlya-kak-natsieobrazuyuschiy-kontsept
18. Slovar` yazy`ka Pushkina. V 4-x tomax. — Tom 3. O-R. — M., Azbukovnik, 2000.
19. Chaadaev P. Ya. Pis`mo A.S. Pushkinu 18 sentyabrya 1831 g. // http://pushkin-lit.ru/pushkin/pisma/pushkinu-681.htm

© В. В. Башкеева

УДК 82.0: 37.016
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-18-26

Д. А. МОЛЧАНОВА*

ПЕРФОРМАТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ «СУШКОВСКОГО ЦИКЛА» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В статье рассматривается так называемый «сушковский цикл» как результат читательской циклизации. Автор статьи указывает на особое значение перформативных характеристик, входящих в цикл стихотворений (с учётом двухмерности последних в составе цикла), как источника «глубоких закономерных связей, возникающих между отдельными произведениями» (М. Н. Дарвин). Перформативные характеристики стихотворения, такие как ценностная архитектоника, модус самоактуализации лирического субъекта, этос суггестивности, рассматриваются в контексте поиска оснований архитектонического единства цикла. В целом статья позволяет получить более глубокое понимание единства и целостности лирического цикла.

Ключевые слова: лирический цикл, «сушковский цикл», М. Ю. Лермонтов, перформативистика, архитектоника.

Возможность рассмотрения лирического цикла как целостности «второго порядка» на данный момент не вызывает сомнений — во многом благодаря теоретическим выкладкам М. Н. Дарвина и И. В. Фоменко. По мысли М. Н. Дарвина, лирический цикл представляет собой «сверхжанровое единство» [5, 14], «определённый сознательно организованный стихотворный контекст, состоящий из некоторого ряда самостоятельных произведений и характеризующийся специфической художественной целостностью» [5, 19]. При этом «каждое произведение совершенно автономно, и оно может быть частью целого» [4, 216] (так называемая идея двухмерности отдельного произведения в цикле).

Однако всё сказанное признаётся справедливым и редко подвергается оспариванию, если речь идёт об авторских циклах («результат[ах] творчества поэта» [5, 21]), хотя М. Н. Дарвин обоснованно выделяет и циклы «читательские», складывающиеся на основе «собственной внутренней контекстной связи отдельных произведений друг с другом, возникающей в лирике и постигаемой читателем» [там же]. По мысли учёного, «само выделение исследователем (как специфическим читателем) контекста в лирическом творчестве какого-либо поэта совершается не только по его собственной прихоти, *но и*

* Молчанова Диана Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, филологический факультет Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь), anafielas@yandex.ru.

в результате осознания им каких-то глубоких закономерных связей, возникающих между отдельными произведениями (курсив наш. — *Д. М.*)» [5, 5].

Наконец, уточняя вопрос лирической циклизации с опорой на труды М. М. Бахтина, М. Н. Дарвин указывает на то, что «цикл важен не только как композиционная форма, но и архитектоническая» [4, 218].

В свете изложенного мы предприняли попытку взглянуть на «сушковский цикл» («утвердившееся в лермонтоведении название группы стихотворений 1830 г.» [1, 556]) как на образец исследовательских циклов или, пользуясь термином И. Б. Непомнящего, «несобранный цикл» (иначе — «малый контекст»). По мысли последнего, «в качестве фундаментального для определения и описания несобранного цикла принципа предлагается принцип динамического развития ключевой лирико-философской темы, опирающейся на *хронологическую* (курсив наш. — *Д. М.*) последовательность создания стихотворений… которые составляют тот или иной проблемно-тематический ряд» [7, 5]. И. Б. Непомнящим выдвигается также гипотеза о лиро-эпической природе такого «сверхжанрового» образования, как несобранный стихотворный цикл.

Данный цикл был избран в качестве объекта исследования, поскольку его состав, целостность, в конечном счёте — существование проблематизируются с момента его возникновения в печати и по сей день.

Так, учёными-лермонтоведами в соответствующей статье приведён перечень из 11 произведений: «К Сушковой» («Вблизи тебя до этих пор», др. назв. — «Черноокой»), «Благодарю!», «Зови надежду сновиденьем», «Нищий», «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор»), «Ночь», «Подражание Байрону» («У ног других не забывал»), «Я не люблю тебя, страстей...», а также с большой степенью вероятности «Еврейская мелодия» («Вверху одна горит звезда»), «Нет! — я не требую вниманья» и «Прости, мой друг!.. как призрак, я лечу» (приводим их в том порядке, в котором они перечислены в «Лермонтовской энциклопедии»: [1, 556]). При этом стихотворения цикла приведены в ином, нежели хронологическом, порядке. Л. М. Аринштейн, автор указанной энциклопедической статьи, отмечает по этому поводу: «Необходимо учитывать и возможность переадресовки Л[ермонтовым] тех или иных стих[отворений] 1830–31» [там же].

В «Библиотеке для чтения» (№ 5–6, 1844) были опубликованы 12 стихотворений «Из альбома Е. А. Сушковой». Перечислим стихотворения в том порядке, в каком они публиковались:

1) «Черноокой» («Вблизи тебя, до этих пор…»);
2) «Благодарю!» («Благодарю!.. Вчера моё признанье…»);
3) «В альбом» («Нет! — я не требую вниманья…»);
4) «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор…»);
5) «Еврейская мелодия» («Я видал иногда…»);
6) «К Е…. А….е» («Итак, прощай!»);
7) К ней же («Зови надежду — сновиденьем…»);
8) «Звезда» («Вверху одна…»);
9) «Весна» («Когда весной разбитый лёд…»);
10) «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья…»);
11) «К Е…. А….е» («Нищий»);
12) К ней же («Я не люблю тебя! Страстей…»).

Иной порядок выстраивается, если опираться на мемуары Е. А. Хвостовой, например: «…Сашенька прислала мне в подарок альбом, в который все мои московские подруги написали уверения в дружбе и любви. Конечно, дело не обошлось без Лермонтова. Вот эти три стихотворения…» [далее приведены тексты стихотворений «Вверху одна…», «Я не люблю тебя! Страстей…», «Нет, я не требую вниманья». — *Д. М.*] [10]. В «Библиотеке для чтения» эти стихотворения опубликованы «под номерами» 8, 12, 3 соответственно, что свидетельствует о редакторской, по-видимому, инициативе в построении «истории», в создании «интриги». Кроме того, повторим это ещё раз, порядок записывания стихотворений в альбом также не соответствует порядку написания стихотворений, не гарантирует их соотнесённости с фигурой Сушковой, не исключает возможности переадресации и т. д.

Так проблематизируется базовый как для читательского, так и для несобранного цикла признак хронологии.

В. Э. Вацуро указывает на то, что «стихи Лермонтова к Сушковой, прочитанные в контексте её воспоминаний, составляют своего рода сюжетное повествование» [3, 456], с другой стороны, он же в другом месте отмечает: «…столь размытыми и легко проницаемыми оказываются границы условных лирических циклов 1830–1831 годов: далеко не всегда удаётся установить, кто в этих стихах является реальным адресатом (Е. А. Сушкова, Н. Ф. Иванова или кто-то другой): эмоциональный рисунок в них близок, черты лирической героини трудноразличимы; действует единый лирический субъект» [3, 312]. Кроме того, В. Э. Вацуро делает следующую оговорку: «Вместе с тем условность этих неавторских, реконструированных циклов очевидна: интимно-лирические стихи «сушковского» и «ивановского» циклов требуют непременного биографического контекста, без которого самые циклы не могут быть строго очерчены, так как их границы размыты. Всё это не даёт возможности говорить вполне определённо о семантике цикла [3, 456–457].

Возможность переадресации и сомнения относительно адресата стихотворений («К Су<шковой>» («Черноокой») — единственное стихотворение из цикла, которое действительно содержит посвящение; в остальных текстах адресат не указан) ставит под сомнение возможность опереться, как предлагает В. Э. Вацуро, на биографический контекст.

В ином случае можно было бы избрать в качестве подспорья единство эмоциональной атмосферы, единство проблематики, единство внутреннего конфликта, единство (повторяемость) образных центров, близость словаря, а главное — «динамическое развёртывание единой лирической темы» [7, 6–7]. Или, как предлагал в своё время В. А. Сапогов, систему межстихотворных скреп — тематических, сюжетных, синтаксических, стиховых и иных конструктивных сцеплений, в том числе повторяющихся композиционных форм, лирических ситуаций и проч. (Дарвин именует их циклическими повторами) [9, 90; цит. по: 5, 25–26].

Однако и здесь мы сталкиваемся с рядом сложностей: «В стихотворении “Расстались мы…” (1837) получили художественно завершённое выражение лирические ситуации и темы стихов 1830–1832 гг., в частности сушковского цикла. Уже в “Стансах” (“Взгляни, как мой спокоен взор”) возникает мотив первой и единственной любви, сохраняемой при всех увлечениях; он варьируется в стихотворении “Раскаянье” и особенно “К Л.–” (“Подражание Байро-

ну”). К 1831 г. относятся три стихотворения, созданные почти одновременно (в тетради черновых автографов они следуют друг за другом): “Силуэт”, “Как дух отчаянья и зла” , “Я не люблю тебя; страстей…”. *Все они объединены мотивом разлуки и неугасшего чувства и предвосхищают его воплощение в “Расстались мы…”* (курсив наш. — *Д. М.*)» [3, 428].

Ещё пример. Стихотворение «Чёрные очи» (1830) не включено в перечень стихотворений «сушковского цикла» ни в выпусках «Библиотеки для чтения», ни в соответствующей статье «Лермонтовской энциклопедии», хотя в них фигурирует образ чёрных очей в сочетании с пространственной соотнесённостью («очи юга»), что сближает стихотворение с двумя стихотворениями цикла — «Черноокой» и «Благодарю!» (***В другом краю*** *ты некогда пленяла, /* *Твой* ***чудный взор*** *и острота речей…*), а мотив очей-звёзд — с двумя другими стихотворениями цикла: «Еврейская мелодия» («Видали ль когда, как ночная звезда…») и «Звезда» («Вверху одна / Горит звезда…»).

Наличие конструктивных сцеплений между стихотворениями «сушковского цикла» и прочими произведениями Лермонтова не оставляет, как нам думается, исследователю возможности опереться на общность межстихотворных скреп как основу единства (и тем более — художественной целостности) сборника.

Не размываются ли в таком случае границы такого явления, как лирический цикл? Остаётся ли он архитектонической или по меньшей мере композиционной формой при стольких переменных? Насколько продуктивно вообще рассматривать лирику в неразрывной связи с биографией первичного автора — для понимания произведения как эстетического объекта, а цикла — как художественного произведения (а значит, и эстетического объекта) «второго порядка»?

Нам представляется возможным рассмотрение цикла в соотношении с категорией жанра (с учётом идеи двухмерности произведения в цикле), которая, может быть, способна дополнительно прояснить и укрепить связь между субтекстами, интуитивно постигаемую читателем. Схожая методология анализа, насколько нам известно, была более чем успешно применена к авторскому циклу стихотворений Юрия Живаго в романе Б. Пастернака [6].

Наша методология основывается на том, что к лирическим произведениям возможно применить такой подход, при котором они рассматриваются в качестве высказываний перформативной природы [см. об этом: 8, с. 112–143 (автор В. И. Тюпа)]. По нашей мысли, возводя входящие в цикл субтексты к тому или иному базовому перформативу (хвалы, хулы, угрозы, покоя и т. п.), возможно выявить не только перформативную стратегию отдельного текста, но и ценностную архитектонику лирического цикла, модус самоактуализации лирического субъекта (поскольку постулируется единство субъекта на протяжении цикла) и этос суггестивности, вовлекающий реципиентов в событие некоторого лирического откровения.

Оговорим, что в настоящей статье мы рассматриваем версию «сушковского цикла», представленную в «Библиотеке для чтения» в 1844 г., которую можно обозначить как редакторский цикл (М. Н. Дарвин так именует особую группу читательских циклов).

Если сделать некоторые предварительные выводы о жанровой архитектонике «сушковского цикла», то её можно было бы охарактеризовать как «бал-

ладно-элегическую». Подавляющее большинство произведений (10 из 12!): «Черноокой» («Вблизи тебя, до этих пор…»), «Благодарю!» («Благодарю!.. Вчера моё признанье…»), «В альбом» («Нет! — я не требую вниманья…»), «Стансы» («Взгляни, как мой спокоен взор…»), «К Е…. А….е» («Итак, прощай!...»), «Звезда» («Вверху одна…»), «Весна» («Когда весной разбитый лёд…»), «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья…»), «К Е…. А….е» («Нищий»); «Я не люблю тебя; страстей…») — опознаются как элегии, в которых лирический субъект переживает свою страдательность и отрешённость от понимания (*Хоть ты страстей моих не поняла…*[1]; *Нет! — я не требую вниманья / На грустный бред души моей…; Я жертвовал другим страстям; Взгляни, как мой спокоен взор, / Хотя звезда судьбы моей / Померкнула с давнишних пор / И с нею думы светлых дней*), свою недолговечность и неминуемость утраты (*Пишу… Чтоб здесь чрез много скучных лет / От жизни краткой, но мятежной / Какой-нибудь остался след; Я встречу взор её прекрасных глаз, / И может быть, как знать... в последний раз!; Я не люблю тебя; страстей / И мук умчался прежний сон*), недоступность и утрату идиллических и иных ценностей (*Усталых вежд / Я не смыкал / И без надежд / К нему* [нежному взору] *взирал!; И тот, кто так страдал, бывало, / Любви к ней* [природе] *в сердце не найдёт; Что в сердце, обманутом жизнью, хранится, / То в нём и умрёт; Чем успокоишь жизнь мою, / Когда уж обратила в прах / Мои надежды в сём краю, / А может быть, и в небесах*), наконец:

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

(Характерно, что в стихотворении «Нищий» элегия опознаётся уже по локусу порога в первом стихе — «*У врат обители святой…*».)

Важнейшее для определения жанровой стратегии элегии острое переживание утраты в частности и течения времени в целом постулируется многократно: *…разлуки первый звук / Меня заставил трепетать; Однако же хоть день, хоть час / Ещё желал бы здесь пробыть; Твой чудный взор и острота речей / Останутся навек в душе моей…; С тех пор сердечной пустоты / Я уж ничем не заменял; первые мечты / Служить не могут снова нам; Прощай! — шесть букв приносят столько мук! / Уносят всё, что я теперь люблю!* и др.

Однако в тех же произведениях, которые мы опознали как элегии, обнаруживаются признаки перформатива тревоги или угрозы, иными словами — балладного жанра: в первом же тексте («Черноокой») контакт с ней представляется как соприкосновение двух миров — мёртвого (*Не билось сердце у меня*) и живого, способного разжечь в груди огонь и унять тревогу (*Чтоб блеском этих чудных глаз / Души тревоги усмирить*). Предрешён и итог (трагический) такого контакта во втором стихотворении цикла («Благодарю»): *О, пусть холодность мне твой взор покажет, / Пусть он убьёт надежды и мечты / И всё, что в сердце возродила ты…* (демоничность пришельца в

[1] Здесь и далее тексты стихотворений цитируются по: [2].

балладном жанре факультативна, в то время как катастрофичность контакта неустранима). Любопытно, что само именование «пришелец» по отношению к «другому» возникает в третьем стихотворении («В альбом»):

Быть может, долго стих унылый
Тот взгляд удержит над собой,
Как близ дороги столбовой
Пришельца — памятник могилы!..

Балладные, тревожные обертоны видим мы и в четвёртом стихотворении («Стансы»):

Ничто не сблизит больше нас,
Ничто мне не отдаст покой…
Хоть в сердце шепчет чудный глас:
Я не могу любить другой.

Баллада — это, в сущности, антиидиллия, возникающая, когда мир размыкается и обнажается исчерпанность и обречённость индивидуального бытия, вследствие чего и нарушается покой и возникает непреодолимая тревога (там же: *Чем успокоишь жизнь мою?*). Добавим также, что пришелец из иного мира нередко обретает вид голоса или звука музыкального инструмента [см.: 8, 26].

Пятое стихотворение («Еврейская мелодия», или «Звезда» («Я видал иногда, как ночная звезда…») и вовсе было отнесено нами не к элегиям, а к реализациям балладного жанра. В нём отсутствует противопоставление двух времён, вместо этого соотнесены два мира — свой и чужой, действительный и иллюзорный — в сочетании с переживанием предопределённой исчерпанности индивидуального бытия (*Обманчивы луч и волна; Светлой радости так беспокойный призрак / Нас манит под хладною мглой*).

Шестое стихотворение («Прощай») хотя и являет собой чистую элегию, однако в контексте пяти предшествующих *звук*, который *тревожит* грудь, воспринимается как реализация балладного мотива.

Седьмое стихотворение («Зови надежду — сновиденьем…») выпадает из цикла как архитектонической формы. Оно написано в 1831 г., тем самым отдалено от прочих (как и «Романс», 10-е стихотворение). И 7-й, и 10-й тексты, на наш взгляд, выбиваются из художественной целостности цикла и его ценностной архитектоники. На уровне тематики, проблематики, образов можно сказать следующее: «Зови надежду — сновиденьем…» представляет немотивированный переход от прощания навсегда к уверениям в любви. Неясно, на каком основании лирическая героиня переводится в «ангельский чин», где в предшествующих стихотворениях цикла совершилась трансформация, чтобы иерархия отношений между «я» и «ты» изменилась на вертикальную. Но главное — в стихотворении инициатива передаётся *ей*, в то время как в прочих произведениях она либо безучастна, либо несёт в себе губительный, разрушительный для лирического героя потенциал, здесь же ожидаемое от неё ответное слово (отвечающее на призыв «верь») наделяется жизнетворящей силой.

В «Романсе» же мы наблюдаем скорее треническую, чем любовную элегию. Первая же строка (*Хоть бегут по струнам моим звуки веселья…*) вступает в резкое противоречие с предшествующими стихотворениями, поскольку они не были *«звуками веселья»*, а свидетельствовали о тоске и страданиях в

соответствующей эмоциональной тональности. Имплицитный адресат этого стихотворения также в корне отличается от адресата цикла: это уже не *она*, а *«питомцы надежд золотых»*, некий обобщённый образ не столь глубоко чувствующих носителей обыденного сознания.

Оставшиеся четыре текста гармонично завершают цикл. *Звезда* (горний мир), *природа* (храм вечности) и собственно *храм* (обитель святая) в 8 («Звезда»), 9 («Весна») и 11-м («Нищий») стихотворениях как бы предваряют апофеоз цикла:

Я не люблю тебя; страстей
И мук умчался прежний сон;
Но образ твой в душе моей
Всё жив, хотя бессилен он;
Другим предавшися мечтам,
Я всё забыть его не мог;
Так храм оставленный — всё храм,
Кумир поверженный — всё Бог!

Хотя стихотворение, на первый взгляд, представляет собой элегию (*умчался* ***прежний*** *сон; храм* ***оставленный****, кумир* ***поверженный***), данной перформативной стратегией его специфика не исчерпывается. Этому препятствует невозможность забвения, вербализованная в шестом стихе, и панхронизм финальных аккордов — ***всё храм! всё Бог!*** Это вполне объясняется тем, что в архитектонике баллады доминируют *вневременные* связи и отношения, что радикально размежёвывает её с элегией, где определяющей стороной лирического откровения становится именно *время* в своей необратимости.

Вовлечение читателя в лирическое событие происходит на основе закреплённых в культуре этосов суггестии, поскольку возможные перспективы самоактуализации лирического субъекта (и самоидентификации с ним читателя) распознаются благодаря нашей способности опознавать лирическое произведение как реализацию того или иного перформатива (угрозы, покоя, жалобы…), приобретённой по мере нашего знакомства с поэтической традицией. Этос суггестии в таком случае есть последовательность развития лирического сюжета относительно воспринимающего сознания, настраиваемого на ожидание некоторого откровения. В рассмотренном цикле, таким образом, самоактуализация лирического субъекта (и самоидентификация с ним читателя) двухвекторна: это и переживание утраченных ценностей элегическим субъектом, и откровение предопределённости и исчерпанности индивидуального бытия. Читателя такое контаминированное художественное целое побуждает к самоуглублению, осознанию собственной ничтожности как в горизонтальном мире линейного времени, так и в вертикально-иерархической системе ценностей, актуализируемой балладой.

Хотя «сушковский цикл» вызывает споры и сомнения, в нём есть специфика, возникающая как раз за счёт контекстуальных связей, из которых, как мы отметили, выпадают два текста. При этом вполне уместно в данном цикле было бы рассматривать упомянутое выше стихотворение «Чёрные очи» с сильным балладным компонентом.

Резюмируя сказанное, заметим, что при выявлении, составлении и анализе лирических циклов (в особенности — читательских) видится продуктивным рассмотрение произведений в аспекте перформативистики (термин наш. —

Д. М.), поскольку подобная методика позволяет подтвердить (или опровергнуть) статус цикла как архитектонической формы, единство лирического субъекта на протяжении цикла, а также обнаружить и описать трудноуловимый эффект (суггестию), производимый лирическим текстом и интуитивно постигаемый читателем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аринштейн Л. М.* Сушковский цикл // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. Энцикл.». — М.: Сов. Энцикл., 1981. — С. 556–557.
2. Библиотека для чтения: Журн. словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод, сост. из лит. и учёных трудов. — СПб, 1844. — Т. 64. — URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Библиотека_для_чтения/1844#Том_LXIV
3. *Вацуро В. Э.* О Лермонтове: Работы разных лет. — М.: Новое издательство, 2008. — 716 с.
4. *Дарвин М. Н.* Понятие лирического цикла в научном творчестве М. М. Бахтина // Новый филологический вестник. — № 1. — 2005. — С. 214–218.
5. *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. — Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ун-та, 1983. — 104 с.
6. *Козлов В. И., Мирошниченко О. С.* Жанровое мышление поэта Юрия Живаго // Новый филологический вестник. — 2012. — № 4 (23). — С. 19–57.
7. *Непомнящий И. Б.* Несобранный цикл Ф. И. Тютчева и проблема контекста: Дис. ... канд. филол. наук. — Владимир, 2002. — 271 с.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Intrada, 2008. — 358 с.
9. *Сапогов В. А.* Сюжетосложение в русской литературе: сб. статей. — Даугавпилс, 1980. — 162 с.
10. *Хвостова Е. А.* Записки Екатерины Александровны Хвостовой, рожденной Сушковой. 1812–1841: Материалы для биографии поэта М. Ю. Лермонтова. — 2-е изд., с знач. против 1-го изд., напеч. в «Вестнике Европы» 1869 г., доп. и прил. — СПб: Печатня Головина, 1870. — XVI, 259 с. — URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Записки_и_Дневник_(Сушкова)

REFERENCES

1. *Arinshtejn L. M.* Sushkovskij cikl // Lermontovskaya e`nciklopediya / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom); Nauch.-red. sovet izd-va «Sov. E`ncikl.». — M.: Sov. E`ncikl., 1981. — S. 556–557.
2. Biblioteka dlya chteniya: Zhurn. slovesnosti, nauk, xudozhestv, promy`shlennosti, novostej i mod, sost. iz lit. i ucheny`x trudov. — SPb, 1844. — t. 64. — URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Biblioteka_dlya_chteniya/1844#Tom_LXIV
3. *Vaczuro V. E`*. O Lermontove: Raboty` razny`x let. — M.: Novoe izdatel`stvo, 2008. — 716 s.
4. *Darvin M. N.* Ponyatie liricheskogo cikla v nauchnom tvorchestve M. M. Baxtina // Novy`j filologicheskij vestnik. — № 1. — 2005. — S. 214–218.
5. *Darvin M. N.* Problema cikla v izuchenii liriki: ucheb. posobie. — Kemerovo: Izd-vo Kemer. gos. un-ta, 1983. — 104 s.
6. *Kozlov V. I., Miroshnichenko O. S.* Zhanrovoe my`shlenie poe`ta Yuriya Zhivago // Novy`j filologicheskij vestnik. — 2012. — № 4 (23). — S. 19–57.

7. *Nepomnyashhij I. B.* Nesobranny`j cikl F. I. Tyutcheva i problema konteksta: Dis. ... kand. filol. nauk. — Vladimir, 2002. — 271 s.
8. Poe`tika: slovar` aktual`ny`x terminov i ponyatij / gl. nauch. red. N. D. Tamarchenko. — M.: Intrada, 2008. — 358 s.
9. *Sapogov V. A.* Syuzhetoslozhenie v russkoj literature: sb. statej. — Daugavpils, 1980. — 162 s.
10. Xvostova E. A. Zapiski Ekateriny` Aleksandrovny` Xvostovoj, rozhdennoj Sushkovoj. 1812–1841: Materialy` dlya biografii poe`ta M. Yu. Lermontova. — 2-e izd., s znach. protiv 1-go izd., napech. v «Vestnike Evropy`» 1869 g., dop. i pril. — SPb: Pechatnya Golovina, 1870. — XVI, 259 s. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Zapiski_i_Dnevnik_(Sushkova)

© Д. А. Молчанова

УДК 821.161.1
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-27-38

В. И. ДЮДИНА*

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ КОНСТАНТИНА АЛЕКСЕЕВИЧА КОРОВИНА

В статье рассматривается творчество К. А. Коровина как яркий пример импрессионизма в литературе. Ключевыми признаками, создающими особый авторский стиль, являются пейзаж как часть образной системы и наличие сравнений и колоративов. Тяготение к детализации предметов описания, пристальное внимание к нюансам, живописные образы свидетельствуют о стремлении писателя «видеть, чувствовать, выражать». В результате исследования обнаружено, что рассказы, очерки и воспоминания К. А. Коровина аккумулируют ключевые импрессионистские элементы поэтики автора. С подобного ракурса писательский труд известного художника и преподавателя еще не получал такого тщательного анализа, что обусловило новизну настоящей работы.

Ключевые слова: импрессионизм, К. А. Коровин, цветопись, колоратив, символика, языковая картина мира писателя, пейзаж, идиостиль.

> «Все кругом одна симфония весенней ночи: вазы на посинелом окне, темные ели, фигура молодой чужой женщины — все сливается в одно: ночь. И краски, которые я кладу на холст, звучат в разнообразии, и сущность живет в моем очаровании от окружающего молчания ночи»
>
> *(13, 694–695).*

К. А. Коровин известен как художник, иллюстратор и преподаватель, и эти главы его жизни достаточно проанализированы. Специфику художественного наследия Коровина неоднократно исследовали М. Г. Дьякова [4], Д. З. Коган [6], Е. А. Сунцова [10]. Однако писательский труд художника не получил должного внимания литературоведов. Друзья Константина Алексеевича, а

* Вера Ильинична Дюдина — студентка VI курса бакалавриата филологического факультета (кафедра русского языка и литературы) Государственного Социально-Гуманитарного Университета (Коломна, Московская Область, Российская Федерация); brainpower.vera@gmail.com; научный руководитель — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Государственного Социально-гуманитарного университета М. В. Панкратова.

впоследствии и читатели, напротив, разглядели его талант рассказчика задолго до выхода в печать первой книги «Константин Коровин вспоминает…».

Цель настоящей работы — выявить черты литературного импрессионизма в рассказах, очерках и воспоминаниях К. А. Коровина. В качестве материала исследовались более 130 живописных образов, полученных из анализа рассказов К. А. Коровина, бóльшая часть которых объединена в сборнике «Константин Коровин вспоминает...» (13).

Говоря о литературном импрессионизме, стоит прежде всего определить место данного явления в иерархии литературных стилей. Братья Эдмон и Жюль де Гонкур выразили его формулу как «Видеть, чувствовать, выражать — в этом все искусство» [3, 489]. «Естественное» зрение художника («свойство гения») способно постичь субстанциальную частицу его красоты, по логике поэта Ж. Лафорга [8]. Б. Пастернак же отметил особую естественность в импрессионистских произведениях Поля Верлена: «…Верлен естественен непредвосхитимо и не сходя с места, он по-разговорному сверхъестественно естественен <…> Он прост не для того, чтобы ему поверили, а для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него» [2, 10].

Характерно, что исключительно такой «самостоятельный творческий метод», как определял импрессионизм Л. Г. Андреев [1], избрал Константин Алексеевич Коровин, который писал не словами, но «мазками и точками, намеками и полутонами» [2, 6]. Художественный и литературный критик С. К. Маковский одним из первых отметил эту особенность автора в обращении к Коровину: «С некоторых пор мы узнали любимого нами живописца-поэта и в ваших литературных произведениях. Пейзажи, рассказанные в них <…> дополняют вашу живопись, свидетельствуя о любви вашей к покинутой родной земле. Не видя ее больше глазами, вы любуетесь ею в словах <…>. И мы любуемся вместе с вами, читая ваши строки» (16).

Итак, внимание в настоящем исследовании будет уделено мастерскому, художественному использованию автором сравнений, метафор, импрессионистских пейзажей, антропоморфизма, разговорной лексики, топонимики и цветописи.

Литературный импрессионизм не был чужд Константину Алексеевичу задолго до его первой публикации: Коровин высоко ценил прозу А. П. Чехова, который, по мнению Д. С. Мережковского, *«по стопам Тургенева, по пути импрессионизма пошел, будто бы»* (18, 431). О начале своего литературного пути сам Константин Алексеевич говорил следующее: *«Был я болен, живописью заниматься не мог <...>. И стал писать пером — рассказы. Закрывая глаза, я видел Россию, ее дивную природу, людей русских, любимых мною друзей, чудаков, добрых и так себе <...>. И они ожили в моем воображении, и мне захотелось рассказать о них»* (14, 16).

Литературный талант Коровина получил признание в эмиграции, о чем свидетельствует Немирович-Данченко: «И здесь, в изгнании, вдали от родины <...> в нем открылся другой талант — талант русского писателя, который сразу же выдвинул гордость нашей живописи в первые ряды русской литературы <...>. Из Константина Алексеевича выработался русский беллетрист, дарование которого в наши безрадостные дни сразу же засияло ярким блеском самобытности, неподдельного юмора и новизны тех литературных образов, которые он нам дал. Новизны, потому что Константин Алексеевич нашел

такие краски в изображении русского человека и русской действительности, которые до сих пор нам не были знакомы» [7].

Литературный труд Коровина соответствует принципам, которых он придерживался в живописи: из цветовых пятен и световых бликов рождалось произведение, способное притягивать к себе силой красоты жизни и динамизмом.

Сам Коровин так определял свой художественный путь: *«И импрессионисты… — у них нашел я все то самое, за что так ругали меня дома, в Москве»* (13, 548). Данная мысль находит подтверждение в рассказе «Васина супруга»: *«Я и учителя позвала такого, который гладко и ровно пишет. Гладко — всем понятно, а эти ваши мазки разные для немногих. Жених-то, может, и не поймет вашей живописи, разных ваших импрессионистов, а гладкую всякий дурак понимает. Гладко, и рад»* (13, 701). Константин Алексеевич добавлял: *«…импрессионистами мы, художники, называли отличных французских мастеров, писавших с натуры картины, полные жизненной правды и радости»* (13, 571). Интересно, что на литературном поприще Коровин придерживался схожих взглядов.

Однако не все дома в Москве отрицательно воспринимали живость работ Коровина. Учитель Константина Алексеевича, Алексей Кондратьевич Саврасов, придерживался следующего мнения: *«Только любя природу, учась у нее, можно найти себя, свое. Манер живописи много, дело не в манере, а в умении видеть красоту. На днях набрел я на ели в снегу. Какие формы, какое изящество рисунка! Художник должен учиться чувствовать. Главное — чувство»* (13, 518).

Коровин видел красоту, чувствовал окружающий его мир в полном спектре оттенков и переливов: *«Левитан один часто говорил мне: «Как верен этот цвет» и долго смотрел мои этюды»* (13, 546–547). Эта верность цвета особенно заметна в рассказе «Соловьи», наполненном литературными пейзажами. Читая эти строки, мы как будто рассматриваем картину: *«Черемуха обольется девственным цветом, маленький ландыш растворит свое дыхание в тайне леса, а месяц светлым серпом выглянет из-за острых темных елей и, тронув серебром воду, отразится в ее глубине»* (15). Пейзаж становится основным образом, связующим все детали импрессионистического произведения, и изображается он так, как открывается взгляду непосредственного наблюдателя. Картины мира даны в подчеркнуто субъективном восприятии, в них объединяются зрительные, слуховые, тактильные ощущения и эмоции, ими порождаемые.

Пейзаж у Коровина не фон, а часть образной системы. Олицетворения в речи рассказчика передают живость и динамику природы: *«Молчит темный сад. <…>. На реке вода полная, глубокая, серая, злая»* (13, 638). Деревья оживают в рассказе «Лучинушка» *(«Зеленые ели еще в больших снегах спускаются к реке веселыми рядами и будто дышат»*) (15), а *«темные леса муромские стоят задумчивой стеной»* в «Ямщике» (15). Олицетворение в рассказах Коровина погружает читателя в глубокую древность, где неодушевленный мир считался подобным человеку: *«Солнце как-то смотрит вбок, — от берез и елей ложатся длинные тени»* (15).

Обратим внимание на то, что пейзажи из рассказов Коровина имеют особую «световую мелодию», светлую: *«…светлое видение: призрак любви*

моей…» (13, 515); *«…светлые краски»* у французских импрессионистов (13, 547); *«…в этих светлых струях вод кристальной речки»* (13, 679). Образ воды особенно символичен в описании рассказчиком реки Нерль, которая *«переходила луга и большие болота, входила в большие плесы и глубокие бочаги. И они лежали, как круглые, огромные зеркала, отражая брега и лес»* (13, 663).

Отдельно следует отметить использование сравнений. Коровин обращается к живописному началу, создавая образ через сопоставление: *«Как сон далекий вспоминается детство, лето, Москва...»* (15). Так, *«Над моховым болотом, за которым далеко расстилались рядами леса, взошел круглый месяц, как розовый кружок на лиловой мгле ночного неба»* (13, 694). В другом рассказе, «На мельнице», *«Самовар блестел, как какая-то брошка на фоне зеленой травы и окружающего пейзажа»* (15).

Детали интерьера и внешнего облика мастерски переданы через сравнения. *«Валенки до пояса, шапки с ушами, белые полушубки с меховыми отворотами. Одеты, как Садко в опере»* (15) — так отдельные образы из рассказа «Телеграммы» ассоциативно соединяются в нашем сознании. С помощью следующего сравнения в рассказе «Первая любовь» (*«У Таты матовое лицо, темные, как слива, глаза, большие ресницы»*) (15) автор как будто короткими мазками передаёт портрет героини. В результате сопоставления изображаемое видится более выразительным и конкретным: *«Эти дачи были как новые игрушки, выглядывающие из леса»* в «Лоботрясах» (15); *«Кусок церковки белеет, как срезанная пасха»* в рассказе «Колька» (15).

Сравнения в изображении персонажей вызывают яркие ассоциации у читателя: то шипение, напоминающее ход часовых гирь *(«…а когда смеялся, то шипел, вроде как гири у часов передвигались»*) (13, 658), то женщины двигаются словно пароходы *(«Супруга приятеля и сестра моя проходили мимо меня как-то особенно важно, как пароходы, — вот-вот загудят в трубу»*) (13, 703).

Характерно, что образ леса и деревни наделяется особым смыслом при создании словесного эскиза: *«…И, как сторожа среди седого мелколесья, стояли темно-зеленые ели»* (15). Казалось бы, печальный и невыразительный образ оголенных ветвей, переданный через сравнительный оборот, заиграл яркими красками в рассказе «Ночь и день»: *«Оголенные ветви их, покрытые белым мохом, как кружева, выделяются на синих тенях обрыва»* (15). Коровин часто сравнивает различные элементы пейзажа с рассыпанным бисером: *«Я смотрел на окружающий нас лес, на осинки и березы с листвой, рассыпанной на фоне темных сосен, как тончайший бисер»* (13, 535).

Нельзя обойти вниманием сравнение со стихией, подчас неведомой, неконтролируемой силой, которое встречается в рассказе «Мажордом»: *«Бенгальский огонь — прямо Везувий. Как лава, ползет кругом дома дым»* (15).

Коровин был желанным гостем на собраниях Союза деятелей русского искусства во Франции и как художник, и как рассказчик, часто выступал и был весьма популярен. Его рассказы о знаменитых современниках и старой Москве приводили слушателей в восторг. Что до описания людей, то Константин Алексеевич не скупится на яркие образы: *«Лица у моих приятелей свежие, розовые, как херувимы восковые, которых вешают на рождественскую елку»* (13, 711). Однако в рассказе «Осенней порой» писатель сетовал на то, что с помощью красок не удается передать всю силу русского человека: *«Какой сухой рисунок. Красный шарф Феоктиста и скворешник блестят на солнце*

сильнее всего, горят. Нет в красках силы такой» (15) (орфография автора сохранена. — *В. Д.*). При этом автору все же чаще всего удавалось передать живой образ своих героев, что мы можем наблюдать в очерке «Мои ранние годы»: *«Сам Саврасов, живой, стоит передо мной. Он огромного роста, у него большие руки, и лицо его,* ***как у Бога****, и все, что он говорит,* ***как от Бога****. До чего я любил его!»* (15). Еще один «божественный» образ мы находим в рассказе «Похороны мумии»: *«Приехал к ним доктор Голубков на паре вороных лошадей, покрытых роскошной голубой сеткой,* ***как*** *некий* ***ассирийский бог****»* (15) (здесь и далее в цитируемых текстах выделено мной. — *В. Д.*).

Для стиля К. А. Коровина характерно употребление разговорной и простонародной лексики, отступление от традиционного, строгого литературного языка. Говоры — неотъемлемая черта деревенского быта. Яркие образы автор передает при помощи метеорологической лексики в рассказе «Водяница»: *«Константин, — говорит, — что-то мне не можется.* ***Моркотно*** (*устар.* мерзко, плохо. — *В. Д.). У сердца сосет»* (15). Там же отмечаем пример использования просторечия: *«Бог милует, не хворал* ***никады****»* [Там же]. Народный разговор взят непосредственно из жизни в рассказе «В жару»: *«На* ***людев*** *не угодишь. Понятия нет, что в раю живут»* (15). Г. И. Успенский отлично охарактеризовал подобный самобытный материал, как «свободную народную мысль, выражающуюся в свободном слове» [11, 491]. Экспрессивное и стилистическое своеобразие рассказа «Ночь» определяется, в числе прочего, активным употреблением просторечных грамматических форм, слов и фразеологизмов: *«А ночь-то, прямо* ***египетска****. Шагу не ступишь»; «вон, около тут»; «ну и бегут,* ***опрометя****»; «а то* ***темь*** *какая»; «****Ночь*** *будет* ***воробьиная*** *<…> это такая ночь, что себя не увидишь, не то, что дорогу»* (13, 704–708).

Особенное, трепетное отношение автора прослеживается и к миру зверей, что выражается в совершенно нехарактерных для них сопоставлениях. Например, в рассказе «Тигр» Коровин сравнивает животное с чудовищем *«длиною в сажень, по крайней мере, могучее, оранжевое,* ***как бы перевитое черными лентами****»* (13, 506). Ручной барсук предстаёт в образе барина: *«Значит, живет это он у меня и все себя чистит: такой чистюга, как кошка, ну, вот прямо барин»* (13, 661). В рассказе «Тайна» дрофы сравниваются с «Христовыми невестами»: *«…а утром рано пришли ко мне в комнату, к двери, печальные и покорные огромные птицы — дрофы. Вошли ко мне, как какие-то монахини, и грелись…»* (13, 668). Приведём ещё несколько примеров: ящерица *«как брошь золотая»* (13, 722); в рассказе «Лето» *«рыбы, как стрелы, убежали на свободу»* (15); пролетели несколько фазанов *«как снопы огня»* в рассказе «День в природе» (15); в «На природе» жучки блестят *«как огонь»* (15); *«Маленькое сердце щенка, как горошина, полно любви к человеку и такта»* (13, 660).

Для литературного импрессионизма характерен антропоморфизм. Так, в рассказе «Володя», как будто в традиции русской народной сказки, оживают жилые и хозяйственные постройки: *«Сарай живей смотрит, освещенный солнцем, и деревянный колодец как-то ожил. Оттепель»* (15); *«темным силуэтом спит дом мой»* в рассказе «Май» (15). Таким образом, природа и её явления, предметы быта наделяются душой и характером. Данный приём придаёт рассказам автора исключительную живость и динамику, что уси-

ливает, обостряет впечатление читателя от передаваемых автором оттенков настроения и мироощущения.

Индивидуальность Коровина-колориста находит отражение и в топонимике его рассказов. В названиях мест на отечественной карте видится автору «таинственный замок», сохранивший «неизъяснимую красу» природы русской. В наименованиях сёл, деревень, гор, лесов и озёр выступает на первый план исключительное разнообразие оттенков и ощущений. Вот как описана русская природа в рассказе «Темный Бор»: *«Он всегда звал меня на охоту в места, особенно рассказывая про них. Глубокие Ямы, Лисьи Норы, Святой Ключ, Лихая Сеча, Старый Курган, Заозерье, Вепрево озеро, Крупные Горки, Лихое, Девий Луг. И во всех этих названиях был таинственный замок. Неизъяснимой красы русской природы»* (15).

Один из топонимов — манящий автора с детства «Мыс Доброй Надежды», сыграл исключительную роль в литературном творчестве Коровина. За общеизвестным образом, который отсылает читателя к произведениям А. С. Пушкина и И. А. Гончарова — к роману «Капитанская дочка» [17, 75] и книге очерков «Фрегат “Паллада”» [12] соответственно — скрывается таинственное и уникальное по своей трепетности и важности для писателя место. Константин Алексеевич писал в рассказе «Еж»: *«Я смотрел на синеющую даль. Туда мне хотелось попасть, там — что-то самое важное, самое счастливое...»* (15). Глядя на юного Константина Коровина, мать говорила: *«Он ищет мыс Доброй Надежды. Эх, где мыс этот… Ты разве не видишь, что Костя всегда будет искать этот мыс? Это же нельзя. Он не понимает жизнь, как есть, он все хочет идти туда, туда»*. Напротив, первый ценитель таланта будущего художника и писателя, незнакомец у Симонова монастыря из рассказа «Меценат», отмечает: *«Вот что, мальчик, сказал он мне, дело ваше правильное, дает радость чистую…»* (13, 531).

Вероятно, к Мысу автор стремился всю жизнь и достигал долгожданного Мыса лишь тогда, когда писал свои картины, а затем и рассказы: *«Кривая сосна на лугу, старая, гнилая, а за ней голубая даль. Вот там, должно быть, думаю я, там и есть мыс Доброй Надежды. Я непременно поеду туда»* (13, 513). «Мыс Доброй Надежды» — символ бесконечного путешествия под названием Жизнь. Константин Коровин ввиду своей особой чувствительности и вниманию к самым, казалось бы, незначительным деталям ощущал его присутствие.

В рассказе «Лошадиная голова» фразеологизм «лазоревое царство» продолжает идею «Мыса Доброй Надежды» и погружает читателя в сокровенные мечты о мире будущего (скорее всего, на появление словосочетания в речи писателя повлияла «Синяя Птица» Метерлинка). Писатель-импрессионист идеально передает атмосферу в рассказе «Лошадиная голова»: *«А хочется быть художником, охотником и моряком. Ехать на корабле далеко, в особенное, лазоревое царство»* (15). Данный фразеологизм также является ярким примером цветописи, живописности малой прозы автора. *Лазоревый* — оттенок *синего*, и, как замечает В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве», «чем темнее синий цвет, тем более он зовет <…> в бесконечное» [5]. Этот недостижимый образ и есть «Мыс Доброй Надежды» Константина Коровина.

Автор мастерски использует метафоры для передачи образа-мечты о лучшем, настоящем, цельном, полном «доброй надежды». *«И казалось мне, когда я приезжал в деревню, в свой деревянный дом с террасой, которая выходила*

в сад, — за садом блестела речка Нерль, — что я приезжал в рай» (15). В «рае» из рассказа «Колдун» мы распознаем тот самый Мыс, который оказывается деревней, а в ней дорогие писателю сад и речка, искрящаяся светом.

Характерно, что с отъездом из России «Мыс Доброй Надежды» из образа-мечты, который предвосхищает лучшее будущее, переходит в недостижимое, потерянное «райское место»: *«Стоя в ручье босиком, я смотрел на воду... Тихо журчал ручей — и светлое журчание его напоминало мне о прошедшем прекрасном, о мысе Доброй Надежды…»* (13, 515).

Цвет является неотъемлемым компонентом как художественной, так и литературной работ Константина Алексеевича Коровина. Цветопись, по мнению многих учёных (следует отметить работы Е. В. Губенко, И. Н. Лукьяненко, С. И. Меньчевой, П. А Суслова, Г. К. Тойшибаевой), передаёт читателю систему ассоциаций, смысловых значений, толкований, стилистическое значение слова и замысел автора.

Константин Алексеевич умел *«расцветить заурядный жизненный случай»* (13, 8). Колористика является отличительной особенностью идиостиля К. А. Коровина; автор оживляет картины, описанные им в рассказах, с помощью следующих словосочетаний: *кусок зеленоватого сена, белая бородка, красный вязаный шарф, синяя вода, в заросли серой ольхи, покрытые черными пятнами мхов, зеленый мох прибрежных камней; «Далеко за моховым болотом взошел мутный месяц»; «Огромный океан покрыт как бы темным шелком»* (15).

Можно говорить о трёх лидирующих по числу использования цветах в произведениях автора: *красный, белый* и *голубой*. Они поливалентны, за одним и тем же цветом скрывается богатство и разнообразие значений, начиная привычными, общекультурными и завершая авторской, индивидуальной коннотацией.

В произведениях Коровина *красный* — доминантный цвет. Двойственным цветом представляется красный: он может выступать символом красоты, здоровья, обладать позитивными коннотациями и одновременно указывать на трагичность, фатальность, ассоциироваться со смертью и кровью.

Колоратив *красный* символизирует молодость и концентрацию энергии в некоторых образах автора: Афросинья *«в красном платке»* (13, 624); *«…а сама чисто вот маков цвет»* (13, 724). В свою очередь, тот же самый красный, вызывая в сознании читателя яркий образ, производит отталкивающий эффект: *«…особенно были противны его красные щеки»* (13, 509); *«У Коли были очень большие красные губы»* (13, 527); *«…кудрявый брюнет большого роста, с красной физиономией»* (13, 583). Интересно авторское прочтение красного цвета, выступающего символом насмешливого, издевательского отношения при поддержке сравнения с представителями животного мира: *«…в ярко-красных гамашах — похож был на гуся лапчатого»* (13, 568); *«Лицо было красное <…> и выражение было какое-то лошадиное»* (13, 586).

Наконец, красный цвет выражает трагичность судьбы героя или обстановки: *«Яковлев был человек прямо-таки трагический <…> Яковлев носил бархатную венгерку, а шею повязывал красным ситцевым платком»* (13, 517); *«…Симонов монастырь. Он такой красноватый»* (13, 528). Особенным образом выделяется сравнение скорой смерти с кровавым рассветом: *«И венец на ней смертный <…> как заря утреня — пунцовый»* (13, 652). В Северном цикле рассказов красный выступает синонимом кровавого, полного крови:

«С грохотом бьют об огромные скалы берега и в красных переливаются, как кровь, сполохах Северного сияния. <…> Невозможны эти красные сполохи. В комнате как будто все покрыто кровью. Хлеб, тарелка, чай в стакане — неприятно есть и пить. <…> Я взглянул на мою руку, а она точно покрыта кровью, такая неприятная рука, страшная» (15).

Интересен характер использования автором белого цвета. В рассказах Коровина *белый* явно вызывает ассоциации с утончённостью, изысканностью и высоким статусом в обществе: *«Нарядная, в белом платье…»* (13, 549); *«…миловидная дама, в белой широкой шляпе…»* (13, 598); *«…предо мною сидит молодая красивая женщина с белой повязкой на голове и с большим голубым крестом на груди, вся в белом»* (13, 602). Схожую роль выполняет данный цвет и в характеристике героев мужского пола, однако начинает прослеживаться негативная коннотация: *«Захарьин поднимал руку в белой перчатке…»* (13, 597); *«Генерал в отставке «расположился сзади – белый как лунь…»* (13, 538). Образы знаменитого врача и генерала ассоциируются уже не столько с чистотой и справедливостью, сколько с отчужденностью и холодностью. Отстраненность, высокомерие и безразличие видится в еще одном примере: *«…в белоснежной рубашке и белом галстуке»* (13, 600). Таким образом, белый цвет у Коровина подвержен двойственному прочтению.

Третье место по частотности занимает голубой цвет. В малой прозе К. А. Коровина *голубым* обозначены мотивы умиротворения, чистоты, красоты: *«даль голубая»; «…голубое небо, какое-то другое, чистое, весеннее»* (13, 527); врач из рассказа «Похороны мумии» прибывает *«на паре вороных лошадей, покрытых роскошной голубой сеткой…»* (15). В дополнение к белому голубой цвет также передает праздничность образа: *«Кучер в голубом кафтане…»* [Там же]; *«…нарядный…Картуз новый и рубаха голубая»* (13, 648); *«…предо мною сидит молодая красивая женщина… с большим голубым крестом на груди…»* (13, 602).

Особое место в художественной системе Коровина отводится разновидности голубого, колоративу *синий*, он передает грусть, задумчивость, трагичность: *«синие старые бревна»* (13, 512); *«Тускло сквозит огонек в окнах трактира с синей вывеской»* (13, 554). Описывая сына А. С. Пушкина, Коровин отмечает духовное впечатление, будто потусторонний эффект, сопряженный со строгостью образа: *«…и на белках его глаз был синеватый оттенок Востока»* (13, 562). Друг Константина Алексеевича, Левитан, часто изображен *«в синей короткой курточке»* (13, 519) и ассоциируется с художественным творчеством и трагичностью земного. Коровин вспоминает невыносимость, тяжесть короткой, но яркой жизни Исаака Ильича, подкрепляя меланхоличным синим цветом его образ. Также *синий*, согласно традиции импрессионизма, — цвет сумерек или удаленного местоположения: *«…синие тени ложатся на мокрую мостовую…»* (13, 688); *«…симфония весенней ночи: вазы на посинелом окне…»* (13, 694); *«синяя даль»* (13, 695); *«на синих тенях обрыва»* (14, 715). Синий цвет предвосхищает глубокое размышление о смысле жизни, побуждает к поиску истины.

Импрессионисты избегали активного использования чёрной краски. В рассказах Коровина *чёрный* и *серый* наименее частотны — факт, который еще прочнее связывает творчество автора с литературным импрессионизмом. Символика *чёрного* у Константина Алексеевича достаточно разнообразна, несмотря на сравнительно редкое упоминание в рассказах и очерках, проходит

путь от загадочного и депрессивного цвета до оттенка, выражающего знание, мудрость и благочестие. Черный цвет траура или затворничества у автора таков: няня Коровина, *«уже старушка, в большом черном платке…»* (13, 526) делится с ним желанием *«в черное себя всю одеть и принять послушание»* (13, 530). В некоторых рассказах черный цвет связан с потусторонним миром: *«… из черного картона черта с рогами»* (13, 521). Однако в рассказе «Случай с Аполлоном» данный цвет указывает на достоинство и утончённость в образе героини: *«…изящно одетая в черный шелк женщина»* (14, 525).

Серый цвет существует на границе чёрного и белого и имеет два значения у автора. Прежде всего, *серый* подразумевает обыденность, обыкновенность, спокойствие и тишину: *«мирный, тихий, серый день»* (13, 534); *«по дну серые рыбки — пескари»* (13, 513). С другой стороны, оттенки серого скрывают в себе надвигающуюся тьму, нехорошее предзнаменование и даже злобу: *«На реке вода полная, глубокая, серая, злая»* (13, 638); *«Серые тучи нависли над опавшим садом»* (13, 624).

Важную роль в словесных портретах действующих лиц играет применение автором цвета **в описании глаз**; они по-импрессионистски колористичны и динамичны. Константин Алексеевич особенным образом передаёт разнообразие оттенков карих глаз: сравнительные *«У Таты <…> темные, как слива, глаза»* (13, 510), глаза *«большие, открытые, как у Джиоконды»* (13, 618) и *«…глаза, чисто вот вишни черные»* (13, 719); уточняющее *«…ее темно-карие глаза»* (13, 695).

Прилагательное *жёлтый* автор использует в описании глаз как животных, так и людей, передавая эффект устрашающий, предупреждающий: *«человек внушительный <…> с жёлтыми глазами»* (13, 506); *«прямо на меня, показалось мне, уставились большие желтые глаза»* [Там же].

Чёрные глаза, по Коровину, скрывают в себе эмоции злости, гнева, соотносят с нечистой силой: *«Черные глаза профессора сверкнули гневом»* (13, 517); *«черненькие сердитые глазки»* [Там же]; *«А глаза черные, чисто черт!»* (13, 719).

Голубые глаза ассоциируются со светлым, ясным небом, данный оттенок глаз использован автором при описании героев положительных, умных, чутких: *«…голубые глаза доктора пристально смотрят на меня»* (13, 603); *«… со светлыми голубыми глазами»* (13, 542); *«…с голубыми большими глазами, блестящими, будто на них были слезы»* (13, 559).

Также в портретах героев можно заметить символические цветовые мазки: *«…румянец, как заря играет»* (13, 724); *«…чисто сметана — белые»* (13, 724). Лица своих приятелей Коровин мастерски описывает как «свежие, розовые» и сравнивает их с небесными посланниками, как будто написанными в технике энкаустики, в которой в качестве связующего вещества красок используется воск *(«как херувимы восковые»*) (13, 711).

Писатель точно передаёт и цветовое описание животных. Щенок *«смотрел молочно-серыми глазками»* (13, 659); это был *«…кофейно-пегий пойнтер»* (13, 674); *«…и я встречал змей-гадюк совершенно черного цвета, как уголь»* (13, 663).

Необходимо отметить использование Коровиным цветообозначений по названиям минералов, металлов и камней. Торжественность образам придает *серебро* и *золото*: *«Покров золотой»* (13, 553); *«…на костяной бумаге с золотым обрезом»* (13, 609). Самое частотное упоминание драгоценных

металлов мы обнаруживаем в рассказе «Похороны мумии» (15): *«в кокошниках и золотых душегрейках»*; *«Москва, Золотая голова»*; *«серебряные пуговицы застегнуты на спине»*; *«прекрасная раскрашенная мумия. Лицо золотое…»*. Золото автор применяет и для описания природы, храма жизни, где *«…серебристые тополя покрыты золотым блеском»* (13, 537) и *«золотые язи»* (13, 663).

Автор использует природные цвета и образы драгоценных камней, что придает исключительную выразительность. Сапфир, камень королей, появляется в образе мумии в «Похоронах мумии»: *«…глаза — сапфиры»* (15). Этот драгоценный камень символизирует нравственную чистоту человека: *«Только не нравилось всем, что глаза-то сапфировые у мумии, которые смотрели десять тысяч лет…»* [Там же]. Подтверждая символику «чистого камня», сапфировые глаза выводят одного из героев на чистую воду, помогают распознать обман и воровскую сущность, когда *«… в конце выковырял у нее сапфировые глаза…»* [Там же]. Слово *жемчуг* в образе героев выступает символом белизны, возвышенности и богатства, применяется автором в описании зубов: *«ровные жемчужные зубы»* (13, 698).

Наблюдается переход колоратива «кристальный» из рассказа в рассказ: *«Вода реки была кристально прозрачная, мягкая и вкусная»* (13, 663); *«и кристальной водой»* (13, 613); *«Над бегущей водой, светлой, как кристалл, летают тучами цветные стрекозы»* (15).

Импрессионистская лексика — богатый арсенал для выражения авторской точки зрения и точной передачи образа читателю. К. А. Коровин использует множественные средства языковой выразительности в соединении с цветовой лексикой. Автор владеет всей палитрой красок в изображении как героев, так и природы. Коровин не просто описывает, но рисует их, что отражает языковую картину мира писателя и художника-импрессиониста.

Константин Коровин выбрал особенный жанр для своих литературных произведений — жанр воспоминаний. Воспоминания Коровина стали живым диалогом художника-писателя и времени, прикосновением к ушедшей эпохе.

Читая воспоминания Коровина, мы замечаем «особенный синтез наблюдений, живых чувств, острых мыслей и особые «гравитационные волны», способные принести дыхание жизни» [9]. Сам автор называл свои произведения «рассказами о любви к людям».

Коровин хотел, чтобы читатель никогда не забывал, что он художник и что он пишет свои рассказы, как картины: *«Пишу наитием, будто для каких-то несуществующих друзей. Пишу от любви к людям, не идейно, не поучая никого, а как художник»* (14, 782–783).

Таким образом, предпринятый анализ даёт основания говорить о том, что лексика, использованная в импрессионистских описаниях К. А. Коровина, обладает высокой частотностью, свидетельствует о стремлении автора к визуальности и достоверности в духе импрессионизма, играет важную роль в создании смысла его произведений, выражении чувств героев и самого автора. Литературный импрессионизм именитого художника, включив в себя и синтезировав такие различные средства языковой выразительности, как сравнения, метафоры, импрессионистские пейзажи, антропоморфизм, разговорная лексика, топонимика и цветопись, создал исключительную палитру оттенков для передачи художественного образа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андреев Л. Г.* Импрессионизм. — М. : Наука, 1980. — 213 с. — С. 59–60.
2. *Верлен П.* Романсы без слов. — СПб. : Терция, Кристалл, 1999. — 448 с.
3. *Гонкур Э. и Ж. де.* Дневник. Записки о литературной жизни: Избранные страницы: в 2 т. — Т. 1. — М. : Художественная литература, 1964. — 711 с.
4. *Дьякова М. Г.* Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре: автореферат диссертации на соискание уч. ст. канд. культурологии. 24.00.04 — прикладная культурология. — Саранск, 1998. — 19 с.
5. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве (живопись). — Л., 1989. — 73 с.
6. *Коган Д. З.* Константин Коровин. — М. : Искусство, 1964. — 359 с.
7. *Немирович-Данченко Г.* К. А. Коровин (К 75-летию со дня рождения) // Иллюстрированная Россия. — Париж, 1936. — 5 дек.
8. Поэзия Франции. Век XIX. — М. : Художественная литература, 1985. — С. 359–366.
9. *Субботина Н. М.* Константин Коровин в воплощении своего литературного наследия // Художественная культура, 2022. — № 3. — С. 64–85.
10. *Сунцова Е. А.* К. Коровин — эмигрант: родной край в воспоминаниях художника // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2023. — Т. 15, вып. 1. — С. 139–146. doi 10.17072/2073-6681-2023-1-139-146
11. *Успенский Г. И.* Полное собрание сочинений в 14 тт. (15 книгах). — М. : Издательство Академии Наук СССР, 1940–1954.

ИСТОЧНИКИ

12. *Гончаров И. А.* Фрегат «Паллада»: очерки путешествия в двух томах / послесл. Е. А. Краснощековой; худож. Л. Горячева. — Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1986. — 573 с.
13. Константин Коровин вспоминает... / сост., вступ. ст. и комм. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. — М. : Изобразительное искусство, 1971. — 911 с.
14. *Константин Коровин.* То было давно... там... в России...: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. / Константин Коровин; сост. Т.С. Ермолаева; примеч. Т. С. Ермолаева и Т. В. Есина. — 5-е изд. — М. : Русский путь, 2024. — Т. 2 — 848 с.
15. *Коровин Константин Алексеевич*: собрание сочинений // Lib.ru/Классика [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/k/korowin_k_a/ (Дата обращения: 08.09.2024).
16. *Маковский С. К.* // Возрождение. — Париж, 1932. — 11 февраля.
17. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в 8 тт. Т. 8: Романы и повести 1833–1836. — М. : Художественная литература, 1970. — 270 с.
18. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. Письма: в 12 тт. — Т. 5. — М. : Наука, 1974–1983.

REFERENCES

1. *Andreev L. G.* Impressionizm [Impressionism]. Moscow: Nauka Publ., 1980. 213 p. P. 59-60.
2. *Verlen P*. Romansy bez slov [Verlaine P. Songs without words]. St.Peterburg: Tertsiya, Kristall Publ., 1999. 448 p.
3. *Gonkur E.* i Zh. de. Dnevnik. Zapiski o literaturnoy zhizni: Izbrannye stranitsy: v 2 t. T. 1 [Goncourt E. and J. de. Pages from the Goncourt journal. In 2 volumes.Vol.1]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1964. 711 p.

4. *D'yakova M. G*. Impressionizm: filosofskaya kontseptsiya i bytie v kul'ture: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uch. st. kand. kul'turologii [Impressionism: a philosophical concept and existence aspect in culture]. 24.00.04 prikladnaya kul'turologiya. Saransk, 1998. 19 p.
5. *Kandinskiy V. V.* O dukhovnom v iskusstve (zhivopis') [On the spiritual in the art (painting)]. Leningrad, 1989. 73 p.
6. *Kogan D. Z*. Konstantin Korovin. Moscow: Iskusstvo Publ, 1964. 359 s.
7. *Nemirovich-Danchenko G*. K. A. Korovin (K 75-letiyu so dnya rozhdeniya) [K. A. Korovin. Devoted to the 75th birthday] // *Illyustrirovannaya Rossiya* [Illustrated Russia]. Paris, 1936. 5 dek.
8. Poeziya Frantsii. Vek XIX [The French poetry of the 19th century]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1985. P. 359—366.
9. *Subbotina N. M.* Konstantin Korovin v voploshchenii svoego literaturnogo naslediya [Konstantin Korovin represented by his literary heritage] // Khudozhestvennaya kul'tura Publ., 2022. № 3. P. 64-85.
10. *Suntsova E. A*. K. Korovin emigrant: rodnoy kray v vospominaniyakh khudozhnika [Korovin in exile: native land in the artist's recollections] // *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya, 2023. T. 15* [Vestnik of Perm State University. Russian and foreign philology, 2023. Vol. 15], №. 1. P. 139–146. doi 10.17072/2073-6681-2023-1-139-146
11. *Uspenskiy G. I*. Polnoe sobranie sochineniy v 14 tomakh (15 knigakh) [The complete works in 14 volumes (15 books)]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii Nauk USSR, 1940–1954.

SOURCES

12. *Goncharov I.* A. Fregat "Pallada": ocherki puteshestviya v dvukh tomakh [The Frigate Pallada: a traveller's journal in 2 volumes] / poslesl. E. A. Krasnoshchekovoy; khudozh. L. Goryacheva. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe Publ., 1986. 573 p.
13. Konstantin Korovin vspominaet... [Konstantin Korovin remembers…] / sost., vstup. st. i komm. I.S. Zil'bershteyn i V.A. Samkov. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1971. 911 p.
14. *Konstantin Korovin*. To bylo davno... tam... v Rossii...: vospominaniya, rasskazy, pis'ma: v 2 kn [It was a long time ago…there…in Russia: recollections, short stories, letters: in 2 books.Vol.2]. / Konstantin Korovin; sost. T. S. Ermolaeva; primech. T. S. Ermolaeva i T. V. Esina. 5-e izd. Moscow: Russkiy put' Publ., 2024. T.2 848 p.
15. *Korovin Konstantin Alekseevich*: sobranie sochineniy [Korovin Konstantin Alekseevich: The Complete Works] // Lib.ru/Klassika [Elektronnyy resurs]. URL: http://az.lib.ru/k/korowin_k_a/ (Data obrashcheniya: 08.09.2024).
16. *Makovskiy S. K.* // Vozrozhdenie [Renaissance]. Paris, 1932. 11 fevralya.
17. *Pushkin A.S*. Sobranie sochineniy v 8 t. T.8: Romany i povesti 1833–1836 [The Complete Works in 8 volumes. Vol.8: novels and novelettes 1833–1836]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1970. 270 p.
18. *Chekhov A. P*. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30-ti t. Pis'ma: v 12-ti t. T. 5 [The Complete Works and letters: in 30 volumes. Letters: in 12 volumes. Vol.5]. Moscow: Nauka Publ., 1974–1983.

© В. И. Дюдина

УДК 821.111(73)
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-39-48

Е. Р. ИВАНОВА*

ТИРЕ ЭМИЛИ ДИКИНСОН: ГРАФИКА И СЕМАНТИКА

Представленный в статье анализ роли тире в поэзии Эмили Дикинсон доказывает его значимость в оригинальных текстах поэтессы, а также в переводах её стихотворений на русский язык. Тире Дикинсон является одним из многочисленных «тёмных мест» её поэзии. Его проблема шире поиска логики в аграмматической пунктуации — дело в разгадке шифра или нового языка. Сущность графического знака, используемого Дикинсон, первостепенна в вопросе расшифровки её рукописей и анализе её текстов. В статье рассматриваются разные трактовки сущности и семантики тире поэтессы, и делается вывод о том, что исследователи этих вопросов пока не пришли к единому заключению и вряд ли придут к нему в обозримом будущем.

Ключевые слова: тире, Эмили Дикинсон, перевод поэзии, авторская пунктуация.

Слог американской поэтессы Эмили Дикинсон (1830–1886) не был в достаточной мере понятен её издателям и современникам, благодаря чему до сих пор является плодотворной почвой для исследователей. «Тёмные места» её поэзии сложно расшифровать, во-первых, из-за недостатка достоверных сведений о личной жизни Дикинсон: она была очень закрытым человеком и практически не выходила из дома.

Во-вторых, препятствием на пути к пониманию смысла стихов Э. Дикинсон являются пунктуация и синтаксис поэтессы, вызывавшие у первых издателей многочисленные попытки их выправить. Дикинсон часто прибегает к капитализации самостоятельных частей речи (особенно существительных, как, например, в немецком языке), а вместо запятых, точек, двоеточий и точек с запятой использует тире.

О тире Эмили Дикинсон уже более семидесяти лет ведутся ожесточенные споры. Что это: обычное длинное тире или новый диакритический знак? Что оно значит: смысловое разделение или наоборот — соединение? И наконец, как правильно адаптировать это тире под строй других языков, сохранив уникальный голос поэтессы?

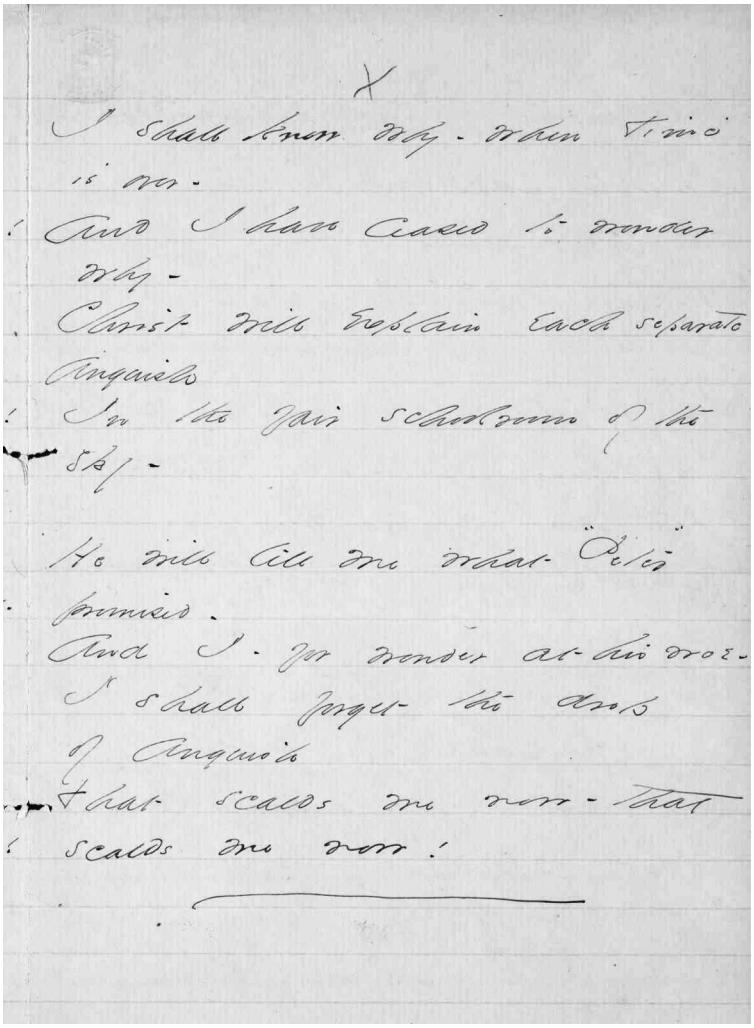
---

* Екатерина Романовна Иванова — студентка 5-го курса Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Россия). E-mail: katemonik@mail.ru. Научный руководитель — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького М. М. Шитькова.

Разночтения тире во многом вызваны противоречивыми изданиями Эмили Дикинсон. Она писала в стол, но в 1858 г. она начала подшивать чистовые варианты своих работ в буклеты [8]. Эти записи после смерти Эмили нашла её младшая сестра. С изданием и транскрибированием ей помогла Мэйбл Тодд, писательница и издательница, а с редактированием сборника — Томас Хиггинсон, писатель и друг Эмили по переписке.

Тодд и Хиггинсон выпустили первый сборник стихотворений Эмили в 1890 г. Они существенно переработали оригинальные тексты, дав им названия, избавившись от обилия авторских тире, убрав анжамбеманы и капитализацию, сделав язык Дикинсон конвенциональным. Похожие правки были внесены в издания, сделанные Мартой Дикинсон Бьянки, племянницей поэтессы.

Согласно информации на сайте Музея Эмили Дикинсон в г. Амхерсте (штат Массачусетс, США), большинство вышеперечисленных изданий, то есть изданий с «исправленной» орфографией и пунктуацией, являются об-


X
I shall know why - when Time
is over -
And I have ceased to wonder
why -
Christ will explain each separate
Anguish
In the Jail scholarum of the
Sky -

He will tell me what "Peter"
promised -
And I - for wonder at his grace -
I shall forget the Anus
of Anguish
that scalds me now - that
scalds me now !

Рисунок 1 — Фотография рукописи стихотворения Э. Дикинсон *I shall know why — when Time is over* — (21)

щественным достоянием и находятся в свободном доступе [13]. Ситуация обстоит иначе с самыми известными и полными изданиями с «восстановленной» пунктуацией: The Poems of Emily Dickinson, R. W. Franklin, 1998[1] (нумерация по этому сборнику обычно дается как F000) и The Poems of Emily Dickinson, Thomas H. Johnson, 1955 (нумерация — J000). Авторскими правами на версии стихотворений этих изданий владеет Harvard University Press и добиться от них согласия на публикацию текстов в каких-либо работах бывает затруднительно.

Франклин и Джонсон проделали большую работу: они не только создали нумерацию, но и попытались передать авторскую пунктуацию и орфографию. Однако и их работы отличаются, одно из главных расхождений ученых — пресловутое тире.

Проблема тире Эмили Дикинсон на глубинном уровне состоит не в семантике знаков, а в их сущности, то есть в том, *являются ли они вообще* тире.

Сравним вариации *I shall know why — when Time is over* — в трёх изданиях (Тодд и Хиггинсон; Джонсон; Франклин, см. Таблицу 1) и рукописи из гарвардской Библиотеки Хоутона, представленной на рис. 1:

Таблица 1 — Опубликованные версии стихотворения Э. Дикинсон *I shall know why — when Time is over —*

Тодд и Хиггинсон (P90-114) (19, 151)	**Джонсон (J193) (18, 193)**	**Франклин (F215A) (20, 215)**
I shall know why, when time is over. And I have ceased to wonder why ; Christ will explain each separate anguish In the fair schoolroom of the sky. He will tell me what Peter promised. And I, for wonder at his woe. I shall forget the drop of anguish That scalds me now, that scalds me now.	I shall know why – when Time is over – And I have ceased to wonder why – Christ will explain each separate anguish In the fair schoolroom of the sky – He will tell me what «Peter» promised – And I – for wonder at his woe – I shall forget the drop of Anguish That scalds me now – that scalds me now!	I shall know why - when Time is over - And I have ceased to wonder why - Christ will explain each separate anguish In the fair schoolroom of the sky - He will tell me what «Peter» promised - And I - for wonder at his woe - I shall forget the drop of anguish That scalds me now - that scalds me now!

Черточки, больше похожие на точки, зависшие над строкой, Хиггинс заменяет запятой, Джонсон — em dash, а Франклин — метасемиотическим дефисом, выполняющим функцию тире.

Согласно сервису Grammarly, в английском, как и в русском, существует три визуально похожих знака:

1) hyphen — дефис,

2) en dash — среднее тире (совпадает шириной с заглавной N),

3) em dash — длинное тире (совпадает шириной с заглавной M) [15].

Em dash наиболее часто встречается в изданиях Джонсона и в русских переводах, сделанных с этого издания, в то время как Франклин на месте тире

[1] Здесь и у Джонсона — годы первых изданий.

оставляет дефисы, нарушая нормы пунктуации во имя сближения с оригиналом. Действительно, точки-черточки так хаотично разбросаны по регистрам текста, что иногда напоминают запятые (конец первой строки второго абзаца).

Приведём самые, на наш взгляд, интересные теории обоснования выбора знаков Эмили Дикинсон.

1) Чарльз Андерсон в 1960 году предполагает, что пунктуация поэтессы «больше похожа на попытку создать новую нотную запись для чтения её стихов» [4, 306] (здесь и далее перевод автора статьи. — *Е. И.*). Если взглянуть на древние записи нот, созданные до введения в обиход нотных станов, то теория Андерсона кажется вполне вероятной. Эти записи действительно похожи на короткие линии, начертанные в разном регистре.
2) В 1963 году Эдит Уайлдер, изучив символы, к которым прибегали ораторы — современники Дикинсон для разграничения интонаций, в продолжение мысли Андерсона, пишет, что поэтесса и вовсе пыталась создать свою систему пунктуации взамен общепринятой [12, 207]. То есть новые знаки должны были служить «инструкцией» для тихого чтения работ Дикинсон или же декламации.
3) В современном англоязычном контексте о тире Эмили Дикинсон говорят как о диакритических знаках. Эта точка зрения не противоречит предыдущим исследованиям, но балансирует на грани риторического и грамматического.

Фокус ученых сдвигается в сторону исследования все больше *значений* тире поэтессы, нежели их *сущности*, потому что проблема атрибуции знака, в отсутствии свидетельств самой Эмили и или её доверенных лиц, кажется невозможной. Причин тому несколько: 1) бессмысленно пытаться восстановить пунктуацию Дикинсон, опираясь на грамматические и пунктуационные нормы, потому что она их не соблюдала; 2) само корректное воссоздание требует систематизации рукописных знаков, а потом их исследования и дешифровки (о существовании такого исследования на данный момент нам ничего не известно); 3) правила печатного знака очень строги и любое печатное, а не рукописное слово должно им следовать — поэтому для корректного отображения и распространения пунктуации Эмили Дикинсон нужно использовать новые шрифты, раскладку и языковые знаки.

Исходя из вышесказанного, нам кажется более корректным говорить не о «тире Эмили Дикинсон», а о «тире, которое современные исследователи и издатели отождествили с Эмили Дикинсон». Более того, совсем неуместно вписывать данное тире в пунктуационные нормы английского и других языков, но этого тем не менее требует художественный перевод.

Сервис Grammarly называет длинное тире (em dash) «относительно художественным знаком препинания» [15] в сравнении с более техничными дефисом и средним тире. Если случаи употребления дефиса и среднего тире закреплены, то длинное тире зачастую является частью авторской пунктуации. Тем не менее можно выделить несколько самых распространенных случаев употребления em dash[1]:

[1] Почти во всех перечисленных случаях длинное тире взаимозаменяемо с запятой, двоеточием и другими, более употребимыми в английском языке, знаками без потери смысла, но с потерей оттенка значения.

1) прерванное предложение, замешательство говорящего;
2) выделение парентезы;
3) резкое изменение или разрыв структуры предложения;
4) выделение определительных конструкций или перечислений;
5) связь простых предложений в составе сложного, особенно в случаях, когда предложение после тире служит для уточнения, объяснения или подведения итога [14].

При трактовке тире Дикинсон невозможно не учитывать перечисленные выше случаи, закреплённые в языковом сознании носителей английского. Поэтому все трактовки исследователей, даже при их попытках вырваться из плоскости существующих норм грамматики и пунктуации, являются не более чем надстройкой над существующими принципами постановки знаков препинания. В большинстве своём эти трактовки связаны с выделением пауз, разъединением или соединением предложения, резким обрыванием фразы или передачей замешательства поэтессы.

Также распространена теория о том, что своими тире Дикинсон хотела выделить, сделать ощутимой пустоту. Ина Чанг обращает внимание [9, 2] на письмо Дикинсон к Эмили Фаулер Форд, которое начинается так [1]:

> « — —
> <…>
> Я начинаю не с пустого пробела — в нем так много привязанности, что тебе не получится увидеть даже её толики — вот и все».

Чанг отмечает, что Дикинсон сознательно делает акцент на пустоте в начале послания, в то же время, парадоксально, эту пустоту заполняя. «… Обозначение Дикинсон своего тире как “пустого” [*blank* — пустота, пробел] указывает на тире как на форму маркировки, привлекающую внимание к пустоте» [9, 2]. Стоит учесть, что пустота, выраженная тире, не есть на самом деле отсутствие чего-то, наоборот, это «пространство аффективного» — того, что нельзя увидеть (следовательно, выразить письменными знаками), но можно только почувствовать.

Действительно, в любом печатном тексте читатель в первую очередь обращает внимание на пустоту. Дикинсон рисует эти пусто́ты, важные не только с точки зрения декламации или семантики, но и с точки зрения графическо-визуальной. Обрамленные пустотой слова — а Дикинсон часто прибегает к этому приёму (например, в J601: *A still — Volcano — Life — / That flickered in the night* —) — в одиночестве виднее на странице — и во время декламации они обязательно выделяются интонационно.

Пустота у исследователей Дикинсон часто связана с тишиной, пустотой звука. Например, Сандра Гилберт и Сьюзен Губар называют тире поэтессы «разрывающими паузами, моментами тишины — ранами посреди речи» [7, 626]. Тишина, пустота у Дикинсон не осязаема, но её можно почувствовать или заметить её присутствие — в тире.

Джонсон же, наоборот, связывает тире скорее со звучностью и даже музыкальностью стиха. Тире для него создают «музыкальный ритм», они

---

[1] «— —
<…>
That is’nt an empty blank where I began - it is so full of affection that you can’t see any - that’s all».

образуют те же паузы при чтении, что и запятые, но если запятая — это четвертная пауза, то тире — половинная, то есть в два раза длиннее. Кейтлин Бартц пишет, что «слова становятся её [Дикинсон. — *Е. И.*] партитурой, и она дирижирует ими оригинальным и непредсказуемым способом» [5, 41]. Действительно, у читателя нет выбора, кроме как подчиниться Эмили и читать по расчерченным ею нотам.

Ина Чанг также упоминает теорию о тире как знаках дыхания, по тому же музыкальному принципу: строго в начале и конце музыкальной фразы вокалисту нужно брать дыхание. Чанг связывает трактовку тире Дикинсон как знаков дыхания с историческим началом пунктуационных знаков как знаков, передающих речь [9, 4].

В письме к Хиггинсону от 15 апреля 1862 года поэтесса спрашивает, являются ли её стихи «живыми» и «дышат» ли они, подразумевая, что это и есть цель её творчества. Чанг предполагает, что Дикинсон отождествляла свои стихотворения с живым и дышащим человеком [9, 4].

Но некоторые учёные отходят от «звучащих» тире в сторону тире-духа. Дэвид Портер пишет об этом знаке как о «графическом изображении в стихотворении присутствия творческого импульса, спонтанности эмоциональной силы, вошедшей в композицию» [11, 143]. Здесь тире сильнее идентифицируется с Дикинсон-личностью и Дикинсон-поэтессой, становится не просто средством выражения, а важной и как будто неотрепетированной, подсознательно привнесенной частью её поэтического языка.

Тире Дикинсон соединяет мостиком отдельные слова, но в то же время разъединяет их — и эту теорию поддерживает множество исследователей. Дизъюнкция предложения становится внутриличностным конфликтом, помощником антитезы, стеной, разделяющей два начала, рвущихся друг к другу. Эмили была образованной затворницей, крайне одинокой, с очень своеобразными отношениями с религией (в её работах часто встречаются библейские мотивы и разговоры с Богом, но в то же время она отказалась принять учение Кальвина, которое поддерживала вся её семья). Почти вся её поэзия строится на противостоянии с главным врагом — самой собой, на противостоянии тела с духом, жизни земной и жизни небесной, противостоянии со своим запретным влечением. Тире показывает, как её мысль и душа несутся вперёд, сами себе ставя подножки, сами себя ограничивая.

Переводы Дикинсон на русский язык многочисленны. Первые из них датируются второй половиной XX в. Одна из главных проблем этих переводов — работа с тире, потому что перенос авторского синтаксиса и пунктуации поэтессы на другой язык ставит перед литераторами важный вопрос: вписывать знаки Дикинсон в нормы языка-реципиента (если да, то до какого предела?) или же следовать её авторской, хаотичной пунктуации. Мы рассмотрим несколько сложных моментов, которые переводчики решают по-разному.

Вторая проблема, выделенная нами при изучении любительских переводов в свободном доступе (например, на ресурсе Стихи.ру), заключается в некорректном выборе переводимого текста: для перевода в подобных случаях берутся тексты из изданий стихотворений Дикинсон, находящихся в общественном доступе, с исправленными орфографией и пунктуацией. Такое решение ещё больше снижает степень эквивалентности исходного текста и итогового, на русском, ведь в процессе создания эквиритмического

перевода переводчик уже жертвует многим, чтобы сохранить ритм и рифму в тексте на языке-реципиенте.

I'm Nobody! Who are you? (J288) входит в число самых знаковых и наиболее известных работ поэтессы. Это одна из присущих ей ёмких, афористических зарисовок, «нанизанных» на тире. В Таблице 2 приведены переводы этого текста на русский язык, выполненные японисткой Верой Марковой в конце 1970-х и Григорием Кружковым, самым крупным переводчиком Дикинсон, в 2010-х.

Таблица 2 — Стихотворение Э. Дикинсон *I'm Nobody! Who are you?* и его переводы на русский язык

J2SS (18, 133)	**Маркова (17, 107)**	**Кружков (16, 45)**
I'm Nobody! Who are you? Are you – Nobody – Too? Then there's a pair of us? Dont tell! they'd advertise – you know!	Я — Никто. А ты — ты кто? Может быть — тоже — Никто? Тогда нас двое. Молчок! Чего доброго — выдворят нас за порог.	Я – Никто! И ты – Никто? Значит – двое нас. Тише – чтобы не нашли – Спрячемся от глаз!
How dreary – to be – Somebody! How public – like a Frog – To tell one's name – the livelong June – To an admiring Bog!	Как уныло — быть кем-нибудь — И — весь июнь напролет — Лягушкой имя свое выкликать — К восторгу местных болот.	Что за скука – кем-то быть! Что за пошлый труд – Громким кваканьем смешить Лягушачий пруд!

Оба переводчика обращаются к изданию Джонсона. Они сохраняют авторские тире, поступая с ними тем не менее по-разному.

Например, и Маркова, и Кружков строят параллельные синтаксические конструкции в первой строфе, добавляя в них тире: в английском языке постановка тире между подлежащим и сказуемым, выраженными местоимениями-существительными, невозможна, тогда как носителям русского языка она не кажется аграмматичной.

В данном переводе Кружков прибегает к метасемиотическому тире в первом четверостишии (его можно заменить на запятую без потери смысла), а во втором четверостишии его тире соединяет подлежащее и сказуемое, выраженные существительным и инфинитивом глагола соответственно.

При анализе переводов Кружкова создается ощущение, что он не следует определенной логике в расстановке тире Дикинсон; его тире так же, как и её, поддерживают общий ритм текста и визуальную конструкцию. Переводчику свойственно отражать потенциальное тире Дикинсон, как если бы она писала на русском.

Маркова идёт другим путем. Она пытается сохранить визуальный ритм тире оригинала, расставляет его по грамматической логике исходного текста. Строки *Are you — Nobody — too?* и «Может быть — тоже — Никто?» практически эквивалентны несмотря на то, что слагаемые в тексте перевода переставлены.

Маркова словно разгадала поэтессу: на это указывает её выбор в расстановке пунктуационных знаков в следующем четверостишии. Она не отражает нескольких мест оригинала, но выполняет практически подстрочник

(снова — с переменой слагаемых). Так выглядело бы второе четверостишие, если бы Маркова скопировала тире с оригинала полностью («пропущенные» знаки подчеркнуты):

Как уныло — быть — кем-нибудь —
И — весь июнь напролет —
Лягушкой — имя свое выкликать —
К восторгу местных болот!

Во-первых, в русском языке слово в среднем длиннее английского, следовательно, длиннее и предложения. Поэтому ёмкие английские фразы, расчерченные тире, в русском не выглядят так же органично с визуальной точки зрения. Закрепленный порядок слов в английском зачастую помогает высказываниям не звучать двусмысленно. (Эмили Дикинсон часто прибегала к двойному синтаксису и произвольным синтаксическим конструкциям, но не в этом случае.) Поэтому сохранение «оригинальных» тире сделало бы текст менее понятным на русском: 1) «лягушкой» стало бы сложно расшифровать (быть лягушкой или выкликать лягушкой?), 2) вполне естественное стремление ассоциировать выделение фразы двойным тире со смысловой второстепенностью и смысловым разграничением выделяемой конструкции также сделало бы текст «тёмным».

Переводчики Дикинсон идут разными путями: кто-то не использует тире, переводя стихотворения из изданий, вышедших до Джонсона; кто-то вслепую копирует авторские знаки; кто-то расставляет тире согласно правилам русского языка или ставит потенциальные тире — там, где их поставила бы сама Дикинсон, пиши она на русском.

Таким образом, длинные тире можно считать самым ярким маркером языка Дикинсон, поэтому они так важны в переводе её работ на любой язык. При переводе её стихотворений мало передать рифму, ритм и яркость образов. Тексты Дикинсон с исправленной пунктуацией кажутся вовсе ей не принадлежащими; ранние публикации стихотворений, появившиеся до Джонсона, и более поздние, возникшие уже после его работы с текстами, даже если они сняты с одной и той же рукописи, — это разные тексты.

Значение тире Дикинсон на протяжении столетия остаётся вопросом, волнующим исследователей, во многом потому, что является неотъемлемой частью её работ. Невозможно разгадать «тёмные места» её стихотворений, рассматривая исключительно лексику и используемые ею средства художественной выразительности, потому что всё вышеперечисленное заключено в тире и регулируется тире. Любой анализ её поэзии рано или поздно поднимает как минимум тему трактовки семантики этого пунктуационного знака, как максимум — трактовку его сущности. И единого ответа на оба вопроса — сущности и значения — пока не существует, и вряд ли он может существовать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Жантурина Б. Н.* Конструкции двойного синтаксиса в практике поэтического перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. — 2017. — № 1. — С. 165–176 .
2. *Жантурина Б. Н.* Произвольный синтаксис в практике поэтического перевода // Преподаватель XXI век. — 2017. — № 2–2. — С. 322–331.

3. *Мосолкова (Костицына) М. Г., Марданшина Р. М., Калганова Г. Ф.* Достижение точности и эквивалентности в переводном дискурсе с английского языка на русский (на материале творчества Эмили Дикинсон. // СИСП. — 2020. — № 1. — С. 159–166 .
4. *Anderson C.* Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise. — New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. — 334 p.
5. *Bartz C.* A Voice of Silence: On Punctuation in the Poetry of Emily Dickinson. // Tracks: Research in the Humanities, Vol III, 2021. — Pp. 39–45.
6. *Crumbley P.* Dickinson's Dashes and the Limit of Discourse. // The Emily Dickinson Journal, Vol. I, No. 2, 1992. — Pp. 8–29.
7. *Gilbert S. and Gubar S.* The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. — New Haven: Yale Univ. Press, 1984. — 744 p.
8. *Habegger A.* Emily Dickinson. — URL: https://www.britannica.com/biography/Emily-Dickinson
9. *Jung E.* The Breath of Emily Dickinson's Dashes. // The Emily Dickinson Journal, Vol. XXIV, No. 2. — Pp. 1–23.
10. *Mooney K.* The Em Dash Divides. // The New York Times, 2019. — URL: https://www.nytimes.com/2019/08/14/style/em-dash-punctuation.html
11. *Porter D. T.* The Art of Emily Dickinson's Early Poetry. — Harvard UP, 1966. — 206 p.
12. *Wylder E.* Emily Dickinson's Punctuation: The Controversy Revisited. // American Literary Realism, Vol. 36, No. 3, 2004. — Pp. 206–224.
13. Copyright Questions and Dickinson's Work. — URL: https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/copyright-issues-and-dickinsons-work/
14. How to Use Em Dashes (—), En Dashes (–), and Hyphens (-). — URL: https://www.merriam-webster.com/grammar/em-dash-en-dash-how-to-use
15. Hyphen vs. Dash — – — What's the Difference? — URL: https://www.grammarly.com/blog/hyphens-and-dashes

ИСТОЧНИКИ

16. *Дикинсон Э.* Стихи из комода / Пер. с англ. Г. Кружкова. — СПб. : Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. — 256 с.
17. *Дикинсон Э.* Стихотворения / Пер. с англ. Веры Марковой. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2024. — 496 с.
18. *Emily Dickinson*. The Complete Poems. Edited by Thomas H. Johnson. — London: Fiber and Fiber, 2016. — 784 p.
19. Poems by Emily Dickinson. Edited by Two of Her Friends, Mabel Loomis Todd and T. W. Higginson. — Boston: Little, Brown, and Company. 1910. — 164 p.
20. The Poems of Emily Dickinson: Reading edition. Edited by R. W. Franklin. — Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. — 692 p.
21. I shall know why — when Time is over — Emily Dickinson Archive — URL: https://www.edickinson.org/editions/3/image_sets/7864

REFERENCES

1. *Zhanturina B. N.* Konstruktsii dvoinogo sintaksisa v praktike poeticheskogo perevoda [Double syntax constructions in poetry translation practice] // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 22. Teoriya perevoda* [Bulletin of the Moscow University. Episode 22. Theory of translation]. №1, 2017. Pp. 165–176.

2. *Zhanturina B. N*. Proizvol'nyi sintaksis v praktike poeticheskogo perevoda [Arbitrary syntax in poetry translation practice] // *Prepodavatel' XXI vek* [Teacher of the XXI century]. *№ 2–2*, 2017. Pp. 322–331.
3. *Mosolkova (Kostitsyna M. G., Mardanshina R. M., Kalganova G. F*. Dostizhenie tochnosti i ekvivalentnosti v perevodnom diskurse s angliiskogo yazyka na russkii (na materiale tvorchestva Emili Dikinson. [Achieving accuracy and equivalence in translation discourse from English to Russian (based on the works of Emily Dickinson)] // *SISP, №1*, 2020. Pp. 159–166.
4. *Anderson C.* Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise. — New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. 334 p.
5. *Bartz C*. A Voice of Silence: On Punctuation in the Poetry of Emily Dickinson. // Tracks: Research in the Humanities, Vol III, 2021. Pp. 39–45.
6. *Crumbley P*. Dickinson's Dashes and the Limit of Discourse. // The Emily Dickinson Journal, Vol. I, No. 2, 1992. Pp. 8–29.
7. *Gilbert S. and Gubar S*. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.New Haven: Yale Univ. Press, 1984.744 p.
8. *Habegger A*. Emily Dickinson.URL: https://www.britannica.com/biography/Emily-Dickinson
9. *Jung E*. The Breath of Emily Dickinson's Dashes. // The Emily Dickinson Journal, Vol. XXIV, No. 2. Pp. 1–23.
10. *Mooney K*. The Em Dash Divides. // The New York Times, 2019. URL: https://www.nytimes.com/2019/08/14/style/em-dash-punctuation.html
11. *Porter, David T.* The Art of Emily Dickinson's Early Poetry. Harvard UP, 1966. 206 p.
12. *Wylder E*. Emily Dickinson's Punctuation: The Controversy Revisited. // American Literary Realism, Vol. 36, No. 3, 2004. Pp. 206–224.
13. Copyright Questions and Dickinson's Work. — URL: https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/copyright-issues-and-dickinsons-work/
14. How to Use Em Dashes (—), En Dashes (–), and Hyphens (-). — URL: https://www.merriam-webster.com/grammar/em-dash-en-dash-how-to-use
15. Hyphen vs. Dash — – — What's the Difference? — URL: https://www.grammarly.com/blog/hyphens-and-dashes

SOURCES

16. *Dikinson E*. Stikhi iz komoda [The Poems from the drawer]/ Per. s angl. G. Kruzhkova. SPb.: Azbuka-klassika Publ., 2010. 256 p.
17. *Dikinson E*. Stikhotvoreniya [Poems] / Per. s angl. Very Markovoy. SPb.: Ivan Limbakh Publ., 2024. 496 p.
18. *Emily Dickinson*. The Complete Poems. Edited by Thomas H. Johnson. London: Fiber and Fiber, 2016. 784 p.
19. Poems by Emily Dickinson. Edited by Two of Her Friends, Mabel Loomis Todd and T. W. Higginson. Boston: Little, Brown, and Company. 1910. 164 p.
20. The Poems of Emily Dickinson: Reading edition. Edited by R. W. Franklin. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999. 692 p.
21. I shall know why — when Time is over — Emily Dickinson Archive URL: https://www.edickinson.org/editions/3/image_sets/7864

© Е. Р. Иванова

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 811.161.1 + 81`38
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-49-67

Ю. М. ПАПЯН*

ЭТАПЫ РУССКОЙ СТИЛИСТИКИ В XX–XXI вв.

В статье рассмотрены этапы русской стилистики в прошлом и нашем веках, ведущие к осмыслению текста как центральной проблемы употребления языка. Этапы направляют исследователей к последовательному пониманию основных задач и целей стилистики. Первый этап начался с отношения к тексту, в своём единстве проявляющему наши мысли и чувства. Второй — с осмысления предмета стилистики, изучающей не строй, а употребление языка. Третий — с наблюдения за языковой композицией текста и ролью её компонентов, образующих словесное целое благодаря взаимообусловленности его категорий. Третий этап показан на примере стилистической окраски слов в дефинициях толкового словаря и в отрезках из романа В. Ремизова «Вечная мерзлота». Будучи частью целого, слово несёт свойство, содержащее в себе смысл и стилистическое качество, диктуемые контекстом.

Ключевые слова: стилистика текста, образ автора и его маски, языковая композиция, словесный ряд, детали (подробности).

В филологии как содружестве гуманитарных наук есть немало проблем, выявляемых при обращении к употреблению языка. В прошлом, хотя и в общих чертах, учёные об этом писали неоднократно, и в результате их заметок стали обычными утверждения, что без языка нельзя ни дать имя какому-либо предмету, ни общаться, ни молиться, ни понимать окружающий мир и себя, ни хранить, ни передавать какие-либо знания, ни помогать людям в их деятельности, ни создавать словесные произведения… Короче говоря, без языка «мысль бесплотная в чертог теней вернется» (О. Мандельштам).

Все многообразные «работы» сознания неразрывно связаны с *употреблением языка* (или *функцией* языка — термин, предпочитаемый во многих учебных пособиях, изданных или переизданных в XX и в начале XXI вв.), изучаемым стилистикой, стремящейся, что заметно в работах выдающихся учёных, объединить две главные отрасли филологии — языкознание и литературоведение — и обнаруживающей свою неразрывную связь с мышлением, психической и социальной деятельностью человека. Самой стилистике, в начале пути познания своего предмета, отвлечённые мысли об употреблении

* Юрий Михайлович Папян — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); upapyan@mail.ru

языка, т. е. оторванные от конкретного анализа текста, были полезны, но ныне ориентир на «общее» представление мало что даёт её развитию.

Гёте записал для себя слова биолога Тюрпена: «Видеть *становление* вещей — лучший способ их объяснить», — значит, и понять [11]. Так и вычленение этапов развития стилистики способствует не только пониманию её задач, цели, предмета исследования и дальнейшему изучению стилистических проблем, но и поиску путей и приёмов обучения, наиболее соответствующих этой важнейшей филологической дисциплине. Постараюсь вычленить основные этапы русской стилистики, попутно отмечая «отклонение» от её предмета.

Первый этап русской стилистики. Л. В. Щерба написал: «Только в XX в. начинает замечаться поворот к языку как выразителю наших мыслей и чувств; начинает всё больше и больше подчёркиваться теснейшая связь языка и литературы» [33, 60].

Освоение русской филологией проблем языкового употребления обобщено и закреплено в работах учёных XX–XXI вв. Начало освоения отчётливо выражено Л. В. Щербой, который, продолжая традицию пользования термином *употребление* языка (замеченным уже в «Грамматике» Мелетия Смотрицкого [14] и далее используемым в работах учёных и писателей), зафиксировал: «<…> все языковые величины, с которыми мы оперируем в словаре и грамматике, будучи концептами, в непосредственном опыте (ни в психологическом, ни в физиологическом) нам вовсе не даны, а могут выводиться нами лишь из процессов говорения и понимания» [34, 26]. Эти процессы Щерба связал с употреблением языка [34, 25], назвав *их речевой деятельностью* и подчеркнув его (языка) неразрывное единство с «языковым материалом», который берётся из «совокупности всего говоримого и понимаемого в определённой конкретной обстановке в ту или другую эпоху данной общественной группы. На языке лингвистов это «тексты» <…>; в представлении старого филолога это «литература, рукописи, книги»» [34, 26]. Главное в цитате — указание на первичность, исходное положение текстов в общении людей, а значит, чрезвычайную актуальность изучения произведений словесности. Понимание первичности текста как единого словесного целого, изначально данной филологии и этим важной для неё, прямо или косвенно повторено многими видными учёными, например М. М. Бахтиным, В. В. Виноградовым, Г. О. Винокуром, Б. А. Лариным, Л. П. Якубинским, Ю. М. Лотманом и др. Исходной реальностью текст назвал С. С. Аверинцев [1, 973].

Второй этап русской стилистики, необходимый и естественный для познания её предмета, — этап движения языкознания к употреблению языка, закреплён Г. О. Винокуром, определившим это употребление как «различные манеры говорить и писать, рождающиеся из входящих в коллективную привычку способов пользования языком» [8, 221]. Для лучшего понимания «манер говорить и писать» учёный построил схему, в которой убедительно и вразумительно разграничены строй и употребление языка. Опереться на схему, в которой стилистика закономерно названа *дисциплиной, изучающей употребление языка* [8, 224], важно потому, что в ней отмечено не только особое положение стилистики среди лингвистических дисциплин, но и намечены предпосылки рождения разных стилей, для которых «из наличного запаса средств языка производится известный отбор, не одинаковый для

разных условий языкового общения» [8, 221]. Непосредственно после этих слов учёный отметил: «Так создаются понятия разных стилей языка — языка правильного и неправильного, торжественного и делового, официального и фамильярного, поэтического и обиходного и т. п.» [8, 221]. Обратим внимание: разграничив дисциплины, изучающие строй и употребление языка, Винокур назвал образцы разновидностей этого употребления, ведущие к типологии текстов. Эти образцы могли служить примером к изучению совокупностей текстов, характеризуемых подобным выбором и однотипной организацией языковых средств, — одной из основных задач стилистики.

О функциональной стилистике. Уровень современного понимания разновидностей употребления языка частично отражён в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» [28] (далее — в «Стилистическом словаре»), вышедшем под редакцией М. Н. Кожиной, и в учебнике «Стилистика русского языка» [19] (далее — в учебнике), написанном тремя составителями этого словаря — М. Н. Кожиной, Л. Р. Дускаевой, В. А. Салимовским.

Давно уже высказывались мысли, которые так называемая функциональная стилистика как бы не замечает. По возможности кратко остановлюсь лишь на тех, которые указывают на основные её неясности, ведущие к затруднениям в изучении стилистики текста. Во-первых, функциональная стилистика продолжает держаться идей и, разумеется, терминов, связанных с общеизвестным разделением и противопоставлением «языка» и «речи». После статьи Г. О. Винокура «О задачах истории языка» должно стать ясным, что соссюровская дихотомия не только не облегчает, но и усложняет изучение стилистики текста регулярным упоминанием того, что термины *употребление* и *функционирование* языка — абсолютные синонимы[1]. И дело не только в потребности помнить, что употребление языка — это «речь», но и следовать учению, действительно ставшему всеохватным постулатом и лингвистических, и стилистических исследований [13, 22–25]. И не теория ли дихотомии подтолкнула В. В. Виноградова к ошибочному разграничению «языковых» и «речевых» стилей, писавшего, что «стилистика речи базируется на стилистике языка» [7, 14]? Некоторые исследователи до сих пор придерживаются этого мнения академика, несмотря на то что оно ведёт к анализу отдельных языковых единиц, оторванных от «первичной данности <…> всего гуманитарно-филологического мышления» [4, 306] — от текста. Разделение стилистики на «в языке» и «в речи» ошибочно уже потому, что не ведёт к анализу текста как единого словесного целого, а ясная установка Винокура, отчётливо различающая строй и употребление языка, к нему ведёт. Давно сказано, что ясность и простота — «идеал ума, рассматривающего действительность» (И. П. Павлов). А на невозможность в стилистике текста серьёзно обосновать соссюровскую антитезу и вытекающую из неё идею указывали Б. В. Горнунг [12, 88], В. В. Одинцов [23, 24–27] и А. И. Горшков [13, 47–48].

Во-вторых, термин *функциональные стили* уже вызывал сомнение в точности определения своего предмета. На «Стилистику французского языка» К. А. Долинина с симпатией ссылаются в названных выше «Стилистическом

[1] Ср. регулярное уточнение-напоминание: «Стилистика и сама сущность стиля теснейшим образом связана с коммуникативным аспектом языка, с проблемой его употребления, функционирования» : [9; 13; 19; 23; 34 и др.].

словаре» и учебнике, но в ссылках нет следующего: (1) «Традиционные функциональные стили чересчур обобщают, объединяют под одной рубрикой весьма разнородные речевые ситуации» [16]. Сказанное в особенности касается употребления языка в художественной и публицистической словесности. В книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» В. В. Виноградов вместо термина *функциональный стиль* использовал термин *речевой жанр* [7, 16], и Долинин так откликнулся на эти слова: (2) «Во избежание терминологической путаницы, может быть, даже было бы полезно также отказаться от самого термина «функциональный стиль» — «речевой жанр» во всех отношениях предпочтительнее» [16]. (Замечу в скобках: этот термин в первом своём слове тоже наследует «Курсу общей лингвистики» Ф. де Соссюра, правда не так «загадочно».) Термином *речевой жанр* пользовался и М. М. Бахтин[1].

В-третьих, функциональная стилистика опирается на представление о лексико-фразеологических единицах, избираемых для текста, чем и объясняется её повышенное внимание к этому ярусу языка. Разумеется, и такое внимание нужно. Благодаря ему некоторые полезные знания о *возможностях* лексики и фразеологии в отдельных случаях закреплены в толковых словарях. И эта сторона дела была уже в достаточной мере представлена в книгах А. Н. Гвоздева «Очерки по стилистике русского языка» [10], А. Н. Кожина, О. А. Крыловой, В. В. Одинцова «Функциональные типы русской речи» [18, 91–128] и др.

И наконец, в-четвёртых, функциональные стили выделяются непосредственно в зависимости от экстралингвистических факторов [28, 581; 19, 87–88], т. е. от «функционирования языка в различных сферах речевого общения» [28, 576]. Никто не будет спорить, что окружающий мир сказывается в созданных людьми текстах. Да, как написал Горшков, экстралингвистический «принцип привлекателен своей простотой: есть сфера деятельности людей — есть соответствующий стиль», но «выделение стилей по структуре текста — с научной точки зрения, безусловно, самый корректный», хотя такое выделение осталось не разработанным [13, 298–299].

Внимание к разновидностям употребления языка само по себе важно, поскольку направлено на закономерности «функционирования языка в различных сферах речевого общения». Но, хотя в «Стилистическом словаре» сказано, что «Ф. с. (функциональная стилистика. — *Ю. П.*) представляет собой разветвлённую сеть направлений исследований, включая в себя *стилистику текста*» [28, 577], функциональная стилистика всё ещё «не знает, что делать с обычными текстами, видя в них смесь разных стилей» [23, 53]. Наверное, потому функциональная стилистика недостаточно внимательна к реальному употреблению языковых средств, предполагающему изучение не элементов языкового строя, характерного для той или иной разновидности, а их компонентов (неразрывной части целого — текста), из которых складывается стиль, характеризуемый употреблением языка в определённых средах и сферах.

Без изучения текстов не может быть и их типизации, к которой стремится функциональная стилистика. Но в той стилистике, предмет которой состоит «из соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качествен-

[1] Например, Бахтин писал: «Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими формами построения целого» [4, 180].

но новое целое» [8, 224], необходимо держаться двуединства текста — содержания и его языкового выражения, а не двигаться по пути, ведущему к её разделению между литературоведением и лингвистикой[1]. Об этом надо сказать подробнее, опираясь на анализ текста.

Дело стилистики — анализ (понимание) текста. В «Стилистическом словаре…» и в учебнике сопоставлены два отрезка, взятые из произведений «Русский лес» Л. Леонова и «Общее лесоводство» М. Е. Ткаченко. Для краткости остановлюсь только на терминологии, использованной в анализе отрезка[2] из художественного произведения. Функциональная стилистика, говоря об избираемых для этого отрезка лексико-фразеологических средствах и влиянии на текст внеязыковых факторов, фактически пользуется только лингвистическими терминами и основанными на них абстрактными описаниями. Действительно, функциональная стилистика в недостаточной мере присматривается к организации текста, определяемой композиционным сцеплением языковых средств, направленных на порождение образов. Чтобы показать этот недостаток, приглашаю присмотреться, к чему сводится анализ отрезка. В учебнике об этом сказано более подробно, оттуда и цитаты. А в нём лишь «общие» формулировки типа: «многообразная гамма стилевых окрасок используемых языковых средств» [19, 394], языковые единицы «применяются не в их первичной функции, а в эстетической», «в художественной речи наблюдается широкая и глубокая метафоричность, богатые возможности синонимики, многозначности, разнообразных стилевых пластов лексики. Все средства, в том числе нейтральные, призваны служить здесь выражению системы образов, поэтической мысли художника» [19, 395]. Подобного рода выражений в учебнике немало. Но не годятся ли они чуть ли не для любых художественных произведений и не указывают ли на привычный для «лингвистики текста» анализ ресурсов языка, с которыми знакомят читателя даже в учебниках, написанных для средней школы? Конечно, с точки зрения «области довольно разнородных исследований», как назвал «лингвистику текста» Горшков [13, 63], и её обобщений, сказано всё весомо, но студенту даже последнего курса без знания категорий текста (планов выражения и содержания, темы, материала действительности, словесного материала, словесного ряда, «ликов» образа автора и др. [13, 421]) понять, как «работают» языковые средства, непросто. Никто не спорит, что языковые средства «призваны служить выражению системы образов, поэтической мысли художника», но не понятно, *как* осуществляется эта служба: необходимо показывать и эту её сторону. Давно замечено: «<…> выдающееся художественное достоинство целого зависит (<…>) не от того, *что* сказано, а от того *как* это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частностей» [22, 69].

Вернусь к некоторым положениям, на которые опирается функциональная стилистика. Для начала попробую разобраться, насколько основательна для стилистики как дисциплины, изучающей употребление языка, опора на

---

[1] Ср.: «В самом общем смысле *стилистику* можно определить как лингвистическую науку о средствах речевой выразительности и о закономерностях функционирования (употребления) языка, обусловленных наиболее целесообразным использованием в тексте языковых единиц в зависимости от содержания высказывания, целей, ситуации и сферы общения» [19, 34].

[2] Пользуюсь этим словом, чтобы обратить внимание на то, что отрезок — неотделимая от текста часть.

окраску языковых единиц, отмечаемую толковыми словарями? Эту окраску проще всего рассмотреть на примере слова, поскольку оно «как система форм и значений является фокусом соединения и взаимодействия грамматических категорий языка» [6, 18], т. е. категорий языкового строя. Можно ли к этому «фокусу» грамматических значений прибавить и стилистическую окраску?

Очевидно, что необходимо различать стилистическую окраску, которая иногда включается в толкование слова, и стилистический *смысл*, т. е. не отвлечённое стилистическое *значение*, которым оперирует словарь, а *смысл*, выявляемый только в тексте и характеризующий говорящего (образ автора или персонажа; рассказчик тоже персонаж). Итак, вопрос, не безразличный для стилистики, такой: имеет ли слово устойчивый стилистический смысл? Или, другими словами, может ли слово само по себе, вне хотя бы небольшого контекста иметь не потенциальную, а, так сказать, стабильную окраску, например, функционально-стилистическую или экспрессивную, подразумевающую эмоциональную?

Для упрощения понимания сто́ит присмотреться, например, к слову *митинг*, встречающемуся в романе В. Ремизова «Вечная мерзлота». В общем употреблении оно по своему значению *тяготеет* к публицистическому стилю, что поддерживается толкованием слова, о котором у С. И. Ожегова сказано: «**Ми́тинг**, -а, *м*. Массовое собрание для обсуждения политических и других неотложных вопросов текущей жизни. *М. протеста*. // *прил.* **митинго́вый**, -ая, -ое». [24, 453]. В романе В. Ремизова это стилистическое значение как бы подтверждает словарное толкование, поскольку привязано к сообщению, звучащему по радио, — «для публики»:

> Голос Левитана из Москвы неожиданно громко разнесся над заполярными сугробами:
>
> «...прощание с телом вождя проходило в Колонном зале Дома Союзов, оно длилось три дня и три ночи. И вот сейчас руководители партии и правительства Маленков, Берия, Молотов, Ворошилов, Хрущев, Булганин, Каганович и Микоян с гробом вождя выходят из Дома Союзов. Гроб торжественно устанавливается на орудийный лафет, и процессия начинает движение к Мавзолею» (27, 776).

Словарную статью, в которую включено обсуждаемое слово, надо считать текстом (поскольку описание слова в этой статье дано в традиционном лексикографическом ключе, т. е. типично для любых словарных статей; ср. и название раздела толкового словаря, который обычно называется *статья*). Сама словарная статья[1] (её обычно характеризуют как текст определённого жанра, в котором говорится о структурной, или композиционной, части словаря, посвящённой одной теме и состоящей из заглавного слова, определяющего тему и следующего за ним текста статьи; считаю нужным подчеркнуть, что *заглавное слово* есть часть словарной статьи) имеет отчётливо выраженную окраску, соотносимую с научным стилем благодаря тому, что в ней, как и в научном стиле, толкование слова ориентировано на единую

[1] Ср.: «<…> есть три обязательных составляющих словарной статьи, минимальных признака данного жанра. Это, во-первых, *заглавное слово*, которое определяется в статье. Во-вторых, это само *определение*, *толкование* значения слова. И, наконец, это *речение*, т. е. *пример* употребления данного слова в каком-либо образчике речи, хотя бы в одном предложении» [32].

тему, в которой значение излагается 1) в рамках литературного стиля, 2) отвлечённо и обобщённо, 3) подчёркнуто последовательно, связно, 4) точно. В словарной статье как целостном сообщении трудно не увидеть изменение окраски слова *митинг* — уже не в публицистическую, а в научную сторону. Случайно ли, в данном контексте, т. е. в рамках дефиниции, «подчинение» толкуемого слова научному стилю? Не приводит ли проведённое сопоставление к мысли, что у этого слова как языковой единицы нет своей окраски, хотя в общем употреблении есть *семантическая тяга* к публицистической? Ведь оно впитывает в себя те свойства, которые требуются от него окружением. (И человек, воспринимая то или иное понятие, субъективирует, окрашивает его своим пониманием, своеобразно оценивая. Об этом же говорит описание восприятия митинга персонажами романа «Вечная мерзлота»; к этой теме придётся вернуться, чтобы показать характерное для жанра романа стремление показывать различное оценивание, ви́дение определённого события.)

Теперь — к слову *фитиль,* в данном случае интересному как экспрессивное слово, приведённое, например, в «Словаре московского арго» В. С. Елистратова: «**Фитиль**, -я́, *м.* Высокий, худой, часто слабый, измождённый человек» [17, 507]. Не переводит ли дефиниция, данная в словаре, и это слово в научную сферу и среду? Ведь, несмотря на то что словарь в целом ориентирован на характеристику определённого лексико-фразеологического материала (арго), в нём можно видеть такие свойства толкования, которые характерны для научного стиля: и здесь читатель видит определённое тематическое и стилистическое единство, упорядоченность, благодаря которой литературно оформленное сообщение о слове несёт отвлечённое и обобщённое знание, стремящееся к точности.

Но ср. употребление слова в словаре с употреблением его в отрезке из романа Ремизова:

> <…> лазарет для доходяг в издевку звали в лагере «Курорт», он был крайний в ряду бараков огромного первого лагеря, теплый и довольно большой. В него собирали «фитилей» со всех ермаковских лагерей и с трассы. Здесь почти не лечили, но пытались подкормить, иные хроники лежали и по два, и по три месяца. Диагноз писали один на всех — алиментарная дистрофия. Они были такие тощие, что на тех же стандартных нарах типа «вагонка» часто лежали по двое, и в бараке вместо двухсот пятидесяти человек помещалось около четырех сотен (27, 346).

Слова́ в отрезке отчётливо соотнесены, потому и видно, как меняется стилистическая окраска рассматриваемого слова. В результате взаимодействия, возможного лишь в языковой композиции, связываются *доходяга, фитиль, хроники*, относящиеся к разным средам и сферам употребления разговорного языка (*доходяга* — грубо-просторечное*, фитиль* — арго, *хроники* — медицинский жаргон) и указывающие на людей, получивших единый научно выраженный диагноз — *алиментарная дистрофия.* Сведе́ние этих слов к целому указывает на то, что автор-творец, изображающий лазарет, владеет информацией, но о себе ничего конкретного не говорит. Об изображающем начале текста, «всеведущем и не погрешающем», писали Ф. М. Достоевский, В. В. Виноградов, М. М. Бахтин [25, 110–121].

Благодаря использованным в отрезке описательным подробностям (в которые включены и цифровые показатели), указывающим на состояние больных

в «Курорте», слово *фитиль* подчиняется контексту. В романе Ремизова оно получает конкретику, порождённую словесными рядами, выражающими хронотоп повествования и позволяющими в определённых пространственно-временных рамках отличить обсуждаемое слово от общеупотребимого: «**Фитиль**, -я́, *м*. Лента, жгут или шнурок, служащие для горения в некоторых осветительных и нагревательных приборах (лампах, свечах, керосинках)» [24, 1118]. Только в рамках относительного целого окраска слова входит в смысл его употребления.

Проведённые сопоставления позволяют подчеркнуть известное: окраска слова зависит от условий его употребления.

Объяснить роль языка в передаче сообщения непросто, если у читателя выработалась привычка проводить границу между лингвистикой и литературоведением. Но стилистическая теория вырастает из предмета своего изучения, т. е. из изучения текста, который не существует вне употребления языка. Стоит ли напоминать, что предмет стилистики — соединение «отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое», проявляемое в форме, направленной на порождение содержания? Не подлежит сомнению: чтобы понять характер развёртывания текста, нужно иметь теорию, которая направлена на обобщение фактов — выбранных и упорядоченных средств выражения.

Значит, проблема в том, чтобы увидеть в соотнесённости языковых средств порядок развёртывания текста. И в этом деле может помочь то, что уже сделано в изучении употребления языка в художественной литературе. Порядок заключён в построенных образах текста и в их отношениях друг к другу, потому «художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть» [3, 76]. И стилистика художественного произведения вырабатывает такие категории, которые позволяют преодолеть те упрощенные представления об употреблении языка, что пока бытуют и в языкознании, и в литературоведении.

Искусство слова как бы приглашает посмотреть на многообразие употребления языка сквозь свою образную систему, поскольку «литература не просто использование языка, а его художественное познание (соотносительно научному познанию в лингвистике), образ языка, художественное самоосознание языка. Третье измерение языка. Новый модус жизни языка» [4, 287].

В художественной литературе особое место занимает роман как жанр жанров (М. М. Бахтин), заключающий в своей стилистике разнообразные формы употребления языка.

Текст как объект стилистического исследования [1]**.** Неразличение строя и употребления языка часто ведёт к аберрации в понимании слова — путанице между словом как элементом лексического яруса и словом как компонентом

[1] Название этого подраздела не только подсказано известной работой И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования», но и служит корректировке понимания роли слова в организации текста. Для стилистики ценна мысль Б. В. Томашевского: «Стилистика является связующей дисциплиной между языкознанием и литературоведением» [29, 5], но и эту формулировку нужно уточнить: текст, изучаемый стилистикой, есть единство планов выражения и содержания.

текста. М. М. Бахтин писал так: «Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы, и в форме индивидуального речевого замысла. Мы не нанизываем слова, не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами целое» [4, 190]. В частности, аберрация и порождает мысль и о том, что языковая единица изначально обладает какой-либо устойчивой стилистической окраской. Но важно подчеркнуть: слово как единица лексического яруса *может* иметь окраску — потенциальную; однозначную же, которую и уместно называть собственно *стилистической*, — только в тексте. Сказанное будет ясно из анализа использованных языковых средств в рамках хотя бы относительного целого, например отрезка текста. Языковые единицы интересуют стилистику лишь в той мере, в какой они несут некий *смысл*, выступая как компоненты композиции текста, обеспечивающей его единство. Потому слово — «хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски» [30, 71].

Уже высказывалась, хотя и осторожно, полезная для изучения стилистики текста мысль: «Можно сказать, что стилистические средства не формируют стиль, а в известном смысле сами формируются им, т. е. приобретают стилистическую значимость в соответствии с той сферой или сферами общения, с которыми они связаны в сознании говорящих» [32, 165]. Чтобы не быть голословным, обращу внимание на некоторые понятия, выработанные при изучении художественного текста как словесного целого.

Третьим и основным этапом в познании употребления языка нужно назвать стилистику текста. Знания о тексте, отражённые в работах Л. В. Щербы и Г. О. Винокура, позволили А. И. Горшкову отчётливо выделить три уровня лингвистических исследований: «уровень языковых единиц, уровень текста и уровень языка как системы разновидностей его употребления (подсистем, форм существования, стилей)». Разумеется, каждый из уровней по-своему ограничен: «Уровень языковых единиц находится в сфере языкового строя, уровни текста и языка как системы разновидностей — в сфере языкового употребления» [13, 26–28]. Разграничение ставит в центр стилистики текст как самостоятельный объект исследования, требующий ввода в научный оборот понятий, разумеется, закреплённых в терминах, соответствующих предмету исследования. Сказанное особенно касается тех текстов, которые отражают многообразие разновидностей употребления языка в обществе. Прежде всего к таким следует отнести тексты художественной словесности, показывающие в образной форме стилевое многообразие употребления языка. Они интересны не только компонентами, отражающими такое многообразие, но и тем, что выводят изучение нехудожественных разновидностей языка на категории, используемые в художественном тексте. И это потому, что образ — первая ступень в познавательной деятельности человека. Не случайно, по А. А. Потебне, «слово есть первообраз и зародыш позднейшей поэзии и науки» [26, 190]. И уже используется немало терминов, пришедших в стилистику из изучения языка в художественной словесности.

В этой области немало сделано Г. О. Винокуром, В. В. Виноградовым, М. М. Бахтиным, Б. А. Лариным, Л. П. Якубинским, В. В. Одинцовым и др.

учёными, опирающимися на исходную категорию стилистики — на соотносительность средств и способов словесного выражения. Без преувеличения можно сказать, что все категории текста, которыми на сегодняшний день овладела стилистика, — результат изучения соотносительности словесного выражения в рамках произведений художественной словесности.

Именно эта соотносительность позволила Горшкову дать определение одной из важнейших категорий текста — *словесному ряду* [13, 186–195] — и показать, что «текст многомерен; языковые единицы располагаются в нём по различным “осям”, образуют словесные ряды отнюдь не по признаку контактного линейного расположения, а по семантическим, эмоционально-экспрессивным, функциональным и другим подобным признакам» [13, 84]. Благодаря понятию-термину *словесный ряд* стало возможным вычленение и изучение категорий и упорядоченности текста. Словесный ряд — плоть от плоти его упорядоченности, не случайно слова́ *порядок* и *ряд* — однокоренные. Этой категории текста отдаю следующий раздел.

Словесные ряды в языковой композиции текста. Понимание того, что в употреблении языка «нет ничего единичного, каждый отдельный элемент проявляет себя лишь как часть целого» [15, 313–314], направляет на изучение словесной композиции. Как было сказано Л. В. Щербой, «поворот к языку, как выразителю наших мыслей и чувств», начался в XX в. Косвенным показателем этого начала служит использование слов или выражений, указывающих и на высокий интерес к аспекту словесного целого, и на взаимосвязь компонентов текста (лексико-грамматических средств, абзацев, глав, книг), — взаимосвязь, подтолкнувшую исследователей к поиску специального термина.

С целью указания на взаимосвязь компонентов текста нередко использовалось словосочетание *словесный ряд*, которое употребляется и сейчас. Слово *ряд* (в значении *компонент организации текста*, или *словесный ряд*, поскольку всё в словесности выражено словесно) можно найти в работах, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и других учёных.

Дело не в словах, входящих в термин, а в том, на что он указывает — на связи между компонентами текста, которые разными учёными были выражены в словах *отношение к другим элементам*, *смысловой ряд*, *пересечение рядов*, *семантическое напряжение, сопряжение идей, языковые структуры, структурные повторы, структурная цепочка, сопротивопоставление, композиционный приём*, *композиционный порядок, соединение цепочек* и пр., т. е. понятия, относящиеся к организации текста, назывались по-разному. У одного только Лотмана в качестве абсолютных синонимов использованы слова *цепочка* и *ряд*[1].

Соотносительность средств и способов словесного выражения как *исходная категория* стилистики рождается вместе с формой текста, сказываясь на его смыслах.

---

[1] Ср. обобщение: «<…> содержания знаков могут мыслиться лишь как связанные определенными отношениями структурные цепочки. Сущность каждого из элементов ряда содержания не может быть раскрыта вне отношения к другим элементам. Факт, который не может быть ни с чем сопоставлен и не включается ни в один класс, не может составить содержания языка. Из сказанного следует, что значение возникает в тех случаях, когда мы имеем хотя бы две различные цепочки-структуры» [20, 46].

Композиция определена В. В. Виноградовым как система «динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого» [5, 49], а термин *словесный ряд* конкретизирован и сохранён в научном обиходе А. И. Горшковым. Как и любая категория, этот термин обобщает факты, и он выявлен из действительных отношений языковых единиц в конкретных произведениях. Термин *словесный ряд* обозначает представленную в тексте последовательность «языковых единиц разных ярусов, объединённых композиционными функциями и соотнесённостью с определённой сферой языковой коммуникации» или с приёмом организации текста [13, 194]. Потому *словесный ряд* позволяет обнаружить отношения выбранных и соплетённых языковых средств, связанных с литературными и разговорными разновидностями употребления языка.

Горшков показал, что в тексте категория словесного содержится объективно и без неё изучить языковую композицию невозможно. В тексте автором создаётся сеть отношений, выявляемых словесными рядами, образованными из разных языковых единиц. Совпадение (повторение) компонентов, из которых и состоит словесный ряд, позволяет вычленить его, поскольку в нём объединяются единицы с общими свойствами.

Анализ, позволяющий обнаружить свойства словесного целого, показывает, что стилистические смыслы действительно зависят от единства произведения, отражая подчинённость языковых средств той категории, что связывает языковые единицы в систематизированное словесное целое, — *образу автора*, по выражению Виноградова, или автора-творца, как называл её Бахтин. Об этой категории текста будет сказано ниже.

Связи между языковыми единицами, выраженные в словесной композиции, сложны, но их можно разложить на определённые отношения [25, 111–114]. При употреблении языка компоненты упорядоченности, актуальные для определённого текста, как правило, повторяются. Связь, построенная на ассоциации или повторении языковых единиц (повторение в художественном тексте всегда ведёт к семантически изменённому смыслу) и порождённая соотносительными средствами, — внешний признак, вызванный внутренними причинами, говорящими о законах упорядоченности текста. Чтобы убедиться в этом, можно вспомнить, как содержательно важны в том или ином произведении звуковая инструментовка, рифмы, омонимы, паронимы, синонимы, фигуры речи и пр. Не случайно в тексте можно обнаружить соотнесённое с целым повторение звуков, морфем, корней, слов, конструкций, смыслов… Повторение информативно, оно говорит о простом правиле: если нечто повторяется (даже в изменённой или противоречивой форме), а значит, выделяется, следовательно, это важно для передачи сообщения. Получается, что повторение — это знак особого рода, который использует (и вынужден использовать!) автор, если хочет быть понят читателем (слушателем). Так, повторение сигналов об (1) «изнутри организованной активности» (Бахтин); (2) «изъятости из мира повествования» (Виноградов), или «вненаходимости» (Бахтин); (3) по Достоевскому, «всеведении» и (4) «не погрешимости», или объективности, т. е. авторское ви́дение изображённого исходит «сверху» (по Горшкову), образует словесные ряды, относящиеся к образу автора и сообщающие о его изображающем начале. Так же можно выявить и «лики», или маски, образа автора — персонажей.

Повторение языковой единицы, обнажая движение семантическими приращениями слов, делает этот компонент заметным. Это свойство слова (или сочетания слов) позволяет изучить «блистательное сочетание маловыразительных частностей» и выявить словесную композицию как динамическую систему произведения, так как «двигательность содействует осязанию», говоря словами П. А. Флоренского [31, 134]. Сказанное полезно подтвердить анализом словесных рядов, например служащих созданию образа персонажа.

Для жанра романа вообще характерно изображение героя повествования в развитии, изменении его мировоззрения. Подобное изображение есть и в романе Ремизова.

Уже было сказано, что композиция служит упорядоченности текста и, конечно, его отрезка. Изучение упорядоченности позволяет понять важные детали [13, 195–204], которые следует рассматривать как компоненты композиции. В романе Ремизова к таким деталям (подробностям) можно отнести имя Сталина, использованное в качестве символа эпохи.

Так, в следующем отрезке, приведённом почти в начале романа, выражено отношение героя произведения — Белова — к имени вождя. Наиболее отчётливо оно проявляется в оценочных средствах.

> Горчаков молча лил в стерилизатор воду из чайника. Только головой качнул.
>
> — За Сталина пить не хочешь?! — набычился Белов, сжимая пьяные кулаки. — А-а?!
>
> — Ты чего, Сан Саныч? — не понял забинтованный Сазонов.
>
> — В карцер меня определят за этот стакан... да и вам, граждане начальники, не положено с зэками... Выпьем еще, бог даст...
>
> — Какой такой бог?! — Белов заводил сам себя и лез лицом к зэку . — Я что, не видел?! Руку уже потянул выпить, а как я за Сталина сказал, скосорылился... Что, сука, не так?!
>
> Горчаков снял очки и молча и почти безразлично смотрел на пьяного капитана.
>
> — Да если бы не Сталин, ты бы сейчас, сука, фашистам сапоги лизал! Ты как, подлец...
>
> — Ладно, Сан Саныч, чего кипишь, не тронь его. — Механик закрыл собой фельдшера, стал надвигаться перевязанной рукой на Белова. — Давай, пошли.
>
> — Чего пошли?! Отсиделись суки по зонам, на казенных харчах! — Белова корежило от гнева, лицо красное, волосы растрепались. — Я сопливым пацаном всю войну за них ишачил!
>
> Сазонов вытолкал его из медпункта. Стали спускаться к берегу.
>
> — Чего уж ты так? — механик брезгливо морщился то ли от боли, то ли от выходки Белова. — Он смотри что... — показал руку.
>
> — Пусть знает свое место, фашист! Они все Сталина ненавидят! Ты видел?!
>
> — Не фашист он, я его на…встречал... — заговорил старый шкипер Подласов. — До войны еще... Он начальником геологической партии был.
>
> — Этот фельдшер? — не понял механик.
>
> — Ну, они какое-то большое месторождение тогда открыли! Хоть и зэки, а им спирту два ящика привезли на гидросамолете! Начальство прилетело, в воздух палили! (27, 25)

Здесь экспрессивные ряды, использованные в формах прямой речи, ярко раскрывают отношение Белова к Сталину и к Горчакову. Эти ряды выведены в доминанту отрезка и читателю самостоятельно вычленить их нетрудно.

Следующий отрезок, приведённый ниже, наоборот, взят почти из концовки романа. (Между сообщениями, данными в отрезках, около 750 страниц, говорящих о протёкшем времени.) Здесь изображён Белов, собирающийся на митинг, проводимый властями в связи со смертью Сталина. (Отрезок текста с сообщением, зачитанным Левитаном, был приведён выше, чтобы раскрыть смысл слова *митинг*.) В романе сказано, что орденоносец Белов побывал в тюрьме, пережил пытки, унижения и ничем не мог помочь своей жене Николь, которую «гоняли по этапам с детьми» и которой помогал, как мог, Горчаков, будучи «зэком».

> Белов собирался на митинг, достал парадную форму — брюки, рубашку уже надел... но задумался.
>
> Все эти дни он был в смятении. Он чувствовал, что умер кто-то важный для него, кто должен был знать ответы на главные вопросы. Умер, и теперь его ни о чем не спросишь. Прежней любви к покойнику не было — это он тоже понимал. Вспоминал Сталина, стоящего на трибуне, и тогдашний восторг казался глупым и даже стыдным... но и за свои муки и унижения он не готов был его винить. И даже за Николь, которую его верные псы гоняли по этапам с детьми. Не Сталин велел делать это большому генералу от госбезопасности. Сан Саныч стискивал челюсти, вспоминая самодовольное лицо. Такие же жирные собачьи морды Маленкова, Булганина, Берии, Кагановича были в сегодняшней газете...
>
> Он просидел с полчаса, думая о всяком-разном, потом надел повседневную форму и теплые собачьи унты. Пришел на площадь, когда митинг вовсю уже шел (27, 775–776).

Для содержания текста важно не только то, где расположены в романе соотносительные части, указывающие на изменение кого- или чего-либо, но и изображение пережитого героем. Конечно, этому изображению способствует выбор языковых средств, создавших образ. Обратим внимание на доминирующие в отрезках ряды. Они и сосредоточивают внимание читателя на изменении, произошедшем в сознании Белова. Чтобы передать нужную информацию, необходимо было вооружить образ автора, или автора-творца, теми свойствами, о которых было сказано выше: персонажи создаются благодаря свойствам «вненаходимости», активной предрасположенности к повествованию, всеведению и объективности, которыми под руководством создателя текста вооружается и читатель.

И средства создания образа, и их организация в двух отрезках, сообщающих об отношении Белова к Сталину, весьма различны. В предыдущем отрезке ви́дение изображённого события, как было замечено, выражено преимущественно в формах прямой речи. Кроме того, эти формы сопровождаются авторскими ремарками (т. е. идущими от «вненаходимого» и «всеведующего» повествователя), в которые включены конкретизирующие описательные подробности, сосредоточивающие на том, *как* говорят персонажи (эти подробности состоят из слов и выражений с параязыковыми, или кинетическими, смыслами: *Горчаков молча лил в стерилизатор воду из чайника. Только головой качнул; набычился Белов, сжимая пьяные кулаки; Горчаков снял очки и молча и почти безразлично смотрел на пьяного капитана* и др.). Повторение этих смыслов образует такую последовательность ряда, составленного из слов со значением жеста и мимики, которая определяется векторным свойством, указующим на ви́дение события.

Понять состояние Белова, выраженное во втором отрезке, тоже позволяют словесные ряды, но преимущественно исходящие от «объективного» автора-творца. И здесь в текст вплетены повествовательные подробности, имеющие кинетический смысл (*достал парадную форму, просидел с полчаса, надел повседневную форму, стискивал челюсти, вспоминая самодовольное лицо*), но выражающие переход к внутренней речи героя, в центре которой — его чувства и мысли. Они-то и сообщают об изменении мировоззрения Белова. Эти компоненты образуют свой словесный ряд, и в него вплетены субъективированные формы (*умер, и теперь его ни о чем не спросишь; не Сталин велел делать это большому генералу от госбезопасности; верные псы гоняли по этапам; самодовольное лицо; жирные собачьи морды*). Чтобы показать эти изменения, автор вывел в доминанту внутреннюю речь.

Другая важная и даже «необходимая предпосылка романного жанра» [2, 76] заключается в изображении разного, индивидуализированного ви́дения единой, общей для всех действительности. Например об отношении к названному событию в романе Ремизова сказано так:

> Группа девушек, замотанных казенными платками, и в казенных же, поношенных телогрейках и ватных штанах переглядывались. Сан Саныч даже заметил, как промелькнуло у одной что-то вроде улыбки. Перешептывались. Белов хорошо слышал украинскую речь. Расконвоированных зэков было много, выделялись привычными серыми ватниками, некоторые в задних рядах покуривали спокойно. Сан Саныч ощутил в них что-то свое, сам недавно стоял так же на серых утренних разводах. Он выбрался из толпы и тоже достал папиросы.
>
> — Закуривай, браток, — кто-то, запалив свою махорочку, протянул горящую спичку.
>
> Сан Саныч сунулся папиросой в большие крепкие ладони, затянулся дымом и благодарно кивнул. И от этих, таких понятных мозолистых рук или от того, что стоял рядом с этими измордованными, но еще крепкими лагерными людьми, он вдруг почувствовал, что они единственные, кто пришел сюда с искренними чувствами. Эта смерть обещала им свободу. Другие же не имели никаких чувств к покойнику, они пришли сюда, чтобы узнать, как будут теперь жить без Сталина. Кто будет вместо него?
>
> Две молоденькие девчонки-школьницы подошли, лузгали семечки, равнодушно прислушиваясь. Что-то шептали друг другу. Женщина в возрасте обернулась на них, ткнула пальцем в репродуктор, из которого лилась траурная музыка и голос диктора:
>
> — Человек умер, а вы семечки... разве можно! — и отвернулась.
>
> Девчонки перестали грызть, постояли, повернулись и пошли с площади, снова поплевывая шелуху (27, 777).

Наиболее отчётливо различное ви́дение смерти Сталина отражено, например, в таких деталях, которые подмечает Белов среди окружающих его людей, пришедших на митинг: *промелькнуло у одной что-то вроде улыбки; некоторые... покуривали спокойно; единственные, кто пришел сюда с искренними чувствами; две молоденькие девчонки-школьницы... лузгали семечки, равнодушно прислушиваясь*. В этих и подобных им деталях выявляется ви́дение, оценка смерти вождя, а в их соотнесённости скрыта «внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования» [2, 76].

* * *

Вряд ли стоит ли напоминать, что практика изучения языка в разнообразных средах и сферах его использования, сообщаемая художественной словесностью, вырабатывает теорию, помогая увидеть своеобразие употребления языковых средств — их смыслы. Правда, выявлять смыслы мало, важно найти их системную взаимосвязь, обнаруживающую направленность на «со-держание», чему способствует категория словесного ряда, позволяющая понять, что оттенок языкового средства не существует независимо от словесного окружения, о чём говорит способность сло́ва впитывать в себя требуемые текстом стилистические свойства.

В статье был проведён анализ употребления языка в словарных статьях и в отрезках романа В. Ремизова «Вечная мерзлота». Анализ показал не только подвижность смыслов слов, но и неразрывную их связь со стилистической окраской. Поскольку «стиль есть только там, где есть текст» [13, 48], то стилистическая окраска слов и выражений — производная стиля. В какой-то степени задача и цель проведённого анализа заключались в иллюстрации подвижности стилистической окраски слов и выражений, выявляемой словесными рядами.

Многие проблемы стилистики пока не получили освещения. А. И. Горшков, с опорой на достижения русской филологической науки XX в., уточнил круг категорий текста и предложил убедительную схему его упорядоченности. Учёный написал: «<…> определение круга категорий, входящих в понятие структуры текста, — это только одна проблема. А вторая, ещё более важная, состоит в определении связей между этими категориями, в отнесении их к плану содержания или плану выражения, в установлении их иерархии. Обе проблемы очень сложны, и до окончательного их решения ещё далеко» [13, 421]. Решение этих проблем имеет обобщающий, умозрительный и практический характер, поскольку «всякое осознание, <…>, приводит к овладению» [9, 209]. Может быть, «рядовому» читателю, если он не намерен развивать свои знания, это владение покажется ненужным: мол, текст образуется цепью случайностей, а они не поддаются пониманию. Но пишущему человеку оно необходимо, так как служит неслучайному и конкретному чтению — пониманию прочитанного, с которым связано «первое же требование, предъявляемое жизнью» [33, 61]. Изучение компонентов композиции служит главному — выявлению способов рождения содержательно единого целого. Задача понимания смысла слова сводится к пониманию упорядоченности текста, в основе которой лежит категория словесного ряда.

СПИСОК ЛИТЕРАТРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Филология // Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. — М. : «Советская энциклопедия», 1972. — С. 973–979.
2. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М. : Художественная литература, 1972. — 471 с.
4. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 5. — М. : «Русские словари», 1997. — 732 с.

5. *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. — М. : «Высшая школа», 1971. — 240 с.
6. *Виноградов В. В.* Русский язык (грамматическое учение о слове). — 2-е изд. — М. : Высшая школа, 1972. — 616 с.
7. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1963. — 256 с.
8. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. — М. : Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просвещ. РСФСР, 1959. — 492 с.
9. *Выготский Л. С.* Мышление и речь. — М. : Лабиринт, 2005. — 352 с.
10. *Гвоздев А. Н.* Очерки по стилистике русского языка. — 1-е издание — 1952 г. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/posleslovie-k-120-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-uchenogo-aleksandr-nikolaevich-gvozdev-1892-1959/viewer (дата обращения 27/ X 2024).
11. *Гёте И. В. фон*. Из афоризмов и высказываний Гёте. — URL: https://sewaa-seminar.livejournal.com/4133.html (дата обращения 06.VIII. 2024).
12. *Горнунг Б. В.* Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. — М. : Наука, 1965. — С. 86–93.
13. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. Учеб. пособие / А. И. Горшков. — 2-е изд., исп. и доп. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2023. — 744 с.
14. *Горшков А. И.* «ОУпотребленіемъ оутверженый» (Замечание к истории русской лингвистической терминологии) // Язык как материал словесности. XXIII научные чтения (24 октября 2020 г.). — Казань: «Бук», 2020. — С. 5–9.
15. *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. / Общ. ред. Г. В. Рамишвили; Послесл. А. В. Гулыги и В. А. Звегинцева. — М. : ОАО ИГ «Прогресс», 2000. — 400 с.
16. *Долинин К. А.* Стилистика французского языка. — Второе издание, доработанное. — М. : Просвещение, 1987 г. — 303 с. — URL: https://philologos.narod.ru/dolinin/dolinin1987.htm#2g23 (дата обращения 27/ X 2024).
17. *Елистратов В. С.* Словарь московского арго: Материалы 1980—1994 гг. Около 8000 слов, 3000 идиоматических выражений. — М. : Русские словари, 1994. — 700 с.
18. *Кожин А. Н.*, *Крылова О. А., Одинцов В. В*. Функциональные типы русской речи. — М. : «Высшая школа», 1982. — 223 с.
19. *Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский А. В.* Стилистика русского языка: учебник. — М. : Флинта : Наука, 2008. — 464 с.
20. *Лотман Ю. М*. Об искусстве. — СПб. : «Искусство–СПБ», 2005. — 704 с.
21. *Мамардашвили М. К.* Кантианские вариации. — М. : «Аграф», 2002. — 320 с.
22. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. — М. : Издательство Независимая газета, 1999. — 440 с.
23. *Одинцов В. В.* Стилистика текста. — Изд. 3-е, стереотипное. — М. : КомКнига, 2006. — 264 с.
24. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. Ок. 53 000 слов. Под общей редакцией проф. Л. И. Скворцова. — 24 изд. испр. — М. : ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век»: ООО «Издательство «Мир и Образование», 2004. — 1200 с.
25. *Папян Ю. М*. Образы автора и рассказчика в слагаемых композиции текста // Язык — культура — история. Сборник статей к 80-летию Льва Ивановича Скворцова. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2014. — С. 110–121.
26. *Потебня А. А.* Полное собрание трудов. Мысль и язык. — М. : «Лабиринт», 1999. — 300 с.

27. *Ремизов В.* Вечная мерзлота: роман / Виктор Владимирович Ремизов. — М. : Альпина нон-фикшн, 2022. — 848 с.
28. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. — М. : Флинта, 2003. — 696 с.
29. *Томашевский Б. В.* Стилистика. — Изд. 2-е испр. и доп. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. — 284 с.
30. *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция. Избранные труды. — М. : «Аграф», 2002. — 496 с.
31. *Флоренский П. А.* Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М. : 2000. — 446 с.
32. *Шмелёв Д. Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях (к постановке проблемы). — М. : Наука, 1977. — 168 с.
33. *Щерба Л. В*. Избранные работы по русскому языку. — М. : Гос. уч.-пед.изд. Минист. просвещ. РСФСР, 1957. — 188 с.
34. *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. — Л. : «Наука», 1974. — 428 с.
35. *Эпштейн М. Н.* Магия, логика и эстетика слова. Словарная статья как жанр и как целостный образ семиосферы. URL: https://www.emory.edu/INTELNET/dar224.htm (дата обращения 11/ VIII 2024).

REFERENCES

1. *Averincev S. S.* Filologiya [Philology] // Kratkaya literaturnaya enciklopediya. T. 7. Moscow: «Sovetskaya enciklopediya», 1972. Pp. 973–979.
2. *Bahtin M. M.* Voprosy literatury i jestetiki [Issues of literature and aesthetics]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1975. 504 p.
3. *Bakhtin M. M.* Problemy` poe`tiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow: Izdatel`stvo «Khudozhestvennaya literatura», 1972. 471 p
4. *Bakhtin M. M.* Problema rechevy`kh zhanrov [The problem of speech genres*]* // *M. M. Bakhtin. Sobranie sochinenij.* T. 5. Moscow: «Russkie slovari», 1997. 732 p. .
5. *Vinogradov V. V.* O teorii khudozhestvennoi rechi [About the theory of artistic speech]. Moscow: Vysshaya shkola, 1971. 240 p.
6. *Vinogradov V. V.* Russkij yazyk (grammaticheskoe uchenie o slove) 2-e izd. [Russian language (grammatical study of words)]. Moscow: Vysshaya shkola, 1972. 616 p.
7. *Vinogradov V. V.* Stilistika. Teoriya poeticheskoj rechi. Poetika [Stylistics. Theory of poetic speech. Poetics]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1963. 256 p.
8. *Vinokur G. O.* Izbranny`e raboty` po russkomu yazy`ku [Selected works on the Russian language]. Moscow: Gos. uch.-ped. izd-vo Min. prosveshh. RSFSR, 1959. 492 p.
9. *Vygotskij L. S.* Myshlenie i rech' [Tthinking and speech]. Moscow: Labirint, 2005. 352 p.
10. *Gvozdev A. N.* Ocherki po stilistike russkogo yazyka [Essays on the style of the Russian language] (pervoe izdanie — 1952 g.) https://cyberleninka.ru/article/n/posleslovie-k-120-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-uchenogo-aleksandr-nikolaevich-gvozdev-1892-1959/viewer)
11. *Gyote I. V. fon*. Iz aforizmov i vyskazyvanij Gyote [From Goethe's aphorisms and sayings]. http://seva-seminar.livezhurnal.com/4133.html https://sewaa-seminar.livejournal.com/4133.html Date of access 06.VIII.
12. *Gornung B. V*. Neskol'ko soobrazhenij o ponyatii stilya i zadachah stilistiki [A few thoughts on the concept of style and the tasks of stylistics] // *Problemy sovremennoj filologii* [Problems of modern philology]. Moscow: Nauka, 1965. S. 86–93.

13. *Gorshkov A. I.* Russkaya stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti [Russian stylistics and stylistic analysis of works of literature]. Ucheb. posobie / A. I. Gorshkov 2-e izd., isp. i dop. Moscow: Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo, 2023. 744 p.
14. *Gorshkov A. I.* OUpotrebleniem" outverzhenyj (Zamechanie k istorii russkoj lingvisticheskoj terminologii) [Approved by use (Note on the history of Russian linguistic terminology)] // *Yazyk kak material slovesnosti. XXIII nauchnye chteniya (24 oktyabrya 2020 g.)* [Language as a material of literature. XXIII scientific readings (October 24, 2020)]. Kazan': «Buk», 2020. Pp. 5–9.
15. *Gumbol'dt V. fon.* Izbrannye trudy po yazykoznaniyu [Selected works on linguistics]: Per. s nem. / Obshch. red. G. V. Ramishvili; Poslesl. A. V. Gulygi i V. A. Zveginceva. Moscow: OAO IG «Progress», 2000. 400p.
16. Dolinin K. A. Stilistika francuzskogo yazyka [Stylistics of the French language]. Vtoroe izdanie, dorabotannoe. Moscow: Prosveshchenie, 1987. 303 p. https://philologos.narod.ru/dolinin/dolinin1987.htm#2g23 (data obrashcheniya 27/ X 2024).
17. *Elistratov V. S.* Slovar' moskovskogo argo: Materialy 1980–1994 gg. [Dictionary of Moscow Argot: Materials 1980–1994]. Okolo 8000 slov, 3000 idiomaticheskih vyrazhenij. Moscow: Russkie slovari, 1994. 700 p.
18. *Kozhin A. N., Krylova O. A., Odincov V. V.* Funkcional'nye tipy russkoj rechi [Functional types of Russian speech]. Moscow: «Vysshaya shkola», 1982. 223 p.
19. *Kozhina M. N., Duskaeva L. Rr., Salimovskij V. A.* Stilistika russkogo yazy`ka [Stylistics of the Russian language]. Moscow: Flinta: Nauka, 2008. 464 p.
20. *Lotman Yu. M.* Ob iskusstve [About art]. SPb, «Iskusstvo–SPB», 2005. 704 p.
21. *Mamardashvili M. K.* Kantianskie variaczii [Kantian variations]. Moscow: «Agraf», 2002. 320 p.
22. N*abokov V. V.* Lekczii po russkoj literature [Lectures on Russian literature]. Moscow: Izdatel`stvo Nezavisimaya gazeta, 1999. 440 p.
23. *Odincov V. V.* Stilistika teksta [Text stylistics]. Izd. 3-e, stereotipnoe. Moscow: KomKniga, 2006. 264 p.
24. *Ozhegov S. I.* Slovar' russkogo yazyka [Russian language dictionary]. Ok. 53 000 slov. Pod obshchej redakciej prof. L. I. Skvorcova. 24 izd. ispr. Moscow: OOO «Izdatel'skij dom «ONIKS 21 vek»: OOO «Izdatel'stvo «Mir i Obrazovanie», 2004. 1200 p.
25. *Papyan Yu. M.* Obrazy avtora i rasskazchika v slagaemyh kompozicii teksta [Images of the author and narrator in the components of the text composition] // *Yazyk — kul'tura — istoriya. Sbornik statej k 80-letiyu L'va Ivanovicha Skvorcova* [Language — Culture — History. A Collection of Articles on the 80th Anniversary of Lev Ivanovich Skvortsov]. Moscow: Literaturnyj institut im. A.M. Gor'kogo, 2014. Pp. 110–121.
26. *Potebnya A. A.* Polnoe sobranie trudov. Mysl' i yazyk [Thought and language]. Moscow: «Labirint», 1999. 300 p.
27. *Remizov V.* Vechnaya merzlota [Permafrost]: roman / Viktor Vladimirovich Remizov. Moscow: Al'pina non-fikshn, 2022. 848 p.
28. Stilisticheskij enciklopedicheskij slovar' russkogo yazyka [Stylistic encyclopedic dictionary of the Russian language]. Moscow: Flinta, 2003. 696 p.
29. *Tomashevskij B. V.* Stilistika [Stylistics]. Izd. 2-e ispr. i dop. Leningrad: Izd-vo LGU, 1983. 284 p.
30. *Tynyanov Yu. N.* Literaturnaya evolyuciya [Literary evolution]. Izbrannye trudy. Moscow: «Agraf», 2002. 496 p.
31. *Florenskij P. A.* Sobranie sochinenij. Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii [Collected works. Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology]. Moscow: «Mysl'», 2000. 446 p.

32. *Shmelyov D. N.* Russkij yazyk v ego funkcional'nyh raznovidnostyah (k postanovke problemy) [Russian language in its functional varieties (to the formulation of the problem)]. Moscow: Nauka, 1977. 168 p.
33. *Shcherba L. V*. Izbrannye raboty po russkomu yazyku [Selected works in the Russian language]. Moscow, Gos. uch.-ped.izd. Minist. prosveshch. RSFSR, 1957, 188 p.
34. Shcherba L. V. Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost [Language system and speech activity]. Leningrad, «Nauka», 1974. 428 p.
35. *Epshtejn M. N.* Magiya, logika i estetika slova. Slovarnaya stat'ya kak zhanr i kak celostnyj obraz semiosfery [Magic, logic and aesthetics of words. Dictionary entry as a genre and as a holistic image of the semiosphere] // https://www.emory.edu/INTELNET/dar224.htm. Retrieved Date of access 11/ VIII 2024.

© Ю. М. Папян

УДК 811.161.1 + 81′25
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-68-78

Е. В. КРЕМНЕВ*

ПЕРСОНАЖНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ А. К. МИХАЛЬСКОЙ «ПРОФЕССОР РИТОРИКИ»

Материалом статьи послужил роман А. К. Михальской «Профессор риторики». Объектом наблюдения стала его словесная композиция. В качестве предмета исследования выступили языковые личности, которые можно выделить при анализе системы персонажей романа.

В начале статьи изложены основные положения, касающиеся теории языковой личности (рассматриваются три уровня, согласно теории Ю. Н. Караулова: семантический, тезаурусный и прагматический). Основное внимание уделяется персонажным языковым личностям, которые в романе А. К. Михальской вступают в тесное взаимодействие. Особое построение романа (ритмизованная проза, риторические приемы и способы выстраивания речи) находит свое объяснение, в частности, в том, что главные герои воспитывались и обучались языкам на примерах из античной литературы. Однако специфической чертой их речи одновременно является наличие в ней большого количества отсылок к современным текстам СМИ и явлениям массовой культуры в целом. Проведенный анализ позволил сделать вывод о том, что в прямой и несобственно-прямой речи персонажей вневременное соединяется с современным, высокохудожественное — с бытовым.

Ключевые слова: языковая личность, вторичная языковая личность, персонажная языковая личность, Ю. Н. Караулов, А. К. Михальская.

Широко известно высказывание Сократа: «Заговори, чтобы я тебя увидел». И с этим трудно не согласиться, так как человек раскрывается через свою речь. Верно и обратное утверждение: чтобы познать язык, нужно обратиться к его создателю и носителю — человеку, конкретной языковой личности [9, 7].

Первым в отечественной лингвистике, кто употребил термин «языковая личность», был В. В. Виноградов: он исследовал две её ипостаси — личность автора и личность персонажа (рассказчика). Разработку понятия «языковой личности» продолжили другие исследователи (Ю. Н. Караулов, Г. И. Богин, В. И. Карасик, О. Б. Сиротинина и её научная школа, Ю. Е. Прохоров,

* Егор Владимирович Кремнев — студент ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Россия). kremnev.e.v@mail.ru.

Научный руководитель — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького М. М. Шитькова.

А. А. Леонтьев, А. А. Красных, В. П. Конецкая, О. В. Филиппова, К. Ф. Седов, А. А. Реформатский и др.).

Ю. Н. Караулов, один из главных исследователей языковой личности, отмечает, что в конце XX века «языкознание незаметно для себя вступило в новую полосу своего развития — полосу подавляющего интереса к языковой личности» [9, 24]. Сегодня личность человека, отражённая в языке, интересует разные направления лингвистики: социолингвистику, психолингвистику, прагматику, лингводидактику, лингвистику текста. Показательно, что в современном языкознании формируется новое направление исследований в области языковой личности — «лингвоперсоналия», или «лингвопортретология» [12, 79–80]. В рамках этого направления предпринимаются попытки создания портрета отдельной языковой личности.

Мы будем рассматривать термин «языковая личность» с позиций, определенных Ю. Н. Карауловым, отмечавшим, что это личность, «выраженная в языке (текстах) и через язык, личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств», то есть это некая совокупность способностей и характеристик человека, обусловливающих создание высказываний и восприятие им речи [9, 38].

Структура языковой личности, как пишет Ю. Н. Караулов, с точки зрения семантики и прагматики в языке, состоит из трех уровней — семантического, тезаурусного и прагматического. Это отмечает и Л. Е. Азарова: «Концепция трехуровневого устройства языковой личности определённым образом коррелирует с тремя типами коммуникативных потребностей — контакто-устанавливающей, информационной и воздействующей, а также с тремя сторонами процесса общения — коммуникативной, интерактивной и перцептивной» [2, 173], поэтому она удобно встраивается в уже имеющиеся разработки теории коммуникации. Рассмотрим все три уровня, но перед этим заметим также, что на каждом уровне языковой личности есть постоянные части — инвариантные (вневременные), связанные с особенностями национальной культуры, а есть вариативные (изменчивые, временные).

Семантический уровень (другие варианты названия: вербально-семантический, структурно-системный) — это нулевой уровень, он отличается тем, что постоянную часть составляет комплекс структурных черт общенационального языкового типа и вербально-семантические ассоциации. Здесь у человека формируются центральные элементы, из которых впоследствии развиваются представления о мире, отражённые в языковой форме. Переменная составляющая на этом уровне — это системно-структурные данные о состоянии языка в соответствующий период времени [9, 42]. О том, что субъект выделяется из обобщённой речевой структуры, писал еще А. А. Потебня: «Акт сознания субъекта выступает в качестве производного от языковой структуры, которая объективна и не зависит от индивидуальных свойств личности и понимание которой обусловлено принадлежностью к одному и тому же народу» [13, 142].

Тезаурусный уровень (когнитивный, лингво-когнитивный) — первый уровень, который представляет собой систему знаний человека о мире, предполагает мыслительные процессы. Единицами этого уровня являются понятия, идеи, концепты, которые у каждого человека складываются в упорядоченную картину мира. На этом уровне инвариантной частью будет базовая

часть картины мира. Тезаурусный уровень имеет дело не с семантикой слов и выражений, как уровень лексикона, а со знаниями, необходимыми для общей и профессиональной деятельности индивида.

Важно отметить, что собственно языковая личность начинается только с тезаурусного уровня (именно поэтому он назван первым, а вербально-семантический уровень — нулевым) [9, 5], поскольку на тезаурусном уровне происходит выявление и установление «иерархии смыслов и ценностей в ее [личности] картине мира» [9, 36]. Переменной частью (вариативной) структуры языковой личности на данном уровне выступают социальные и социолингвистические характеристики языковой общности, к которой относится рассматриваемая личность и которая определяет идеологические отношения основных понятий в картине мира.

Первый уровень изучения языковой личности «предполагает вычленение и анализ переменной, вариативной части в её картине мира, части, специфичной для данной личности и неповторимой», однако «этого можно достичь лишь при условии, что базовая, инвариантная часть картины мира, единая и общая для целой эпохи, нам известна» [9, 37].

Прагматический уровень (мотивационный) — второй уровень, который отражает систему целей, мотивов, прагматических установок, интенций личности в процессе речевой деятельности. Это высшая структурная ступень в типологии языковой личности, наиболее подверженная индивидуализации и менее ясная по своей структуре [9, 53]. Его исследовать сложнее всего, т. к. мотивы, интересы, интенции «строятся на аффектах и эмоциях», к тому же их языковое выражение исследовано недостаточно [9, 211]. Константная часть этого уровня включает в себя не цели и мотивы, а порождаемые ими устойчивые коммуникативные потребности и коммуникативные черты, которые дают представление о целях и мотивах личности; обеспечивает способность человека осуществлять коммуникативное взаимодействие в социуме. Вариативная часть определяет индивидуальные особенности прагматики языкового поведения человека. К ней относятся сведения психологического плана, обусловленные принадлежностью изучаемой личности к более узкой референтной группе или частному речевому коллективу и определяющие те ценностно-установочные критерии, которые и создают неповторимый колорит ее дискурса (или её речи, всех текстов, её «языка») [9, 42].

В. Н. Телия, говоря о лексиконе, которым обычно пользуется человек, указывала, что «сам выбор средств обозначения можно интерпретировать как речевой поступок, характеризующий, как таковой, того, кто этот поступок совершает, по его личностным (интерсубъектным), межличностным и социальным аспектам» [19, 30], но даже если люди не различаются на уровне лексикона, всё же они всегда отличимы на высших уровнях языковой личности, потому что у каждого есть собственный взгляд на мир и свое место в нём, и каждый следует в соответствии с определёнными мотивами и преследует свои личные цели (уровень прагматики). Поэтому языковая личность проявляет себя на уровне тезауруса и прагматикона, однако изучение тезауруса невозможно без изучения лексикона, поскольку слово — это «концепт, схваченный знаком» [11, 28].

Все три уровня языковой личности зависят один от другого, но эта зависимость далеко не прямая и не однозначная, например, от лексикона лич-

ности нельзя перейти непосредственно к её тезаурусу. Попытки прямых, не опосредованных дополнительной информацией умозаключений от одного уровня к другому при оценке языковой личности приводят к псевдопониманию данной личности [9, 43]. Чтобы перейти с одного уровня на другой, по мнению Ю. Н. Караулова, необходимо учитывать экстралингвистическую информацию, которая связана с тем, как данная личность прошла языковую социализацию, приобщилась к стереотипам, принятым в обществе. С помощью этой информации можно перейти от лексикона к тезаурусу личности и реконструировать его. Для перехода к прагматикону потребуется другая экстралингвистическая информация — о социальном функционировании языковой личности, её социальных ролях и референтных группах, её интенциональности в коммуникативно-деятельностной сфере и многое другое [9, 46].

Теория языковой личности носит интегральный характер, т. е. описывает не один конкретный аспект языковой способности человека, но предлагает обобщенную модель когнитивных оснований дискурсивной деятельности. «Через язык, процессы говорения, понимания исследователь выходит к процессам познания человека» [2, 172–173]. Нам необходимо рассматривать языковую личность целостно, принимая во внимание:

a) качества личности говорящего;
b) его эмоционально-интеллектуальную и эстетическую культуру речевой деятельности;
c) его образ [10, 41].

Рассмотрим, как формируются определённые языковые личности в романе А. К. Михальской «Профессор риторики». Важно отметить, что изучение языковых личностей персонажей имеет свои особенности, поскольку в таком случае возникает проблема соотношения языковой личности автора и его героев.

Важно, что понятие «языковая личность персонажа» требует, чтобы мы приняли две условности:

1) языковая личность героя должна восприниматься как реальная языковая личность;
2) языковая личность героя не равна личности автора [15, 205].

Конечно, автор проявляет себя через язык рассказчиков, то есть, говоря о языковых личностях героев, мы вместе с тем будем так или иначе определять и языковую личность автора, но всё же нам требуется их разграничить для понимания варианта проведенного анализа.

Л. Н. Чурилина, опираясь на труды М. М. Бахтина о персонажной и авторской речи, обосновывает и доказывает, что представить максимально полный и целостный облик персонажа литературно-художественного произведения как языковой личности позволяют три составные части, выделяемые из текста как системы:

1) прямая и внутренняя формы речи персонажа — его дискурс («персонажная субъектная речевая сфера»);
2) фрагменты «неперсонажной сферы», которые репрезентируют физический и духовный облик персонажа, его поведение, содержат авторскую оценку персонажа и отражение его точки зрения на окружающую действительность;

3) фрагменты, представляющие оценку исследуемого персонажа другими персонажами в определенных текстовых ситуациях [20, 10–11].

В нашем случае не приходится говорить о второй системе, выделенной Л. Н. Чурилиной, поскольку роман А. К. Михальской построен от первого лица, следовательно, к персонажной сфере относится всё, что изображено. Однако в романе представлен не один рассказчик, а система рассказчиков, которые сменяют один другого в различных эпизодах, что позволяет нам дополнить наши представления о каждой из языковых личностей.

Для того чтобы составить представление о языковых личностях героев, необходимо выявить совокупность языковых и коммуникативных особенностей, провести анализ речевого портрета, уровня интеллекта, лингвокультурных и возрастных параметров, ценностных установок данной языковой личности, её социально-интерактивных и коммуникативно-прагматических умений. Ю. Н. Караулов считает, что подход к персонажу как к языковой личности предполагает в итоге воссоздание его целостного духовного облика, определенным «коррелятом черт» которого является совокупность речевых высказываний персонажа [9, 38]. «Данный — обобщенный, недифференцированный — подход оправдан ещё и тем, что каждая языковая личность уникальна — как в жизни, так и в бытии художественного пространства…» [16, 206]. Можно сказать, что поставленная задача — проанализировать языковые личности персонажей романа — сложна и невыполнима в рамках одной статьи. Рассмотрим лишь некоторые положения, которые частично дадут нам представление о языковых личностях героев романа.

Как уже было отмечено, языковая личность — это понятие, имеющее и социальный, и индивидуальный компоненты. Как и на любого человека, на главного героя Николая (он выступает в качестве главного рассказчика, является биографом) влияет ближайшее окружение, в первую очередь семья. Николай родился в семье профессора риторики, отсюда его любовь к различным языкам и слову как таковому. Теме языка автор романа уделяет большое внимание. Вот с чего начинается произведение (вступление — традиционно сильная позиция текста): «Выживу — напишу. <…> Ты не сможешь ничего рассказать даже живая. Ни слова. Ты раба, а потому бессловесна. <…> Ты, рабыня слова, одно сделать смогла и успела — сына своего вырастила свободным. И передала его, свободного, своему властелину. Божественному Логосу…» (1, 10).

Автор прослеживает процесс обучения языку. Приведём показательный фрагмент из записок профессора: «Это случилось над фразой о гаданиях авгуров. Страница учебника Соболевского, желтовато-шершавая, перелистнулась с мягким шорохом и открылась на заданном предложении <…> Тут я это почувствовала. Совершенно новое ощущение. <…> Я смотрела на белую страницу чёрной коленкоровой тетради, покрытую слабыми линиями голубых клеток, на чёрные буквы древнего письма, в немыслимой своей красоте открывшиеся моим глазам <…> Наконец напряжение разума стало сменяться покоем созерцания» (1, 72–73). Вот как описывает обучение латыни Николай, биограф: «Так учил он меня, сам научившись по книгам да у того арбатского прозорливца — мудреца и святого. Тем я ему и обязан, что сохраняю дар речи. Что ж, расскажу, как научен, — по канонам древних смутьянов» (1, 19), «Но

по-русски буду рассказывать из принципа. Из уважения к своему учителю и его народу. Принцип, уважение, народ — слова. Слова, слова, слова…» (1, 20).

Мы видим, что главные герои, Николай и его профессор (мать героя), овладевают латынью, поэтому у них появляется так называемая «вторичная языковая личность». По своему содержанию это понятие очень близко понятию «языковая личность», разработанному Ю. Н. Карауловым. Вторичная языковая личность — это такая языковая личность, которая формируется поэтапно в процессе обучения иностранному языку. Она не может быть сформирована до конца, поскольку «даже в условиях социокультурной среды изучаемого языка её формирование возможно лишь в каких-то определенных рамках» [17, 219]. Исходя только лишь из того, как много в тексте романа аллюзий на различные произведения античной литературы (Платон, Аристотель, Цицерон, Цезарь, Сенека и др.), можно сказать, что у обоих персонажей вторичная языковая личность явно сформировалась и находится в тесной взаимосвязи с их собственными языковыми личностями.

Более того, главный герой, как и профессор, часто сбиваются на ритмизованную прозу, подражая античным классикам, писавшим гекзаметром. Происходит такая перемена ритма чаще всего в те моменты, когда биограф или профессор говорят непосредственно о любви (именно она в сознании биографа воплощена в образе профессора риторики): «Струйноголосая, зелёнозвучная птица в куще проснулась. И вниз по оврагу ручьится в розовом мареве песня…» (1, 27), или занимаются изучением древнегреческого языка: «Qui pro quo — “кто вместо кого”… Ах, эта звенящая медь латыни, звуки, впитавшие жар италийского полдня!» (1, 80), или вспоминают своих учителей, которые связаны с другим временем: «Казалось бы, мы на вершине. Но внезапно горячим потоком хлынули слёзы, и золото солнца уже не единым лучом, а потоком щедрой любви согревает и нежит» (1, 69).

Языковая личность биографа испытывает влияние языковой личности профессора, он, в свою очередь, — влияние своего профессора, который учит языку на примере античных классиков. Выстраивается цепь преемственности. Отсюда следует, что языковые личности учителей и учеников имеют много общего.

Влияние это не однонаправленное: Николай вместе с отцом Алексеем также воздействует на профессора — в речи появляются слова из лексикона сына, мужа и даже его деда: «Там в три ряда стояли корпуса серых кирпичных восьмиэтажек, из которых мне предстояло выбрать один — тот, в котором… было теперь временное наше пристанище. Убежище. Стация переживания, как на языке своей зоологии сказал бы Алексеев дед» (1, 169). Автор использует изобразительный приём субъективации повествования: здание биофака МГУ героиня сравнивает с воронкой, «втягивающей в себя любителей природы, как муравьиный лев — мелких насекомых…» (такое сравнение характерно только для тех, кто хорошо знаком с биологией) (1, 168). Можно сопоставить эти слова с речью Николая, использующего для обозначения животных фразы типа: «Нильгау — антилопа Boselaphus tragocamelus, живёт в Индии» (1, 43), «… ноги несли ее… несли так же осторожно и горделиво, как пятнистого оленя Cervus nippon…» (тот же изобразительный прием субъективации) (1, 74).

Роман представляет собой собрание дневниковых записей профессора, организованное биографом в соответствии не только с хронологией, но и логикой развития риторического высказывания — отсюда названия частей: «Приступ», «Похвала», «Истолкование», «Причины и следствия», «Противное», «Подобие», «Пример», «Свидетельство», «Заключение». Важно то, как биограф отбирает эти записи, расставляет их и комментирует. Он создаёт художественное целое, текст, который должен быть опубликован и прочитан — на это указывает то, что биограф в начале повествования называет профессора своим «героем» (1, 16). Однако и сам профессор, не предполагая, что его записи будут когда-то разобраны биографом, ориентируется на дальнейшее прочтение и заочный диалог с читателем. Автор записок обращается к читателю напрямую: «А вы? Задавали себе когда-нибудь эти вопросы?» (1, 81). Местоимение множественного числа указывает на то, что записи предназначались не биографу, а более широкому кругу читателей. Нельзя сказать однозначно, абстрактные это читатели или конкретные, но можно предположить, что профессор, чей художественный вкус сформирован высокой литературой, автоматически воспринимает собственную жизнь и ее описание как художественное произведение, поэтому создает не хронологию; для него важно создать образы, запечатлевающие любовь и время. Профессор-писатель берет верх над профессором-историком.

В речи профессора часто встречаются отсылки к античным авторам, классикам европейской и русской литературы, причём иногда межтекстовые связи выстраиваются за счёт простого упоминания чужого текста, и тогда авторские образы обогащаются, становятся более сложными за счет взаимодействия с образами чужого текста (например, фраза о таком явлении, как пиар: «Крошка Цахес такой, черненький, хотя насаждается мысль, что в основном белый»), а иногда чужой образ инкорпорируется в ткань текста, начиная в этом случае существовать на другом, более глубоком уровне. Так, Мефистофель из части «Противное» заменяет собой директора института, становится им. Повествование в таком случае выходит за рамки конкретики, превращается в обобщенную, символическую картину.

Богатый реминисцентный фон помогает автору показать читателю время в более развернутой перспективе, чему способствует обращение к авторам разных исторических эпох: «“Ты напрасно так бережно кутаешь // Мне шею и грудь в меха…” — звучал издалека холодный голос Серебряного века — северный, столичный голос, которым столетие спустя, в Эпоху перемен, заговорила массовая молодежная культура» (1, 137). На создание «ощущения времени» работают и разнообразные аллюзии на явления современной массовой культуры и СМИ. Будто бы случайно привнесённые в текст, пришедшиеся кстати, они также помогают создать ощущение достоверности дневника с характерной для него установкой на полемичность по отношению к описываемой действительности [18, 369]. Приведем несколько примеров: «Белая плоскость придорожного рекламного постера посерела от брызг и ядовитых выхлопов. Вербальный текст рекламы — “ДЕРЖИТЕ ДЕНЬГИ В БАНКЕ” — все же отчетливо виден» (1, 22), «“Ты комсомолец? — Да! — Давай не расставаться никогда!” — вспомнилась мне строка из песни моих детских лет» (1, 246), «И вдруг, через пятьдесят лет, с российской трибуны:

“Мы каждой женщине дадим по мужу!”», «Но тихо и внятно сказано было: “В сортире замочим”» (1, 254), «Сточные воды из прибрежных коттеджей, полные нечистот и химикатов (“Тайд! А теперь мы идем к вам!”)…» (1, 258). Само слово «время» часто встречается в речи героев: «Что же мне похвалить, начиная историю этой жизни? Время?.. Нет. Я не верю ему» (1, 31), «Только теперь мне ясно, что нам выпало жить в романтическую эпоху. С нее и начался Период мутаций. Эпоха перемен, как называет наше время мой сын» (1, 154), «Время скользнуло мимо» (1, 179). Темы времени и любви в романе А. К. Михальской являются главными.

Итак, проанализировав фрагменты романа, относящиеся к «персонажной субъектной речевой сфере», мы увидели, как А. К. Михальская создаёт в тексте перекличку двух голосов главных персонажей — биографа Николая и его матери, профессора риторики. Воспитываясь на произведениях античных классиков, они оба выработали в себе вкус к художественному слову — отсюда особое построение романа, использование гекзаметров, стихов в речи; также оба персонажа обратились к области биологии: они не только вынесли оттуда лексику, но и приобрели определённый взгляд на природу. Всё это выделяет героев на тезаурусном и прагматическом уровне, по классификации Ю. Н. Караулова. Автор таким образом задает ракурс восприятия текста как повествования об общих законах, универсалиях. Для автора было важно показать любовь и время, создать у читателей соответствующие ощущения и воспоминания.

В романе присутствует множество отсылок к произведениям художественной литературы, СМИ, массовой культуры. Мы видим, что в речи персонажей и их сознании бытовое, современное соединяется с вневременным, классическим. На наш взгляд, это свидетельствует об уникальности эксперимента А. К. Михальской в области художественной формы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Михальская А. К.* Профессор риторики. Роман. — М. : «ИД «Флюид ФриФлай», 2013. — 464 с.

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

2. *Азарова Л. Е.* Понятие языковой личности в лингвистике // Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska Lublin — Philologia sectio FF. 2017. Vol. 35. Issue 1. Pp. 69−181.
3. *Азарова, Л. Е.* Специфика языковой личности нового типа // Материалы Международной конференции «Русский язык в языковом и культурном пространстве Европы и мира: человек, сознание, коммуникация, интернет». — 2013. — С. 173–177.
4. *Богин Г. И.* Уровни и компоненты речевой способности человека. — Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1975. — 106 с.
5. *Горшков А. И.* Русская словесность: От слова к словесности. — М. : Просвещение, 1997.
6. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М. : Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2008. — 542 с.

7. *Горшков А. И.* Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика : учеб. для педагогических университетов и гуманитарных вузов / А. И. Горшков. — М. : АСТ : Астрель, 2006. — 367 с.
8. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. — Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
9. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. — Изд. 7-е. — М. : Издательство ЛКИ, 2010. —264 с.
10. *Колесникова Л. Н.* Риторическая личность как видовое понятие языковой личности // Евразийский Союз Ученых. — 2015. — № 7-5 (16). — С. 41–44.
11. *Кубрякова Е. С.* Размышления о судьбах когнитивной лингвистики на рубеже веков / Е. С. Кубрякова // Вопросы филологии. — 2001. — № 1 (7). — С. 28–34..
12. *Ольшанский И. Г.* Язык и языковая личность в условиях современного социального контекста. // РГСУ. Ученые записки. — 2004. — № 1.
13. *Потебня А. А.* Мысль и язык: собр. тр. — М. : Лабиринт, 1999.
14. *Ртищева О. В.* Языковая личность в культуре: направления исследований // Верхневолжский филологический вестник. — 2021. — № 1 (24).
15. *Рядчикова Е. Н., Бальян А. М.* Проблема соотношения языковой личности реального человека и языковой личности персонажа художественного произведения / Е. Н. Рядчикова, А. М. Бальян // Лингвокультурные аспекты концептуальных исследований : сборник научных статей к 70-летнему юбилею доктора филологических наук, профессора В. А. Масловой. — СПб : СПбГЭУ, 2018. — С. 203–209.
16. *Рядчикова, Е. Н., Кадилина О. А.* Организация языковой личности как лингво-коммуникативного феномена / Е. Н. Рядчикова, О. А. Кадилина // Исследования по теоретической и прикладной лингвистике. — Краснодар: КубГУ, 2009. — С. 50–83.
17. *Савченко А. П.* К вопросу о взаимосвязи языковой личности и вторичной языковой личности / А. П. Савченко // Открытие русского мира: преподавание русского языка как иностранного и общеобразовательных дисциплин в современном образовательном пространстве : Сборник научных статей V Международной научно-практической конференции, Курск, 25–26 мая 2023 года. — Курск : ЮЗГУ, 2023. — С. 215–220.
18. *Салханова Ж. Х., Утебекова А. С.* Дневник как литературный жанр // Неофилология. — 2020. — № 22. — С. 368–376.
19. *Телия В.Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия / отв. ред. А. А. Уфимцева. — М. : Наука, 1986. — 143 с.
20. *Чурилина Л. Н.* Лексическая структура художественного текста: принципы антропоцентрического исследования / Л. Н. Чурилина. — СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. — 283 с.

REFERENCES

1. *Mihal'skaja A. K.* Professor ritoriki. Roman [Professor of Rhetoric. Novel]. Moscow: «ID «Fljuid FriFlaj» 2013. 464 str.

REFERENCES:

2. *Azarova L. E.* Ponjatie jazykovoj lichnosti v lingvistike [The Concept of a Linguistic Personality in Linguistics] // Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska Lublin — Philologia sectio FF. 2017. Vol. 35. Issue 1. Pp. 169−181.

3. *Azarova, L. E*. Specifika jazykovoj lichnosti novogo tipa. // Materialy Mezhdunarodnoj konferencii «Russkij jazyk v jazykovom i kul'turnom prostranstve Evropy i mira: chelovek, soznanie, kommunikacija, internet» [The specificity of a new type of linguistic personality. // Proceedings of the International Conference «The Russian Language in the Linguistic and Cultural Space of Europe and the World: Man, Consciousness, Communication, and the Internet»]. 2013. Pp. 173–177.
4. *Bogin G. I.* Urovni i komponenty rechevoj sposobnosti cheloveka [Levels and components of human speech ability]. Kalinin: Kalinin. gos. un-t, 1975. 106 p.
5. *Gorshkov A. I*. Russkaja slovesnost': Ot slova k slovesnosti [Russian Literature: From Word to Literature]. M. : Prosveshhenie, 1997.
6. *Gorshkov A. I.* Russkaja stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti [Russian Stylistics and Stylistic Analysis of Literary]. Moscow: Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, 2008. 542 p.
7. *Gorshkov A. I.* Russkaja stilistika. Stilistika teksta i funkcional'naja stilistika : ucheb. dlja pedagogicheskih universitetov i gumanitarnyh vuzov [Russian stylistics. Text stylistics and functional stylistics: studies. for pedagogical universities and humanitarian universities] / A. I. Gorshkov. Moscow: AST : Astrel', 2006. 367 p.
8. *Karasik V. I.* Jazykovoj krug: lichnost', koncepty, diskurs [The linguistic circle: personality, concepts, discourse]. Volgograd: Peremena, 2002. 477 p.
9. *Karaulov Ju. N.* Russkij jazyk i jazykovaja lichnost'. Izd. 7-e [Russian language and linguistic personality. 7th edition]. Moscow: Izdatel'stvo LKI, 2010. 264 p.
10. *Kolesnikova L. N*. Ritoricheskaja lichnost' kak vidovoe ponjatie jazykovoj lichnosti [Rhetorical personality as a specific concept of linguistic personality] // Evrazijskij Sojuz Uchenyh [The Eurasian Union of Scientists]. 2015. № 7–5 (16). Pp. 41–44.
11. *Kubryakova E. S*. Razmyshlenija o sud'bah kognitivnoj lingvistiki na rubezhe vekov [Reflections on the fate of cognitive linguistics at the turn of the century] / E. S. Kubrjakova // Voprosy filologii [Questions of philology]. 2001. № 1 (7). Pp. 28–34.
12. *Ol'shanskij I. G*. Jazyk i jazykovaja lichnost' v uslovijah sovremennogo social'nogo konteksta [Language and linguistic personality in a modern social context]. // RGSU. Uchenye zapiski [RGSU. Scientific notes]. 2004. №1.
13. *Potebnja A. A.* Mysl' i jazyk: sobr. tr. [Thought and language: collected works] Moscow: Labirint, 1999.
14. *Rtishheva O. V*. Jazykovaja lichnost' v kul'ture: napravlenija issledovanij [Linguistic personality in culture: research directions] // *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik* [Upper Volga Philological Bulletin], 2021. №1 (24).
15. *Rjadchikova E. N., Bal'jan A. M*. Problema sootnoshenija jazykovoj lichnosti real'nogo cheloveka i jazykovoj lichnosti personazha hudozhestvennogo proizvedenija [The problem of the correlation between the linguistic personality of a real person and the linguistic personality of a character in an artistic work] // *Lingvokul'turnye aspekty kontseptual'nykh issledovaniy : sbornik nauchnykh statey k 70-letnemu yubileyu doktora filologicheskikh nauk, professora V. A. Maslovoy*. [Linguistic and cultural aspects of conceptual research: a collection of scientific articles dedicated to the 70th anniversary of Doctor of Philology, Professor V.A. Maslova]. St. Petersburg : SPbGJeU, 2018. Pp. 203–209.
16. *Ryadchikova E. N., Kadilina O. A*. Organizacija jazykovoj lichnosti kak lingvo-kommunikativnogo fenomena [Organization of linguistic personality as a linguistic and communicative phenomenon] / E. N. Rjadchikova, O. A. Kadilina // *Issledovanija po teoreticheskoj i prikladnoj lingvistike* [Research in theoretical and applied linguistics]. Krasnodar: KubGU, 2009. P. 50–83.

17. *Savchenko A. P.* K voprosu o vzaimosvyazi yazykovoy lichnosti i vtorichnoy yazykovoy lichnosti [On the issue of the relationship between linguistic personality and secondary linguistic personality] // *Otkrytie russkogo mira: prepodavanie russkogo yazyka kak inostrannogo i obshcheobrazovatel'nykh distsiplin v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve : Sbornik nauchnykh statey V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Kursk, 25–26 maya 2023 goda.* [Russian Discovery: teaching Russian as a foreign language and general education disciplines in the modern educational space : A collection of scientific articles of the V International Scientific and Practical Conference, Kursk, May 25–26, 2023.]. Kursk : JuZGU, 2023. Pp. 215–220.
18. *Salhanova Zh. H., Utebekova A. S.* Dnevnik kak literaturnyj zhanr [Diary as a literary genre] // *Neofilologija* [Neophilology]. 2020. № 22. Pp. 368–376.
19. *Telija V. N.* Konnotativnyj aspekt semantiki nominativnyh edinic [The connotative aspect of the semantics of nominative units] / V. N. Telija / otv. red. A. A. Ufimceva. M. : Nauka, 1986. 143 p.
20. *Churilina L. N.* Leksicheskaja struktura hudozhestvennogo teksta: principy antropocentricheskogo issledovanija [The lexical structure of a literary text: principles of anthropocentric research] / L.N. Churilina. SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 2002. 283 p.

© Е. В. Кремнев

УДК 81`373.23
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-78-92

Э. И. ПАНКРАТОВА*

ИМЯ ГЕРОИНИ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В РАССКАЗЕ А. М. БОРЩАГОВСКОГО «ТРИ ТОПОЛЯ НА ШАБОЛОВКЕ»

Объектом исследования является текст рассказа А. М. Борщаговского «Три тополя на Шаболовке». Предметом исследования является роль имени собственного главной героини — Анны Григорьевны, Нюры — в языковой композиции. Исследование проводится на основе методов стилистического анализа с опорой на теорию М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, А. И. Горшкова. Проведённый анализ словесной композиции, в том числе исследование постепенно развёртывающихся и противопоставленных словесных рядов, описательных и повествовательных деталей, играющих роль в создании образа героини, которые семантически наполняют имя, позволяет сделать вывод о том, что автор с помощью двуимённости героини отражает её внутренний конфликт, что приводит к осмыслению проблемы женского счастья.

Ключевые слова: поэтоним, антропоним, субъективация, словесные ряды, деталь, образ героини

Имя, вплетаясь в смысловую многомерность текста, становится актуализируемым знаком, который помогает воплотить авторский замысел и концентрирует в себе информацию о носителе имени. Так, антропонимы в художественном тексте могут указывать на социальный статус, предопределять формы поведения, речи, указывать на конкретный историко-культурный период, выражать отношение персонажей друг к другу или отношение автора. В результате многочисленных употреблений имя становится семантически обогащённым. С одной стороны, структура имени собственного остаётся устойчивой, с другой стороны, семантически преобразуется, обновляясь на всём пространстве текста, обрастая новыми смыслами.

Имя получает семантическое наполнение в тексте. Знаками для получения новой информации о носителе имени могут являться окружающие предметы,

---

* Элеонора Игоревна Панкратова — студентка шестого курса заочного факультета ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация). E-mail: elka311333@gmail.com

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького Т. Е. Никольская.

речевое поведение героя, отношение к другим персонажам, пейзаж и т. д. Названные предметы, лица, действия, становятся важными деталями для понимания авторского замысла. В деталях может отражаться субъективированный взгляд, точка ви́дения персонажа или позиция автора-творца (термин М. М. Бахтина). Но детали создают смыслы не сами по себе, они выстраивают ассоциативную цепь уже известной информации, образуют словесный ряд — представленную в тексте «последовательность (не обязательно непрерывную) языковых единиц разных ярусов, объединённых композиционной ролью и соотнесённостью с определённой сферой языкового употребления или с определённым приёмом построения текста» [7, 155].

Итак, имя собственное получает семантическое наполнение в языковой композиции текста с помощью деталей, которые в ходе повествования образуют между собой нити, так называемые словесные ряды. Так реализуется структурно-композиционная функция поэтонима. Что касается самого ядра имени, его внутренней первоначальной лексической наполненности, то при именовании героя автор может иметь перед собой конкретную стилистическую задачу. В частности, перед А. М. Борщаговским, автором рассказа «Три тополя на Шаболовке», стояла задача показать две разные ипостаси одной героини. Для решения этой задачи писатель привлёк связанные между собой антропонимы, в конкретном случае поэтонимы: официальное и гипокористическое имена отражают две стороны характера персонажа. Таким образом, «ключом к пониманию двойственности образа главного героя служит его двуимённость» [11, 59].

Темой рассказа становится внутренний конфликт, раздвоенность главной героини — Нюры. Это женщина «тридцати с лишним» лет, живущая в деревне вместе с мужем Григорием — грубым и раньше времени постаревшим от труда человеком. Нюра занимается домашним хозяйством и сельским трудом ради семейного достатка и благополучия, имеет двух детей. Находясь на закате молодости, она понимает, что любовь и женское счастье навсегда ушли из её жизни. Она стесняется себя, своей простоты, располневшей фигуры. Эту неуверенность в ней поддерживают и близкие: муж и дочь. Рабски покорная Григорию, женщина вынуждена проживать двойную жизнь: внешне соглашаться с мужем и глушить внутреннее несогласие. Развитие конфликта героини отражено в языковой композиции текста и показано посредством постепенно развёртывающихся и противопоставленных словесных рядов, включающих в себя разнообразные детали, которые семантически наполняют имена и позволяют проследить путь от женщины Нюры к женщине Анне.

Номинация главной героини рассказа А. М. Борщаговского «Три тополя на Шаболовке» представлена именем и отчеством, её фамилия не названа. Отсутствие знака принадлежности к роду ещё больше оттеняет само отчество — Григорьевна. Мужа Анны зовут Григорий. Обращает на себя внимание факт совпадения личного имени отца и мужа главной героини: Григорьевна — будто бы принадлежащая Григорию. Из рук Григория — отца она перешла в руки Григория – мужа (Анна Григорьевна — Григорьева жена). С одной стороны, это может свидетельствовать о её неизменной несамостоятельности. С другой стороны, сравнение жизни Нюры до и после замужества показывает различия в её положении в доме отца и в доме мужа. Противопоставление отношений отца к Нюре-дочери и мужа — к Нюре-жене подчёркнуто в рас-

сказе героини о том, откуда у неё серьги: «— *Муж* подарил? — Нету! *Отец баловал*: когда *школу кончила*, он и повесил. *Привыкла* и *не думаю* об них» (3, 22). (Здесь и далее при цитировании рассказа А. М. Борщаговского «Три тополя на Шаболовке» курсив мой. — *Э. П.*) Отец любил свою дочь, в то время как в доме Григория — мужа человеческая ценность Нюры нуждалась в подтверждении и определялась исключительно её способностью трудиться и смотреть за хозяйством, что привело, как это видится по началу рассказа, к преждевременному угасанию в Нюре женского начала.

Трансформация героини отражается, в числе прочего, и в авторском выборе номинации. В рассказе встречается несколько её наименований: Нюра, Нюрка, Анна и Анна Григорьевна. Полное имя героини Анна встречается в тексте один раз, сочетание имени-отчества — 14 раз, в то время как гипокористическое, Нюра, встречается 144 раза, а диминутив, Нюрка, — 3 раза. Такое соотношение говорит о том, что Нюра — это основное наименование, при этом домашнее. Героиня становится Анной, находясь вне дома. Только два героя, которые поочерёдно подвозят её (от дома до станции и от московского вокзала до кафе «Три тополя» на Шаболовке), называют женщину Анна Григорьевна. Автор задаёт мотив метафизического пути, жизненного поиска и отображает это в том числе с помощью поэтонимов в эпизодах, связанных с дорогой, где Нюра перевоплощается в Анну Григорьевну.

Называя героя, автор решает определённую творческую задачу. «Поэтоним зачастую является ключом к раскрытию и пониманию образа литературного героя, так как он напрямую связан с его определёнными чертами характера и отражает его роль в произведении. Именно имя формирует первоначальное отношение читателя к герою. Благодаря тому, что каждый писатель использует антропонимы в соответствии со своим творческим методом, конкретными идейно-художественными целями и задачами, имя собственное приобретает смысловую нагрузку, целью которой является наглядное и детальное представление литературного персонажа» [5, 141].

В таком случае для понимания авторской мотивации в выборе имени персонажа стоит обратиться к его этимологии. В словаре русских личных имён Н. А. Петровского указано следующее:

«АННА, -ы, ж. [Др.-евр. имя Hanna. От ḥēn — грация, миловидность.]» [14, 51]. Этимон имени эксплицируется в тексте: красоту женщины подчёркивает и автор-творец, и шофёр, о чём будет сказано ниже. Следовательно, можно предположить, что происхождение антропонима принималось писателем в расчёт при выборе номинации для героини рассказа.

П. А. Флоренский выделяет несколько характеристик носительниц имени Анна, значимых для понимания того, как имя героини выполняет свои функции в художественном тексте: «главное — это её подсознательная почва»**;** «неотделённости нижних слоёв подсознательного от мировой среды»; «она получает приток благодатных сил через стихийную основу природы»; «Анна не хочет для себя и своего»; «всё её подсознательное, как космического масштаба, не оценивается ею под углом мелкого и своекорыстного индивидуального влечения»; «личность её, более богатая, нежели многие другие, оценивается ею самою, а нередко и многими другими, как бедная, даже тогда, когда это богатство личности, право или неправо пробивается» [17, 247–249]. Эти качества выражены и в самой героине рассказа: она послушна мужу, то

есть пытается ему угодить, не принимая во внимание собственные желания, чувства. Также она внутренне корит себя за то только, что позволила себе сомневаться в верности убеждений Григория, ведь всё, что ценно для её мужа, должно быть ценным и для неё самой. Близкие, однако, не способны оценить этой жертвы, которая, подчеркнём ещё раз, самой героиней как жертва не мыслится.

В русской ономастической традиции имя Анна, в отличие от ряда других имён, как то: Акулина, Елизавета, Ксения и др., — не имело выраженной социальной закреплённости и использовалось во всех стратах общества. Социальная маркированность имени проявлялась в номинациях, принятых в семьях, принадлежавших к разным сословиям. Об этом пишет В. А. Никонов: «Самые частые среди русских крестьянок в XVIII–XIX вв. имена Анна, Евдокия» [12, 15]. И хотя действие произведения происходит в XX веке (год написания рассказа 1966), тем не менее можно предполагать, что тенденции в именовании девочек в деревне могли сохраняться с XIX века. На это указывает и В. Д. Бондалетов: «Накладывая репертуар 1960–1969 гг. на репертуар женских имён 20-х годов, выделяем три группы имён: а) имена, встречавшиеся в 20-е годы и сохранившиеся до настоящего времени, — их 82: Августа, Агнесса, Алевтина, Александра, Алла, Альбина, Анастасия, Ангелина, Анжелика, Анна… и др.» [2, 158]. В деревенскую среду новомодные городские имена проникали только спустя некоторое время. Раньше этот процесс мог исчисляться годами. П. Лужнов в статье о самых популярных именах СССР и Российской Федерации [9] пишет: «В 1930-е гг. городские «новинки» прошлого десятилетия проникли в деревню и сместили веками господствовавших здесь Марий и Анн». Соответственно, если учитывать отставание деревни в вопросах именования, то имя Анна было действительно популярным на момент рождения героини.

Обращаясь к произведениям отечественной литературы, можно заметить, что личное имя Нюра обычно носят героини из деревень, из крестьянской среды, невысокого социального статуса; малообразованные, добродушные, простые, весёлые. Об этом свидетельствуют, например, тексты [15] следующих произведений: Ю. Трифонов «Предварительные итоги» (1970): «Наша *домработница Нюра* была родом из Калининской области, *района Торжка*, где *в деревне* осталась жить её тётка…»; Б. Окуджава «Новенький как с иголочки» (1962): «*Нюра* Осипова открывает нам дверь, а сама *уходит в избу*…»; И. Халяпина «Райская яблоня» (2014): «А *дворничиха Нюра плевала* ему вслед»; А. Докучаева «Шарф в голубую полоску» (2013): «Неужто не узнал?.. — *Нюра*, автобус идёт. Поехали! — заглянула в гардеробную *подружка из соседнего колхоза*»; В. Войнович «Замысел» (1999): «Была среди этих девушек *Нюра, почтальонша, простая, деревенская, кроткая и улыбчивая*»; А. Вознесенский «На виртуальном ветру» (1998): «Через месяц я зашёл в гости к композитору Арно Бабаджаняну. “*Нюра*, — закричал композитор *домработнице*…”»; Б. Васильев «Были и небыли» (1988): «Поэтому и вернулись поздно, к началу зимы, и под первые морозы обвенчались в *скромной сельской церкви*, в которую вошла *крестьянская девочка Нюра*, а вышла *барыня Анна Тимофеевна*»; В. Шукшин «Хахаль» (1969): «А она, баба-то, и говорит: “*Это ты, Нюра?*” Думала, *товарка* с той стороны подошла»; В. Астафьев «Последний поклон» (1968–1991): «В нашем доме появилась

песельница и хохотунья Нюра, *беловолосая, лёгкая нравом, быстрая на ногу*» и др. (Выделенные нами курсивом слова указывают на профессии героинь («домработница», «почтальонша», «дворничиха», «товарка»), которые связаны более с физической деятельностью, нежели с интеллектуальной; также указывают на место жительства («деревня», «район», «колхоз», «изба», «крестьянская»), что подтверждает предположение о том, что именование Нюра носит простоватый характер, более применимый для деревенской среды; в том числе позволяют найти общие черты характера, закреплённые за героинями с именованием Нюра: грубоватость («плевала»), простота («простая», «лёгкая нравом»), скромность («кроткая»), весёлый нрав («улыбчивая», «песельница», «хохотунья»), знание своего дела, умелость («быстрая на ногу»).

В результате многократного употребления в различных синтагматических позициях в тексте имя получает новые смысловые оттенки. Оно участвует в создании конкретной художественной действительности, отражённой с точки зрения всеведущего автора или персонажей. «В литературе же при создании образа говорящего и образа языка (образа речи) отбор производит не сам говорящий, а автор за говорящего, но с точки зрения самого говорящего. Но в то же время и со своей авторской точки зрения, направленной на образ речи и говорящего (типизующей, заостряющей и т. п., т. е. отбирающей с точки зрения образной цели)» [1, 290]. Отобранный языковой материал создаёт конкретный образ, представленный с определённой точки ви́дения. Эти точки ви́дения соотносятся друг с другом и формируют особое семантическое пространство, выраженное языковым материалом.

Язык в рамках текста служит изображению конкретной действительности, условий, в которые помещён герой, а также выражению точек зрения различных героев. М. М. Бахтин отмечал, что «жизнь языка различна в сферах его применения, где язык становится средством общения и выражения. В этом случае он сам становится объектом изображения и изображает жизнь во всей её конкретности» [1, 287]. Таким образом, официальное и гипокористическое имя играют роль в создании образа героини рассказа А. М. Борщаговского. Каждое из имён отражает одну из ипостасей: женщина Нюра — деревенская, «клуха», думает, что дни её молодости давно прошли. И женщина Анна, которая ощущает в себе много жизненной силы и энергии, привлекательна красотой последней молодости. Такое мнение создаётся посредством различных точек ви́дения: авторской, Григория, дочери Гали, конюха, шофёра, самой Нюры. Субъективированный взгляд того или иного персонажа выражает отношение к предмету речи, создаёт образ и говорящего, и того, о ком говорят.

Итак, знакомство читателя с главной героиней представлено с позиции всеведения и построено по принципу «наезжающей камеры»: сначала называется семейный статус: «…Григорий подошёл *к жене*», далее следует имя героини: «...*весело* откликнулась *Нюра*» (3, 5). В этой иерархии понятий (жена; Нюра) содержится психологический подтекст. Слова, выстроенные в определённой последовательности, ведут к пониманию замысла автора. В диалоге между мужем и женой Григорий ни разу не обращается к Нюре по имени. Его реплики имеют повелительный тон, что выражено глаголами в императиве: «долго там не сиди»; «Не елози!»; «Деньгами не транжирь»; «Меня слушай»; «Ехай на Даниловский» (3, 5–6). Оценивая речь героя как подробность для

понимания целого образа, можно сказать, что речевое поведение персонажа здесь выступает в качестве детали, создаёт образ чёрствого и уставшего от жизни мужчины. Душевная усталость и твёрдое желание нажить достаток делают Григория раздражительным и злым. На любовь к жене у него просто нет сил и времени. А её уставший и измученный вид разнится в глазах мужа с его воспоминаниями о молодой и бойкой Нюре. Он не любит жену.

Грубо и неуважительно относится к матери и четырнадцатилетняя дочь, Галя. Это выражает языковой строй, создающий её образ. Этот взгляд представлен с точки зрения матери и таким образом характеризует женщину Нюру: «Нюра… была *счастлива* тем, что *дочь* с ней, *красивая*, *приметная*, что дочь *взяла* от родителей *лучшее*, а *больше от мужа*, и не будет клухой, косолапой деревенской бабой, а *вырастет статной*, на длинной, тонкой *отцовой ступне*» (3, 8). Женщина гордится тем, что дочь больше похожа на мужа. Эта деталь выражает неуверенность Нюры: себя она не считает красивой. Можно отметить, что Галя имеет с отцом не только внешние сходства. Характер девочки такой же порывистый и грубый, как у отца. Это подтверждают ремарки диалога, показанного в эпизоде поездки на железнодорожную станцию. Конюх, дядя Егор, в разговоре с Галей осуждает её отца, и это обижает девочку: «*Глухие, враждебные* нотки *огрубили* её голос»; «сказала девочка *раздраженно*», «спросила девочка *враждебно*» (3, 12–14). В её отношении к матери прослеживается пренебрежение: «Спит она, — сказала девочка *раздражённо*. — Она и стоя уснёт. *Как клуха*» (3, 13). Этот эпизод позволяет определить место Нюры в семье: женщина с любовью и вниманием относится к своим близким, слушает мужа, гордится дочерью, в то время как близкие не могут оценить по достоинству жертвенность жены, матери, пренебрегают живым участием в её жизни.

Грубое отношение к женщине прослеживается и со стороны посторонних людей. Уже в Москве на вокзале Нюра, пытаясь поймать недорогое такси до Шаболовки, заговаривает с обращающимися к ней таксистами, один из которых называет её «*тётка*» (3, 17). Толковый словарь Д. Н. Ушакова (2008) [16] предлагает следующее толкование этого слова: «ТЁТКА, тётки, жен. 2. Обращение к *пожилой женщине* (прост.). Здорово, тётка! Здорово, тётка Арина!».

В данном контексте это многозначное слово приобретает конкретное значение: к Нюре обращаются как к пожилой женщине, при этом просто, без уважения. Об этом свидетельствует следующая деталь: «И все заговаривали с ней на *«ты»*, *не как с другими* пассажирами, все знали, что *она деревенская*…» (3, 17). Конфликт героини с окружением усиливается тем, что она «деревенская», и в отношениях с такими людьми «городские» ставят себя выше, изначально считая деревенского жителя хитрым, скупым, недалёким человеком.

Сцена на вокзале — транзитный пункт на пути женщины Нюры к женщине Анне. Эта другая ипостась героини, выраженная другой антропонимической формой, впервые становится известна в эпизоде дороги на железнодорожную станцию.

Конюх, дядя Егор, разговаривая с Галей о её семье, называет мать девочки Анной Григорьевной. Такое обращение может быть проявлением обычной вежливости, однако небольшая реплика дяди Егора свидетельствует о том,

что за номинацией по имени-отчеству стоит его особое отношение к Нюре: «Уходили вы свою мать, *Анну Григорьевну.* — Старик *вздохнул*. — *А какая она была!*» (3, 13). Дядя Егор сочувствует Нюре, об этом свидетельствует приведённая ремарка. Также его восклицание отсылает к ретроспекции образа Анны. Мужчина помнит ту молодую и весёлую Анну из далёкого прошлого, и этот образ в воспоминании дяди Егора противопоставлен образу Григория: «Привёз её Гриша к нам на Оку, и *вроде света в деревне прибавилось*. А он её, видишь, *себе привёз*. <...> *На работы. В каторгу*» (3, 13–14).

Уважительно, как и конюх, к Анне обращается ещё один герой произведения — шофёр, или таксист. Интересно отметить деталь, что оба героя, мужчины, относятся к «людям дороги»: они везут Нюру к женщине Анне.

Имя шофёра так и не названо в произведении. В разговоре с ним женщина представляется Нюрой, но шофёр поправляет: «*Анна*, значит» (3, 19). Она называет своё имя-отчество и упоминает о том, что из всей деревни только один человек (дядя Егор) обращается к ней именно так, и, по её мнению, «*по-родственному*» или «*от убогости*» (3, 20). Шофёр отмечает обратное: конюх чтит красоту женщины, — и сам в последующем общении будет называть её Анна Григорьевна. Таким образом, в этом именовании выражается симпатия мужчины. Для него Анна не «тётка» и «клуха», а ещё молодая и привлекательная женщина.

Также в рассказе представлено несколько портретов героини, каждый из которых выражает определённую точку ви́дения. Портреты женщины Нюры и женщины Анны различны. Коннотативно и сюжетно привязанный к «деревне» образ Нюры имеет определённые маркеры, указывающие на её социальный статус, на неуверенность в себе. В Анне будет проявляться та, другая женщина, ещё молодая, весёлая и энергичная.

Первый из портретов героини показан с позиции всеведения. В этом отрывке можно обнаружить противопоставленные детали. Используется приём представления, постепенного узнавания. Лицо героини не изображается сразу и полностью. Глаз писателя, а вслед за ним и читателя выхватывает отдельные черты Нюриного портрета. Сначала читатель видит ноги «в расхоженных рыжих ботах», затем лицо, а именно «тёмные полные губы» (3, 5). Эти детали в портрете Нюры создают контраст. Боты, по определению из словаря Д. Н. Ушакова [16], — высокие калоши. Эта обувь предназначена для защиты ног от грязи и сырости. Деталь становится коннотативно привязанной к образу деревенской женщины Нюры. Определение «расхоженные» указывает на то, что боты, эту не нарядную, рабочую обувь, женщина носит постоянно. «Рыжий» цвет бот, вероятно, может свидетельствовать об их старости и о тяжёлых трудовых буднях их хозяйки: они выцвели от старости или от солнца, что тоже можно считать справедливым, ведь Нюра с мужем работают в поле. Но при этом противоположную коннотацию имеет деталь «тёмные полные губы». Она свидетельствует о чувственности героини, о её привлекательности и женственности. Следующая деталь — глаза: «Она смолчала, а *глаза щурились весело* и *освобождённо*, с каким-то *пустяковым, минутным превосходством* над ним…» (3, 5). По принятой в литературе традиции, глаза являются отражением души. Примечательно, что сама героиня молчит, а за неё говорят её глаза. Эпитеты «весело», «освобождённо» подчёркивают мо-

лодость духа женщины. А деталь-оценка: «с каким-то пустяковым, минутным превосходством над ним…» — показывает другую ипостась женщины, Анну, не «рабски покорную», а готовую противостоять, азартную.

Григорий является главой семейства, и все решения принимает он, а остальные слушаются и выполняют его указания. Так и жена повинуется ему. Автор-творец показывает это в ремарке: «Григорий смотрел *не в* смуглое *лицо* Нюры, *не в* её смолисто-карие *глаза* под сожжёнными в лугах куньими бровями, *а на послушно поджатые ноги*» (3, 5–6). Взгляд героя прикован не к лицу жены, с которой он расстаётся на несколько дней, а устремлён на «послушно поджатые ноги», таким образом, главным для мужа становится покорность жены, уверенность в том, что она исполнит все его приказания, он не смотрит на неё как на женщину. Такие детали, как: «смуглое лицо», «сожжённые в лугах куньи брови», — показывают, что женщина много времени проводит на солнце, в поле, на работе. С одной стороны, это говорит о тяжёлой судьбе героини, о том, что вместе с мужем она вынуждена добывать деньги физическим трудом. С другой стороны, стоит отметить, что лицо — «смуглое», бронзовое, что только подчёркивает цветущую красоту, так же, как и «куньи» брови. В словаре В. И. Даля (2009) [8] представлено следующее толкование: «КУНА, куница ж. зверок Mustela; куница каменная, горская, бухарская, <...> *Сватая девку*, её в речи *величают куницею*. | Куна или кунья мордка, стар. денежный знак, когда бельи, *куньи, собольи меха заменяли деньги*. Куницу, лисицу, золотую гривну да стакан вина, просят за выкуп невесты. <...> Отдай за куницу красну девицу. <...> о подростке, особ. девушке: *входить во все года, мужать, складываться»*. Также «смолисто-карие» глаза подчёркивают привлекательность женщины. Смола в толковом словаре С. И. Ожегова (2009) [13] означает «1. Липкий, твердеющий на воздухе сок хвойных и нек-рых других растений. Сосновая с. Ископаемая с. (янтарь). *Пристал как с.* (о неотвязном, назойливом человеке; разг.). Синтетическая с. 2. перен. *Приставала, тот кто липнет* (во 2 знач.), *неотвязно пристаёт к кому-н.* (прост.). II прил. смоляной, -ая, -бе (к 1 знач.) и смолевой, -ая,-бе (к 1 знач.)». Эпитет «смолистые» подчёркивает пленяющую красоту глаз, от которых нельзя оторваться, к которым можно «прилипнуть». Таким образом, имя Анна в контексте произведения получает новое семантическое наполнение: женщина привлекательна и находится в расцвете лет.

Детали следующего портрета, представленного в эпизоде, где героиня находится на пути в Москву, также противопоставлены друг другу: одни семантически наполняют имя Нюра, другие — Анна. Образ женщины представлен с позиции всеведения. Нюра начинает преображаться. Используется тот же приём постепенного узнавания, монтажа, взгляд переходит от одной детали к другой. Калоши сменяются на туфли на каблуке, серый рабочий халат — на «городскую» одежду. Но всё-таки подчёркивается, что героиня по-прежнему выглядит как деревенская женщина: «в *цветастом*, упавшем *на плечи платке*, в *тесноватом* синем *жакете*, в *грубых чулках* и сатиновой, с *пуговками до самого горла*, кремовой *кофточке*» (3, 15–16). Останавливая повествование на отдельных предметах наряда, автор-творец создаёт образ женщины, характеризуя её через предметы одежды. «Тесноватый» жакет свидетельствует о том, что, скорее всего, он сшит давно, когда героиня была

более молодой и стройной и жакет приходился ей впору. Жакет старый, новый не нужен женщине, которая всё время ходит в рабочей одежде, потому что живет в деревне и в основном занята хозяйством. Такая деталь, как «грубые» чулки, свидетельствует о низком качестве материала изделия, а также о его невысокой стоимости. Это мнение можно подтвердить, обратившись к толковому словарю С. И. Ожегова [13]: «ГРУБЫЙ <…> 2. Недостаточно отработанный, простой, без изящества, тонкости. Грубая шерсть. Грубое сукно (толстое, низкосортное). Грубая пища. Грубые корма (сено, солома, мякина, веточный корм). Грубая работа!».

Подчёркивается скромность героини. Как замужняя женщина, Нюра одевается не вызывающе, об этом свидетельствует деталь — кофточка «с пуговками до самого горла». Однако отмечается, что кофточка «дразняще плотно стискивала её грудь». Эпитет «дразняще» отражает притягательную красоту женщины. Этот взгляд представлен с позиции всеведущего автора, то есть он объективирован взглядом окружающих. Для других героев, вписанных в ту же реальность, Нюра выглядит привлекательно, дразнит. Это мужской взгляд, и он становится противопоставлен холодному и скучающему взгляду Григория, рассматривающего «расхоженные» боты жены.

Портрет героини автор-творец создаёт, в том числе переходя на точку ви́дения самой Нюры: «она увидела в зеркале у рукомойника своё лицо: *глупое*, *свекольное*, *чужое*, и её вдруг охватило тоскливое, несбыточное *желание вернуться в деревню*» (3, 16). Женщина считает себя некрасивой. Отмечается, что лицо показалось ей «чужим», то есть как будто перед собой героиня видит не ту женщину, которую ощущает внутри, цветущую и полную сил, а другую — измождённую, состарившуюся раньше времени от тяжёлого труда, отцветшую от невнимания мужа. Важно отметить, что лицо именно «свекольное»: вероятно, Нюра с мужем выращивают для продажи и этот овощ.

При этом такая самооценка не является объективной. Автор-творец отмечает, что «*Нюра* ещё *и сейчас*, при круглом, с отяжелевшим подбородком лице, *была красива*» (3, 16). «Круглое» и «отяжелевшее» лицо говорит о полноте женщины. Но понятно — это полнота, отражающая крепкое здоровье, не излишняя. Однако неуверенность, «закрепощённость» меняют облик Нюры: «*Лицо*, *как ни старалась* она выглядеть бойкой, приняло *испуганное*, *глуповатое* выражение, как в привокзальной уборной» (3, 16). Нигде в тексте лицо Нюры не будет называться глупым, кроме как в двух приведённых эпизодах. Первый эпизод представлен с позиции Нюры: «она увидела в зеркале у рукомойника свое лицо: *глупое*…». Второй — с позиции автора-творца: «Лицо приняло испуганное, *глуповатое* выражение…». Стоит отметить использование в отрывке однокоренных слов. Для Нюры — глупое. Для автора-творца — глуповатое. Толковый словарь С. И. Ожегова [13] предлагает следующее толкование: «ГЛУПЫЙ, -ая, -ое; глуп, глупа, глупо, глупы и глупы. 1. С ограниченными умственными способностями, несообразительный, бестолковый. Г. человек. 2. Не обнаруживающий ума, лишённый разумной содержательности, целесообразности. Задать г. вопрос. Глупая статья. Глупое поведение. II сущ. глупость, -и, ж.».

В Большом универсальном словаре русского языка В. В. Морковкина [10] можно найти следующее объяснение: «Глупый. Дер. ласк. глуп|еньк(ий) (к знач. 1.0., 1.1.–1.3.), *ослабл*. глуп|оват(ый)».

Глупый здесь в тексте приобретает конкретное значение: простоватый, недалекий. *Глуповатый* же не глупый вообще, но конкретно в данный момент имеет такой вид. В этом контексте снова стоит отметить, что женщина не оценивает себя по достоинству: внутренне ощущая в себе Анну, она видит в отражении деревенскую Нюру.

Превращению из озорной и молодой Анны в полную, неуклюжую Нюру способствовал в том числе тяжёлый труд. Всеведущий взгляд также подмечает важную деталь, вновь расширяющую семантическое поле, которая обозначает причинно-следственную связь перехода из одной номинации в другую. Этой деталью становится чемодан, в котором лежит ветчина для продажи в Москве. Сам образ этого чемодана имеет отрицательно-коннотативную лексическую выраженность, на что указывает словесный ряд: «*большим*, как *сундук*, чемоданом»; «подвигает *чемодан* к краю телеги и *тяжело* ставит его на землю»; «*Чемодан* стоял под лавкой… *прочный*, как *заводская пристройка к вагону*». Он дорог героине: «*чемодана*, в котором *сложен её труд*»; «*в чемодане* у неё *не снедь*, *не вещи*, а *товар*». Эта деталь становится проекцией образа женщины Нюры: показывает, что тяжелый труд стал причиной изменения номинации (из Анны в Нюру), и отражает последствия труда в деталях портрета: «*десятки мешков* картошки, *выращенной*, *выбранной ею* из земли и *скормленной борову*; до *почерневших в работе пальцев* и *ночной ломоты в пояснице* в её *тридцать с небольшим* лет» (3, 10). Женщина отдала здоровье и молодость на их общее с мужем благо.

Портрет Анны представлен и с точки ви́дения шофёра. Мужчина уважительно относится к Анне и проявляет интерес. Это показано в подробностях портрета: «*бронзовое*, *прекрасное* от *волнения* лицо с *напряжёнными* глазами и *утончившимися крыльями* носа»; «на *жаркой*, *загорелой щеке*». Шофёр, в отличие от мужа героини, отмечает красоту женщины, на это указывает объективированная оценка. Например, «бронзовый» в толковом словаре С. И. Ожегова [13]: «2. Золотисто-коричневый, цвета бронзы. Б. загар. II сущ. бронзовость, -и, ж.», то есть кожа женщины не выжженная, а загорелая (см.: «на… загорелой щеке») и при этом живая («на жаркой… щеке»). Оценка «жаркая» показывает волнение женщины, это же подтверждают и другие детали словесного ряда. Отмечается, что лицо прекрасное от волнения: неожиданная участливость постороннего человека, мужчины, волнует героиню (об этом говорят детали портрета: напряжённые глаза, нос). Нюра получает то, чего ей не хватает в семейной жизни: внимание, нежность. Живые эмоции делают лицо женщины прекрасным, она превращается в Анну. Шофёр внимателен, он не только отмечает внешнюю красоту женщины, но и сопереживает ей, проявляет нежность, о чём свидетельствует словесный ряд, представленный в ремарках диалога мужчины с Анной: «*странно стало* на душе у Нюры *от участливости* шофёра»; «посмотрел на неё *с нежным сожалением*»; «он *посмотрел* на неё *долго* и *с сожалением*»; «в *лёгком* его *пожатии* была *ласка и нежность*, какой Нюра *не знала во всю свою жизнь*»; «сжал её кулак *сильно и нежно*».

В разговоре с таксистом Нюра становится Анной, проявляет больше весёлости и непосредственности, см. соответствующий словесный ряд: «рассмеялась»; «пошутила»; «прыснула», «наморщила нос»; «бойко сказала»; «весело подтвердила»; «спросила с «праздным интересом»; «весело

наморщила лицо». Оказавшись вдали от бытовой суеты, от привычных мест, героиня чувствует себя раскрепощённее, веселее, задорнее, легче. Именно поэтому в тексте сказано, что «жизнь *двоилась*, *расслаивалась* на глазах» (3, 25). Раздвоение жизни героини выраженно в том числе двуимённостью. Женщина Анна, лёгкая, весёлая, любопытная, находится на пути к себе от женщины Нюры со «свекольным лицом».

Рассуждения о домашней жизни и о пребывании в городе построены на антитезе. Деревенская жизнь изображается как «тяжёлый *домашний пласт*», внутри которого Анна «будто *вмурованная*, связанная в движениях». Напротив, описание городской жизни показывает её лёгкой, яркой и лишённой напряжения: «а *поверху* легко текла *другая жизнь*, стояли *светлые, нарядные и снаружи* дома, падали *капли* с *желтеющих листьев тополя*, куда-то *торопились люди*, и в этом *потоке всё было просто и всё можно*» (3, 25). Стоит отметить слово «поверху». Автор-творец задаёт некое метафизическое пространство, в котором привычная жизнь Нюры находится как бы «внизу»: деревня, ежедневный труд, одиночество. И наоборот, «поверху», как то, к чему стремится женщина, как то, что недоступно, где находится другая жизнь. «Внизу» Нюра, будто вмурованная, то есть будто бы похороненная заживо: «ВМУРОВАТЬ, -рую, -руешь; -ованный; сов., что во что. Обмуровывая, поместить, укрепить каменной кладкой. В. памятную доску в стену. II несов. вмуровывать, -аю, -аешь» [13]. Жизнь «наверху» — праздничная, яркая, свободная. «Нарядные и снаружи дома» противопоставлены «дому из сухого бруса», который остался в деревне. Анна понимает, что существует и другая жизнь, в которой и она чувствует себя иначе: смешливой, молодой, бойкой. Главным же открытием, душевным потрясением для героини становится осознание того, что кому-то ещё нужна её безмерная внутренняя любовь, к которой никто из домашних уже не проявляет интереса. Обретая призрачную мечту о возможности любви, она тем самым становится всё дальше от образа Нюры.

Однако путь героини прерывается. В момент кульминации женщина не решается сделать последний шаг, чтобы стать Анной, и так и остаётся Нюрой. В одном из эпизодов, изображающих борьбу между Нюрой и Анной, появляется образ чемодана и вновь становится актуализируемым символом, относящимся к дому, деревне, к работе в поле, к женщине Нюре. «Она *бросалась* к двери, *натыкаясь* в сумерках *на чемодан*, *трезвея* от *боли*, и *подолгу стояла* у *порога*, щупая рукой *холодный металл запоров* и *не решаясь выйти*» (3, 33). Глагол несовершенного вида «бросалась» указывает на повторение действия, что выражает сомнения героини, которая то подходит к двери, то отходит от неё, будто бы от Нюры к Анне и обратно. Это препятствие в коридоре приводит женщину в «трезвость»: долг перед семьёй и мужем становится выше желаний. Слова «у порога» можно воспринимать как то, что и сама героиня находится у нравственной черты, перейти которую не решается. Аргументом в поединке двуимённости становится внутреннее ощущение Анны, которое коннотативно противопоставлено прежним описаниям героини. Происходит преломление образа: «*не чувствовала постылой грузности* своего тела, *не была косолапой клухой*, а *была лёгкой, глазастой, молодой*» (3, 33). Однако в темноте прихожей, вновь в неопределённости, она «*тяжелела*» и «*потеряно*

вздыхала», стоя «*у запоров, к которым у неё не было ключей*» (3, 33). Так и долг перед семьёй, целомудрие сдерживают Нюру, у неё нет «ключей», чтобы разомкнуть эти оковы.

Можно сделать вывод, что образ главной героини произведения, Анны Григорьевны, Нюры, является центральным в сложной композиционной структуре текста. Он создаётся различными словами-деталями, которые, переплетаясь друг с другом, образуют словесные ряды, важные компоненты композиции, проявляющие различные точки ви́дения. Поэтонимы входят в эти словесные ряды и являются полноправным художественным средством создания образа главной героини. Об этом свойстве имён пишет М. В. Горбаневский: «имена и названия являются неотъемлемым элементом формы художественного произведения, слагаемым стиля писателя, одним из средств, создающих художественный образ. Они могут нести ярко выраженную смысловую нагрузку, и обладать скрытым ассоциативным фоном, и иметь особый звуковой облик; имена и названия способны передавать местный колорит, отражать историческую эпоху, к которой относится действие художественного произведения, обладать социальной характеристикой» [6, 4].

В рассказе М. А. Борщаговского номинация главной героини позволяет автору указать социальный и семейный статус женщины, отразить её внутренний конфликт, а также поднимает проблему женского счастья. Постепенно расширяющиеся семантические поля, наполняющие имя Анна или его диминутив — Нюра, противопоставлены друг другу и задают сложную композиционную структуру, детали которой изображают борьбу между двумя ипостасями героини.

Попадая в пространство текста, имя постепенно обретает новые семантические оттенки, расширяет своё смысловое пространство. Так, главная героиня рассказа дома покорна и послушна; затем, в дороге, виден рост её самооценки; и в конце, в квартире снохи, — отчаянное желание переступить «порог». Такое постепенное развёртывание образа героини в тексте обусловливается композиционно.

Многогранность образа Нюры — Анны выражается в том числе на антропонимическом уровне. Выбирая то одну, то другую форму имени, автор обозначает две ипостаси героини: «клуху», деревенскую тётку, с одной стороны, а с другой — ещё молодую и весёлую женщину. Антропонимический выбор в этом случае напрямую связан с внутренним конфликтом героини и с главной темой произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. — М. : «Русские словари», 1997. — 732 с.
2. *Бондалетов В. Д.* Русская ономастика: Учеб.пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус яз. и лит:». — М. : Просвещение, 1983.— 224 с.
3. *Борщаговский А. М.* Три тополя. — М. : Известия, 1986. — 544 с.
4. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. — М. : Гослитиздат, 1959. — 656 с.
5. *Гаврикова Ю. А., Белова Е. Е., Мальцева М. А., Никольская Т. Е., Филиппова С. Ю., Шапиро Э. Д., Степичева А. А.* Роль и функции поэтонима в художественном произведении // Казанская наука. — 2022. — № 4. — С. 140–143.

6. *Горбаневский М. В.* Ономастика в художественной литературе: Филологические этюды. — М. : 1988. — 88 с.
7. *Горшков А. И.* Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика: учебник для педагогических университетов и гуманитарных вузов. — М. : АСТ : Астрель, 2006.
8. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: избр. ст. / В. И. Даль; совмещ. ред. изд. В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ; [науч. ред. Л. В. Беловинский]. — М. : ОЛМА Медиа Групп, 2009. — 573 с.
9. *Лужнов П.* Самые популярные имена в СССР и Российской Федерации// Российское военно-историческое общество «История.РФ». [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://histrf.ru/read/articles/samye-populyarnye-imena-v-sssr-i-rossiyskoy-federacii#3579 (дата обращения 20.11.2024)
10. *Морковкин В. В.* Большой универсальный словарь русского языка: в 2-х т. / В. В. Морковкин, Г. Ф. Богачёва, Н. М. Луцкая ; под редакцией профессора В. В. Морковкина ; Государственный институт русского языка имени А. С. Пушкина. А-О. — М. : Грамота: АСТ-Пресс Школа, 2022. — 751 с.
11. *Никольская Т. Е.* Художественное значение антропонима в рассказе В. М. Шукшина «Алеша Бесконвойный» // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. — 2004. — № 1. — С. 54–61.
12. *Никонов В. А.* Имя и общество. — М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1974. — 278 с.
13. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; под ред. Л. И. Скворцова. — 26-е изд., испр. и доп. — М. : Оникс [и др.], 2009. — 1359 с.
14. *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен. Около 2600 имен. — М. : Советская Энциклопедия, 1966. — 384 с.
15. *Савчук С. О.* Архангельский Т. А., Бонч-Осмоловская А. А., Донина О. В., Кузнецова Ю. Н., Ляшевская О. Н., Орехов Б. В., Подрядчикова М. В. Национальный корпус русского языка 2.0: новые возможности и перспективы развития. Вопросы языкознания. — 2024 — № 2 — С. 7–34.
16. *Ушаков Д. Н.* Большой толковый словарь современного русского языка: 180000 слов и словосочетаний / Д. Н. Ушаков. — М. : Альта-Принт [и др.], 2008. — 1239 с.
17. *Флоренский П. А.* Сочинения. В 4 т. Т. 3(2) / Сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). — М. : Мысль, 2000. — 623 с.

REFERENCES

1. *Bahtin M. M.* Sobranie sochinenij v semi tomah. T. 5. [Collected works in seven parts. Part 5] Moscow: «Russkie slovari», 1997. 732 p.
2. *Bondaletov V. D.* Russkaya onomastika: Ucheb.posobie dlya studentov ped. in-tov po spec. Nº 2101 «Rus yaz. i lit:». [Russian Onomastics: Textbook for students of pedagogical institutes in specialty. Nº 2101] Moscow: Prosveshchenie, 1983. 224 p.
3. *Borshchagovskij A. M.* Tri topolya. [Three poplars] Moscow: Izvestiya, 1986. 544 p.
4. *Vinogradov V. V.* O yazyke hudozhestvennoj literatury. [On the language of fiction] Moscow: Goslitizdat, 1959. 656 p.
5. *Gavrikova YU. A, Belova E. E., Maltseva M. A., Nikolskaya T. E., Filippova S. YU., Shapiro E. D., Stepicheva A. A.* Rol' i funkcii poetonima v hudozhestvennom proizvedenii. [Role and functions of a poetonym in fiction] [Kazan science] 2022. No 4. P. 140–143.

6. *Gorbanevskij M. V.* Onomastika v hudozhestvennoj literature: Filologicheskie etyudy. [Onomastics in fiction: Philological studies]— Moscow: 1988. 88 p.
7. *Gorshkov A. I.* Russkaya stilistika. Stilistika teksta i funkcional'naya stilistika: uchebnik dlya pedagogicheskih universitetov i gumanitarnyh vuzov [Russian stylistics. Text stylistics and functional stylistics: a textbook for pedagogical universities and humanitarian colleges]// Izd. «AST: Astrel'». Moscow: 2006. 367 p.
8. *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: izbr. st. [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: selected articles]/ V. I. Dal'; sovmeshch. red. izd. V. I. Dalya i I. A. Boduena de Kurtene; [nauch. red. L. V. Belovinskij]. Moscow: OLMA Media Grupp, 2009. 573 p.
9. *Luzhnov P.* Samye populyarnye imena v SSSR i Rossijskoj Federacii [The most popular names in the USSR and the Russian Federation] // Rossijskoe voenno-istoricheskoe obshchestvo «Istoriya.RF». [Electronic resource]. Accessed at: https://histrf.ru/read/articles/samye-populyarnye-imena-v-sssr-i-rossiyskoy-federacii#3579 (data obrashcheniya 20.11.2024)
10. *Morkovkin V. V.* Bol'shoj universal'nyj slovar' russkogo yazyka: v 2-h t. [Large universal dictionary of the Russian language: in 2 parts] / V. V. Morkovkin, G. F. Bogachyova, N. M. Luckaya ; pod redakciej professora V. V. Morkovkina; Gosudarstvennyj institut russkogo yazyka imeni A. S. Pushkina. A-O. Moscow: Gramota: AST-Press SHkola, 2022. 751 p.
11. *Nikol'skaya T. E.* Hudozhestvennoe znachenie antroponima v rasskaze V. M. SHukshina «Alesha Beskonvojnyj» [The artistic meaning of the anthroponym in the story by V. M. Shukshin "Alyosha Beskonvoyny"] // Vestnik Literaturnogo instituta imeni A. M. Gor'kogo, 2004. № 1. P. 54–61.
12. *Nikonov V. A.* Imya i obshchestvo. [Name and Society] Moscow: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka», 1974. 278 p.
13. *Ozhegov S. I.* Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: okolo 100 000 slov, terminov i frazeologicheskih vyrazhenij [Explanatory Dictionary of the Russian Language: about 100,000 words, terms and phraseological expressions] / S. I. Ozhegov; pod red. L. I. Skvorcova. 26-e izd., ispr. i dop. Moscow: Oniks [i dr.], 2009. 1359 p.
14. *Petrovskij N. A.* Slovar' russkih lichnyh imen. Okolo 2600 imen [Dictionary of Russian personal names. About 2600 names]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1966. 384 p.
15. *Savchuk S. O.* Arhangel'skij T. A., Bonch-Osmolovskaya A. A., Donina O. V., Kuznecova YU. N., Lyashevskaya O. N., Orekhov B. V., Podryadchikova M. V. Nacional'nyj korpus russkogo yazyka 2.0: novye vozmozhnosti i perspektivy razvitiya. Voprosy yazykoznaniya. [National Corpus of the Russian Language 2.0: New Possibilities and Development Prospects. Linguistics Issues], 2024, 2: 7–34.
16. *Ushakov D. N.* Bol'shoj tolkovyj slovar' sovremennogo russkogo yazyka: 180000 slov i slovosochetanij [Large explanatory dictionary of the modern Russian language: 180,000 words and phrases] / D. N. Ushakov. Moscow: Al'ta-Print [i dr.], 2008. 1239 p.
17. *Florenskij P. A.*, svyashchennik Sochineniya. V 4 t. T. 3(2) [Works. In 4 parts. P. 3(2)] / Sost. igumena Andronika (A. S. Trubacheva), P. V. Florenskogo, M. S. Trubachevoj; red. igumen Andronik (A. S. Trubachev). Moscow: Mysl', 2000. 623 p.

© Э. И. Панкратова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД

УДК 811.133.1
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-93-105

С. А. БАБУШКИНА*

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ АДАПТАЦИИ РУССКИХ РЕАЛИЙ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» ДЛЯ ФРАНКОФОННОГО ЧИТАТЕЛЯ

Статья посвящена выявлению переводческих стратегий адаптации русских реалий для франкофонного читателя. Материалом исследования являются переводы романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» на французский язык, выполненные И. Д. Гальпериным-Каминским и Ш. Морисом (1888 г.) и А. Монго (1923 г., изд. 2014 г.). Анализируются особенности данных переводов, составляющие их отличие друг от друга и от прочих переводов на французский язык романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». В статье рассматривается дефиниция термина «реалия», приводится разграничение данного термина и смежных с ним. Рассматриваются различные подходы к определению реалий и к их адаптации. Проводится лингвокультурологический анализ, в результате которого выявляется лингвокультурный аспект романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», в настоящем исследовании представленный реалиями. Для каждой категории реалий согласно классификации Н. А. Фененко проводится сопоставительный анализ приёмов, используемых авторами перевода 1888 г. и автором перевода 1923 г., с помощью элементов прагматического анализа выявляются прагматические установки автора, сохраненные или утерянные при использовании данных приёмов. Делается вывод об основных стратегиях и приёмах, применяемых переводчиками при адаптации русских реалий для франкофонного читателя, среди которых выявляются комментирование, замена эквивалентом, эксплицирование в тексте, калькирование, опущение.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, реалия, подстрочный комментарий, калькирование, эквивалент, адаптация.

При переводе любого художественного произведения на иностранный язык, а особенно произведения классической литературы, созданного в прошедшую эпоху, с целью эквивалентной передачи всех заложенных автором смыслов, переводчик ставит перед собой задачу познакомить читателя с

* Софья Андреевна Бабушкина — бакалавр 4-го курса Института иностранных языков Московского городского педагогического университета, (г. Москва, Российская Федерация); sbabushkina2003@yandex.ru

Научный руководитель — Валерия Александровна Райскина, кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии Института иностранных языков МГПУ.

необходимыми для понимания текста элементами культурного кода, присутствующими как у автора произведения, так и у читателей оригинала и первоначально отсутствующими у читателей перевода. Несмотря на трудность реализации данной задачи, адаптация классических художественных произведений является одним из важнейших вкладов в межкультурную коммуникацию, так как классическая художественная литература оказывает влияние на последующее искусство страны, на развитие языка и культуры в целом, на мировоззрение носителей языка [4, 51]. По определению Л. Д. Захаровой, прагматическая адаптация текста — это система действий переводчика с использованием приёмов, направленных на приспособление текста к восприятию его адресатом, являющимся носителем другой культуры [5, 142]. Поэтому для преодоления различия в культурном коде автора и читателя переводчиками используются различные стратегии, необходимые при адаптации национально-культурного компонента художественного произведения, в том числе реалий.

Цель данного исследования состоит в выявлении основных стратегий адаптации русских реалий для франкофонного читателя на материале двух переводов на французский язык романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: И. Д. Гальперина-Каминского и Ш. Мориса, А. Монго. Предметом исследования послужили лингво-прагматические приёмы адаптации реалий, объектом исследования — русские реалии в тексте романа «Братья Карамазовы», а также соответствующие им единицы в тексте перевода.

Для достижения поставленной цели нами выполнены следующие задачи: анализ дефиниций реалии и классификаций реалий; выявление характеристик реалии, отличающих её от смежных единиц безэквивалентной и специальной лексики; выявление реалий в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и анализ стратегий их адаптации для франкофонного читателя, применённых переводчиками.

Роман великого русского писателя и философа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» был окончен в ноябре 1880 года, то есть приблизительно за два месяца до смерти писателя. Наряду с романами «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», роман «Братья Карамазовы» входит в «великое пятикнижие» — пять романов Ф. М. Достоевского, выделенных многими литературоведами как основные его произведения, наиболее полно передающие авторские идеи и мировоззрение [3, 187]. Так как роман «Братья Карамазовы» является последним крупным художественным произведением Ф. М. Достоевского, в нём были отражены морально-философские идеи автора, формировавшиеся на протяжении всей его творческой биографии, о чём можно судить по упоминанию в более ранних художественных и публицистических произведениях Ф. М. Достоевского, а также в личной переписке некоторых идей, которые позже были реализованы в романе [3, 190]. Таким образом, «Братья Карамазовы», как последний по времени создания роман Ф. М. Достоевского, содержит наибольшее количество элементов, характеризующих творчество писателя и являющихся для него типичными или ключевыми. Исходя из вышесказанного, при переводе на иностранные языки именно этого произведения Ф. М. Достоевского наиболее полно реализуется задача ознакомления иностранного читателя с творчеством писателя. Реализация этой задачи упростит создание переводов прочих произведений

Ф. М. Достоевского и послужит важным шагом на пути к созданию у иностранного читателя полного и корректного образа русской лингвокультуры, чем обуславливается актуальность настоящего исследования.

Нами выбраны для анализа самый первый перевод романа, выполненный И. Д. Гальпериным-Каминским и Ш. Морисом, опубликованный в 1888 году, то есть читавшийся современниками Ф. М. Достоевского, и перевод А. Монго, первый полный перевод романа, изданный в 1923 году и переиздававшийся позднее. Данные переводы выбраны нами, во-первых, в силу их временной приближенности к оригиналу, а также поскольку они представляют собой базу для сравнительного анализа, воплощая два противоположных подхода к адаптации художественного текста, насыщенного лингвокультурными элементами. Перевод И. Д. Гальперина-Каминского и Ш. Мориса выполнен в рамках свободного обращения с оригинальным текстом, предполагающего как сокращения, так и дополнения, включенные в текст переводчиком [1, 131], в то время как А. Монго придерживается более бережного обращения с первоисточником, в случае необходимости прибегая к комментированию, но не к дополнению текста и, там, где это видится переводчику возможным, избегая сокращений.

Анализируя перевод И. Д. Гальперина-Каминского и Ш. Мориса, мы считаем необходимым упомянуть его особенности, связанные со специфическим подходом переводчиков к адаптации. Ставя перед собой задачу популяризировать роман «Братья Карамазовы» во франкофонной среде, переводчики адаптировали роман, подведя его под соответствие их представлению о «французском вкусе» [1, 133]. Для выполнения этой задачи переводчиками были внесены в авторский нарратив следующие изменения [1, 131–133]:

- из романа изъяты некоторые фрагменты, например книга шестая «Русский инок», книга десятая «Мальчики», а также предисловие автора;
- книга первая «История одной семейки» и книга вторая «Неуместное собрание» поменяны местами, вследствие чего роман начинается непосредственно с действия, а не с введения читателя в контекст и его ознакомления с предшествующими событиями, как это было у Ф. М. Достоевского;
- наконец, переводчиками были написаны и размещены в эпилоге романа 6 глав, полностью отсутствующих у автора, где повествуется о дальнейшей судьбе героев. Согласно заявлению И. Д. Гальперина-Каминского, добавленные главы не были выдуманы, так как основывались на указаниях автора в самом романе и в неопубликованной личной переписке [1, 133], однако дописанные главы ни в каком виде не были созданы Ф. М. Достоевским и их авторство полностью принадлежит переводчикам.

Учитывая данные изменения на уровне макроструктуры, нельзя оценивать данную работу как соответствующий оригиналу цельный перевод, но следует анализировать её как адаптацию, рассматривая на уровне микроструктуры лишь избранные фрагменты. Так как целью данного исследования является не выявление наиболее эквивалентного перевода романа «Братья Карамазовы» на французский язык, а анализ стратегий, применяемых переводчиками при передаче русских реалий, материалом исследования могут являться избранные фрагменты неэквивалентного в целом перевода.

Вслед за Н. А. Фененко, под реалией мы понимаем предметы как материальной, так и духовной культуры, отражающиеся в образе жизни и мышления определённого общества и не имеющие соответствий в других культурах из-за отсутствия таких культурных концептов [14, 16].

Реалия-слово соотносится с реалией-предметом через категорию референта, которая образует понятийное содержание лексической единицы [13, 19—28]. Г. Д. Томахин отмечает, что от любого другого слова языка реалию-слово отделяет ярко выраженный культурно-национальный колорит и что реалии относятся к безэквивалентной лексике, поэтому не могут быть точно переведены на другой язык, однако подчеркивает, что именно наличие национально-культурного колорита, а не безэквивалентность определяет отнесение лексемы к реалиям-словам (далее в настоящем исследовании под термином «реалия» будет пониматься единица лексического уровня) [13, 21]. В некоторых исследованиях, однако, реалии приравниваются к национально-окрашенной лексике [12, 22]. В настоящей работе мы будем трактовать термин «реалия» шире, соотнося его не только с лексемами, но и с прецедентными высказываниями, а также единицами, отсылающими к фактам социального, исторического, бытового, культурного характера.

Понятие «реалия» тесно связано с такими терминами, как «ксенизм», «варваризм», «культурема», «термин», «жаргонизм», «профессионализм», «заимствование», так как они также обозначают лексику, вызывающую затруднения у некоторых категорий читателей и нуждающуюся в эксплицировании. Для отграничения реалии от приведённых выше терминов выделим основные характеристики реалии, отличающие её от прочих категорий безэквивалентной или специальной лексики [8; 10; 11; 13].

1. В языке-источнике реалии принадлежат литературному языку, то есть, во-первых, их употребление находится в рамках литературной нормы, а во-вторых, в синхронии они понятны абсолютному большинству носителей языка. Таким образом, реалии отделяются от терминов, которые могут вызывать затруднения у носителей языка, и от жаргонизмов и профессионализмов, которые не только нуждаются в пояснении для некоторых социальных групп носителей языка, но и выходят за рамки литературного словоупотребления [10, 145]. Также от терминов, профессионализмов и жаргонизмов реалии отличает обязательное наличие национально-культурной окраски.
2. Термин «реалия» обладает отмечаемой многими исследователями двузначностью, относясь одновременно к означаемому и к означающему [8, 10; 13, 20]. Данная характеристика реалий разграничивает термины «реалия» и «культурема», так как культурема представляет собой национально и культурно окрашенное слово [8, 9]. Таким образом, к культуремам могут быть отнесены отдельные лексемы и только они, в то время как к реалиям — любое слово или словосочетание, отсылающее к характерным для данной культуры предметам, явлениям, фактам, а также сами эти предметы, явления и факты.
3. Существование *реалии*, в отличие от существования *заимствования*, не предполагает обязательного процесса взаимодействия двух и более языков [8, 11]. Термин «реалия» может применяться к элементу языка-источника или культуры-источника вне контекста его адапта-

ции для носителей других языков и культур. При адаптации реалий переводчиком могут использоваться различные приёмы и стратегии, в том числе заимствование, но данная возможность не приравнивает реалии к заимствованиям.

4. Для отделения реалии от ксенизма обратимся к определению ксенизма, приведённого Т. В. Сластниковой в статье «Место ксенизмов в системе заимствованной лексики языка»: «Ксенизм — иноязычное слово, употребляемое при описании инокультурных особенностей жизни, быта, предметов (реалий), для придания изложению местного колорита» [11, 125]. Таким образом, термин «ксенизм», так же как термин «заимствование», характеризует элемент языка-реципиента и обязательно предполагает коммуникацию между культурами. Появление ксенизма можно считать следствием адаптации реалий в языке-реципиенте.
5. Наконец, варваризм, по мнению Т. В. Сластниковой, — термин, смежный с термином «ксенизм», имеющий те же отличия от реалии, что и ксенизм. Термины «ксенизм» и «варваризм» разграничиваются наличием (в случае ксенизма) и отсутствием (в случае варваризма) пояснения или комментария при адаптации.

Г. Д. Томахин [13, 22–27] предлагает следующую классификацию реалий, исходя из суждения о том, что реалии могут представлять собой как имена нарицательные, так и имена собственные, как названия предметов и топонимы, так и антропонимы, что подтверждается приведёнными нами выше характеристиками реалий.

1. Географические реалии, в том числе названия растений и животных, характерных для данной местности.
2. Этнографические реалии — реалии, относящиеся к быту носителей данной культуры во всех его проявлениях, а также к культуре и искусству, в том числе антропонимы.
3. Общественно-политические реалии, в том числе антропонимы.

В своем исследовании Н. А. Фененко [15, 13] также предлагает авторскую классификацию реалий, разделяя их на три категории следующим образом.

1. Реалия как предмет действительности (натурфакт, артефакт), обозначаемая термином «R-реалия».
2. Реалия как средство номинации культурного концепта, обозначаемая термином «L-реалия».
3. Реалия как идеальный эквивалент среды обитания социума (культурный концепт), обозначаемая термином «C-реалия».

Данная классификация представляется нам целесообразной, так как выделяет в отдельные категории типы реалий, требующих при адаптации разной степени подробности эксплицирования. Так, R-реалии предполагают только приведение переводчиком их дефиниции. L-реалии требуют, помимо объяснения их семантического содержания, объяснения их коннотативных, аксиологических и социальных особенностей, таких как мелиоративная и пейоративная окраска, принадлежность к разговорному или высокому стилю. Наконец, C-реалии требуют самого высокого уровня эксплицирования, подразумевающего введение читателя в социально-исторический или культурный контекст, его ознакомление с фактами, без которых невозможно полное понимание реалии.

Для каждой категории реалий выявлены соответствующие стратегии адаптации, использованные в переводах А. Монго и И. Д. Гальперина-Каминского и Ш. Мориса.

Адаптируя для франкофонного читателя R-реалии, А. Монго прибегает к двойному приёму калькирования — образования по образцу соответствующих единиц новых единиц путем точного воспроизведения (копирования) их средствами родного языка [7, 2] и интерпретаторского подстрочного комментирования. В его переводе содержится 13 подстрочных комментариев, находящихся внизу страницы и отделяющихся от основного текста горизонтальной чертой. Комментарии связаны с атопоном (комментируемой единицей) надстрочными числовыми знаками, расположенными как возле комментируемой лексемы, так и перед текстом комментария внизу страницы, благодаря чему сохраняется консубстанциональность комментария и основного текста [2, 47].

Ниже представлены комментируемые А. Монго R-реалии по-русски и в виде кальки, а также текст комментария по-французски и в нашем переводе на русский язык:

Венчик/vient-chik - *Bande de satin ou de papier sur laquelle sont représentés Jésus-Christ, la Vierge et saint Jean Chrysostome, dont on entoure le front des morts / Атласная или бумажная лента с изображением Иисуса Христа, Богоматери и Иоанна Златоуста, которую повязывали на лоб умерших* (17, 876);

водка/vodka — *Eau-de-vie / досл. «вода жизни», водка, наливка* (17, 103);

земство/zemstvo — *Conseil de district, qui entretenait des hôpitaux, écoles, etc. / Совет уезда, который управлял больницами, школами и т. д.* (17, 521);

иеросхимонах / iéroskhimonakh - *Du grec τεοσχημοναχος, prêtre régulier portant le grand habit (τσ μέγα σχημα), signe distinctif du religieux profès du second degré / От греч. τεοσχημοναχος, монах, носящий великую схиму (τσ μέγα σχημα), отличительный знак монаха, принявшего обет второго уровня* (17, 386);

Как видно из приведённых примеров, адаптируя данные реалии для франкофонного читателя, А. Монго комбинирует две стратегии адаптации: калькирование и комментирование. Калькирование позволяет, во-первых, сохранить адаптированную лексему максимально приближенной к авторской, не заменяя её схожим по значению словом французского языка, во-вторых, создает необходимый переводчику национальный колорит, погружая читателя в русскую культуру, которая, безусловно, является важным элементом художественного произведения, написанного о России и русскоязычным автором. Интерпретаторский комментарий позволяет сообщить читателю информацию, необходимую для полного понимания семантического содержания реалии.

Однако, несмотря на то что данный приём способствует пониманию читателем авторского текста и получению для этого достаточной информации, некоторые исследователи полагают, что приём интерпретаторского подстрочного комментирования нарушает поэтику художественного произведения, вынуждая прерывать чтение авторского текста для ознакомления с фактологической справкой. Например, по мнению литературоведов Т. А. Касаткиной и А. Б. Кузнецовой, переводчику необходимо как можно реже прибегать к внетекстовым комментариям, так как они «каждый раз есть признание пе-

реводческой беспомощности в этом конкретном случае» [6, 119]. Согласно лингвисту Т. В. Новиковой, «…работая с художественным текстом, переводчик всякий раз “проходит по лезвию бритвы”: с одной стороны, он не должен недооценивать интеллект и образованность потенциального читателя, а с другой стороны, он должен подставить ему плечо / бросить спасательный круг в том случае, если возникнут какие-либо затруднения…» [9, 209]. Таким образом, используя приём подстрочного комментирования, переводчик не только способствует донесению до читателя необходимой информации, но и берет на себя ответственность за нарушение авторской поэтики, а также проводит тщательный отбор включаемых в комментарий справок, чтобы предоставить читателю перевода достаточную, но не излишнюю информацию.

При адаптации R-реалий И. Д. Гальперин-Каминский и Ш. Морис также прибегают к комментированию. Как и в переводе А. Монго, комментарии расположены внизу страниц и соотносятся с атопонами с помощью надстрочных цифр:

тройки/troïkas - *Troïka, attelage de trois chevaux / Тройка, повозка, в которую запряжены три лошади* (18, 100);

кулебяка/koulebiaka - *Pâte de poisson / Рыбный пирог* (18, 118);

уха/oukha - *Potage au poisson / Суп из рыбы* (18, 118);

скопец/scopets - *Secte des Raskolniki (vieux croyants) voués à la castration / Секта раскольников (староверов), подвергающихся кастрации* (18, 122);

старец/starets — *Littéralement, le vieillard. Les staretsi, dans le clergé régulier russe (appelé aussi le «clergé noir»), sont de vieux moines voués surtout à la confession et qui occupent dans les monastères une situation à peu près indépendante de toute hiérarchie. On trouvera dans le livre II quelques détails sur les staretsi / Буквально «старик». Старцы, в русском иночестве (также называемом черным духовенством), старые монахи, принявшие особый обет и занимающие в монастырях положение почти независимое от общей иерархии. В книге II приведены некоторые подробности о старцах* (18, 1);

дворовый/dvorovy - *Serf pris au service particulier du seigneur / Крепостной на особой службе у барина* (18, 223);

дворня/dvornia - *Domesticité / Прислуга* (18, 223).

В случае отсутствия во французском языке семантически близкого эквивалента и не считая необходимым пояснение лексемы, переводчики используют калькирование без дальнейшего пояснения:

...une grande cruche de ***kvas*** *renommé dans le pays* (18, 54) / *большой стеклянный кувшин с монастырским квасом, славившимся в околотке* (16, 109–110).

При наличии эквивалента переводчики используют приём замены реалии её эквивалентом:

Point d’eau-de-vie (18, 54) / *Водки не было вовсе* (16, 110).

Перейдем к анализу **L-реалий**, то есть фразеологизмов и прецедентных высказываний, обладающих, помимо лакунарности, коннотативными особенностями. Сравним инструменты, используемые переводчиками при передаче для франкофонного читателя следующей фразы:

А этого брат твой Иван и ждет, тут он и ***в малине****: и Катерину Ивановну приобретет, по которой* ***сохнет****, да и шестьдесят её тысяч приданого* ***тяпнет*** [16, 105].

Данное предложение интересно наличием в нём трёх единиц, обладающих коннотативными особенностями: во-первых, фразеологизмом «быть в малине» означающим, «быть в прибыли, в выигрыше» и являющимся элементом разговорного стиля; во-вторых, разговорными лексемами «сохнет» и «тяпнет», имеющими пейоративную окраску и отражающими неприязнь говорящего к персонажу, о котором он рассуждает. Прагматические установки автора, таким образом, сводятся к демонстрации манеры речи персонажа (Михаила Ракитина) и к подчёркиванию взаимоотношений между героями (неприязненное отношение Михаила Ракитина к Ивану Карамазову).

И. Д. Гальперин-Каминский и Ш. Морис переводят данное предложение следующим образом:

Et c'est là ce que ton frère Ivan attend. Il ***aura*** *Katherina Ivanovna, pour qui il* ***meurt d'amour****, et ses soixante mille roubles avec* (18, 48).

При адаптации содержащихся в данной фразе реалий переводчики сохраняют семантическое содержание, однако не выполняют дополнительные прагматические установки Ф. М. Достоевского. Выражение «в малине» переводчиками опускается. Разговорная лексема «сохнет» заменяется выражением «meurt d'amour», которое передает формальный смысл «сильно любит», но не коннотации — разговорный стиль, пейоративный оттенок. Кроме того, данное словосочетание не обладает коннотативной нейтральностью, а сообщает читателю оттенок содержания, противоположный заложенному автором: досл. перевод «умирает от любви». Разговорная лексема «тяпнет» в переводе И. Д. Гальперина-Каминского и Ш. Мориса отсутствует, формально она заменена нейтральным глаголом «aura» — «получит».

Однако нельзя утверждать, что реализация двух названных выше прагматических установок Ф. М. Достоевского совершенно отсутствует в данном переводе, так как переводчики сохраняют как реплики Ракитина, напрямую указывающие на взаимоотношения между персонажами, так и некоторые разговорные выражения в его речи, например:

Mais que le diable t'emporte avec ton frère Ivan ! (18, 50) / *...черт вас возьми опять-таки с твоим братом Иваном!* (16, 106).

А. Монго при адаптации данного фрагмента пользуется другими стратегиями:

C'est ce qu'attend ton frère Ivan ; il fait ainsi ***coup double*** *: il prend possession de Catherine Ivanovna, pour laquelle il* ***se consume****, et* ***empoche*** *une dot de soixante mille roubles* (17, 97).

Выражение «быть в малине» переводчик заменяет на фразеологизм «faire coup double» (досл. «сделать двойной удар»), которое можно перевести на русский язык как «убить двух зайцев». Данный фразеологизм по своему семантическому содержанию не является полным эквивалентом адаптируемой единицы, однако не противоречит ему по смыслу, а также позволяет сохранить выполненной прагматическую установку автора, так как фразеологизм заменяется на фразеологизм и не теряется разговорный

стиль высказывания персонажа. Лексема «сохнет» заменена переводчиком на ситуативный эквивалент «se consume» (досл. «чахнет, сгорает»). Данная замена позволяет сохранить все смыслы, заложенные Ф. М. Достоевским: прямое семантическое содержание, разговорный стиль и выражение персонажем своего отношения. Наконец, лексема «тяпнет» заменена А. Монго глаголом «emproche» — «прикарманит». Таким образом, при адаптации для франкофонного читателя трёх содержащихся в данном предложении реалий А. Монго достигает сохранения авторских прагматических установок, применяя стратегию поиска эквивалента.

Обратимся ко второму примеру адаптации авторами двух переводов содержащегося в романе «Братья Карамазовы» фразеологизма:

Много знать будешь, скоро состаришься (16, 433).

И. Д. Гальперин-Каминский и Ш. Морис используют приём подстрочного комментирования, сопровождающий дословную передачу выражения:

Si tu en savais trop, tu vieilliras trop vite / досл.: если ты будешь знать об этом слишком много, ты состаришься слишком быстро (18, 280). ***Текст комментария внизу страницы****: Locution russe / Русская пословица.*

В переводе А. Монго, напротив, используется приём замены реалии эквивалентом:

Si on te le demande, tu diras que tu n'en sais rien / Буквальный перевод: если тебя спросят, скажи, что ничего об этом не знаешь (17, 407).

Переводчик заменяет русскую пословицу французским фразеологизмом со схожим значением.

Наконец, С-реалии, относящиеся к историческим, социальным, культурным и прочим фактам, также были адаптированы переводчиками с использованием различных стратегий. Приведём несколько примеров:

Это было в самое мрачное время крепостного права, еще в начале столетия, и да здравствует ***освободитель народа****!* (16, 304).

Теперь я как ***Фамусов*** *в последней сцене, вы* ***Чацкий****, она* ***Софья*** (16, 278).

А. Монго в обоих случаях употребляет приём подстрочного комментирования, однако в первом случае меняет комментируемое словосочетание с целью придания большей ясности, а также добавляет дополнительную информацию непосредственно в текст:

C'était à l'époque la plus sombre du servage, au début du XIXe siècle. Vive le ***Tsar libérateur*** *! / Это было в самое мрачное время крепостного права, в начале XIX века. Да здравствует царь-освободитель!* (17, 292). ***Текст комментария внизу страницы****: Alexandre II qui abolit le servage en 1861 / Александр II, отменивший крепостное право в 1861 году.*

Таким образом, в переводе А. Монго «освободитель народа» заменяется прецедентным именем «Tsar libérateur» («царь-освободитель»), что позволяет читателю, не обладающему достаточным культурным кодом, понять приблизительный смысл высказывания до чтения комментария. Также до чтения комментария читатель узнает, что упоминаемая персонажем эпоха — начало XIX века, в то время как у Ф. М. Достоевского указание на эпоху представляет собой словосочетание «в начале столетия».

Во втором случае А. Монго включает непосредственно в текст дополнительное поясняющее слово *comédie (комедия)*, передавая таким образом читателю дополнительную информацию, то есть пользуясь приёмом эксплицирования в тексте. Однако подстрочное комментирование также является одной из стратегий переводчика при адаптации данной реалии, с помощью этого приёма читателю сообщается название упоминаемой пьесы, её автор и год создания:

Je suis comme Famoussov dans la scène de la comédie ; vous êtes Tchatski, elle, c'est Sophie / Я как Фамусов в сцене комедии; вы Чацкий, а она Софья (17, 268). ***Текст комментария внизу страницы****: Trop d'esprit nuit, Griboïédov (1824) / Горе от ума, Грибоедов (1824).*

В переводе И. Д. Гальперина-Каминского и Ш. Мориса также используются комментарии внизу страницы, однако переводчики, как и А. Монго, вносят в авторский текст изменения, облегчающие понимание:

C'était au moment le plus dur de notre servitude, dans les commencements du (peuple : вероятно, опечатка, след. чит. siècle) : — Vive le Tzar libérateur ! / Это было в самое тяжелое время нашего крепостного права, в начале века: — Да здравствует царь-освободитель! (18, 222). ***Текст комментария внизу страницы****: Nom populaire du tzar Alexandre II / Прозвище царя Александра II.*

Во втором случае И. Д. Гальперин-Каминский и Ш. Морис дословно приводят авторский текст (за исключением номера упоминаемой сцены комедии: последняя у Ф. М. Достоевского и вторая у переводчиков):

Je suis comme Famoissa (Famoussov) dans la deuxième scène, et vous êtes Tchatski; elle, c'est Sofia / Я как Фамусов во второй сцене, а вы Чацкий; она Софья (18, 194). ***Текст комментария внизу страницы****: Personnages d'une comédie de Griboiedov : Le Malheur d'avoir trop d'esprit / Персонажи комедии Грибоедова «Горе от ума».*

Проанализировав всё вышесказанное, можно сделать вывод о стратегиях адаптации русских реалий для франкофонного читателя, используемых А. Монго и И. Д. Гальпериным-Каминским и Ш. Морисом при переводе на французский язык романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Наиболее распространённой и, по мнению переводчиков, эффективной стратегией адаптации оказалось подстрочное комментирование: данный приём присутствует при адаптации реалий всех трёх категорий. А. Монго использует данный инструмент при адаптации R-реалий одновременно с калькированием, а также при адаптации C-реалий. И. Д. Гальперин-Каминский и Ш. Морис прибегают к комментированию вместе с калькированием в некоторых случаях адаптации R-реалий и к комментированию при адаптации L-реалий и C-реалий.

Вторым по эффективности, с точки зрения переводчиков, можно считать приём замены адаптируемой единицы близким по семантическому и коннотативному содержанию эквивалентом. Данный приём используется И. Д. Гальпериным-Каминским и Ш. Морисом в некоторых случаях адаптации R-реалий, а также А. Монго при адаптации L-реалий.

Адаптируя для франкофонного читателя C-реалии, авторы обоих переводов употребляют стратегию эксплицирования реалий непосредственно в тексте, добавляя в авторский текст дополнительные элементы.

Работая с R-реалиями, И. Д. Гальперин-Каминский и Ш. Морис также пользуются приёмом калькирования без дальнейшего эксплицирования.

Наконец, И. Д. Гальперин-Каминский и Ш. Морис опускают L-реалии, которые представляются им непереводимыми, если далее в тексте следует реализация связанных с этими реалиями прагматических установок.

Таким образом, нами выявлены следующие стратегии адаптации русских реалий для франкофонного читателя при переводе художественного произведения: подстрочное комментирование, замена реалии эквивалентом, эксплицирование в тексте, калькирование, опущение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Булонь П.* Повторный перевод как (не)удачный контрнарратив: Les frères Karamazov vs Les frères Karamazov / П. Булонь. — Калининград : Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта, 2022. — Т. 13, №1. — С. 129–143.
2. *Викулова Л. Г.* Комментарий ученого как основа понимания классического текста XVII века. // Человек в информационном пространстве: понимание в коммуникации / Под общей редакцией Н. В. Аниськиной, Л. В. Уховой. Том 1. — Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2017. — С. 46–54.
3. *Гогина Л. П.* «С высоты эшафота»: текстопорождение «Пятикнижия» Ф. М. Достоевского / Л. П. Гогина. — М. : Московский государственный областной университет, 2016. — С. 186–192.
4. *Данилова В. А.* Передача русского культурного кода в переводах романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» на португальский язык / В. А. Данилова — СПб. : Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2024. — С. 50–55.
5. *Захарова Л. Д.* Прагматическая адаптация перевода / Л. Д. Захарова. — М. : ИНИОН РАН, 2010.
6. *Касаткина Т. А., Кузнецова А. Б.* Проблемы перевода Достоевского / Т. А. Касаткина, А. Б. Кузнецова. // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. — М., 2020. — № 4(12). — С. 117–133.
7. *Косякова, Ю. Г.* Фразеологизмы-кальки в межкультурной коммуникации / Ю. Г. Косякова. — Донецк: Донецкий государственный университет, 2023. — С. 221–223.
8. *Кретов А. А., Фененко Н. А.* Лингвистическая теория реалии / А. А. Кретов, Н. А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — Воронеж, 2013. — № 1. — С. 7–13.
9. *Новикова Т. В.* Сноска, комментарий и примечание как способ прагматической адаптации текста при переводе / Т. В. Новикова. — Орёл : Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, 2020. — С. 205–210.
10. *Ревякина Т. Л.* Термины, профессионализмы и профессиональные жаргонизмы в ряду специальных номинаций / Т. Л. Ревякина // Известия Воронежского государственного педагогического университета — Воронеж, 2017. — № 1(274). — С. 14–146.
11. *Сластникова Т. В.* Место ксенизмов в системе заимствованной лексики языка / Т. В. Сластникова. — М. : Общество с ограниченной ответственностью «Языки Народов Мира», 2020. — С. 119–126.
12. *Стинчкум А. Н.* Лексические единицы с национально-культурным компонентом во французском художественном дискурсе (на материале произведений I. Frain «Je

te suivrai en Sibérie» и V. Deloffre «Léna») : специальность 45.03.02 «Лингвистика» : выпускная квалификационная работа / Стинчкум Анна Николаевна. — М., 2023. — 99 с.
13. *Томахин Г. Д.* Реалии в культуре и языке. Реалия-предмет и реалия-слово / Г. Д. Томахин // Иностранные языки в школе. — М., 2007. — № 8. — С. 19–28.
14. *Фененко Н. А.* Язык реалий и реалии языка / Н. А. Фененко — Воронеж : Воронежский государственный университет, 2001. — 139 с.
15. *Фененко Н. А.* К проблеме лингвистической типологии реалий / Н. А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — Воронеж, 2017. — № 4. — С. 10–15.

ИСТОЧНИКИ

16. *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 10 т. — М. : Изд. «Государственное издательство художественной литературы», 1958. — Т. 9. — 636 с.
17. *Dostoïevski F.* Les Frères Karamazov. Traduit par H. Mongault. [Электронный ресурс]: https://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/dostoievski_fiodor_-_les_freres_karamazov.pdf
18. *Dostoïevsky Th.* Les Frères Karamazov. Adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice. — Paris : Plon-Nourrit Publ., 1888.

REFERENCES

1. *Bulon' P.* Povtornyj perevod kak (ne)udachnyj kontrnarrativ: Les frères Karamazov vs Les frères Karamazov [Retranslation as a (not) successful counter-narrative: Les frères Karamazov vs Les frères Karamazov]. Kaliningrad : Immanuel Kant Baltic Federal University, 2022. Vol. 13, No. 1. Pp. 129–143.
2. *Vikulova L. G.* Kommentarij uchenogo kak osnova ponimanija klassicheskogo teksta XVII veka [The scientist's commentary as the basis for understanding the classical text of the XVII century]. Man in the information space: understanding in communication. / Under the general editorship of N.V. Aniskina, L.V. Dukhova. Volume 1. Yaroslavl : Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky, 2017. Pp. 46–54.
3. *Gogina L. P.* «S vysoty jeshafota»: tekstoporozhdenie «Pjatiknizhija» F.M. Dostoevskogo [«From the height of the scaffold»: the text generation of the Pentateuch by F. M. Dostoevsky]. Moscow : Moscow State Regional University, 2016. Pp. 186–192.
4. *Danilova V. A.* Peredacha russkogo kul'turnogo koda v perevodah romana A. S. Pushkina «Evgenij Onegin» na portugal'skij jazyk [Transfer of the Russian cultural code in translations of A. S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" into Portuguese]. St. Petersburg : Leningrad State University named after A.S. Pushkin, 2024. Pp. 50–55.
5. *Zaharova L. D.* Pragmaticheskaja adaptacija perevoda [Pragmatic adaptation of translation]. Moscow : INION RAN, 2010.
6. *Kasatkina T. A., Kuznetsova A. B.* Problemy perevoda Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's translation]. Moscow : Dostoevsky and World Culture. Philological Journal, 2020. № 4(12). Pp. 117–133.
7. *Kosjakova Ju. G.* Frazeologizmy-kal'ki v mezhkul'turnoj kommunikacii [Phraseological calques in intercultural communication]. Donetsk: Donetsk State University, 2023. Pp. 221–223.
8. *Kretov A. A., Fenenko N. A.* Lingvisticheskaja teorija realii [Linguistic theory of realia]. Voronezh : Bulletin of the Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication, 2013. No. 1. Pp. 7–13.

9. *Novikova T. V.* Snoska, kommentarij i primechanie kak sposob pragmaticheskoj adaptacii teksta pri perevode [Footnote, comment and note as a way of pragmatic adaptation of the text in translation]. Orel : I.S. Turgenev Oryol State University, 2020. Pp. 205–210.
10. *Revjakina T. L.* Terminy, professionalizmy i professional'nye zhargonizmy v rjadu special'nyh nominacij [Terms, professionalism and professional jargon in a number of special nominations]. Voronezh : Proceedings of the Voronezh State Pedagogical University, 2017. № 1(274). Pp. 143–146.
11. *Slastnikova T. V.* Mesto ksenizmov v sisteme zaimstvovannoj leksiki jazyka [The place of xenisms in the system of borrowed vocabulary of the language]. Moscow : Limited Liability Company "Languages of the Peoples of the World", 2020. Pp. 119–126.
12. *Stinchkum A. N.* Leksicheskie edinicy s nacional'no-kul'turnym komponentom vo francuzskom hudozhestvennom diskurse (na materiale proizvedenij I. Frain «Je te suivrai en Sibérie» i V. Deloffre «Léna») [Lexical units with a national-cultural component in French artistic discourse (based on the works of I. Frain "Je te suivrai en Sibérie" and V. Deloffre "Léna")]. Moscow, 2023. 99 p.
13. *Tomahin G. D.* Realii v kul'ture i jazyke. Realija-predmet i realija-slovo [Realias in culture and language. Realia as a subject and realia as a word]. Moscow : Foreign languages at school, 2007. No. 8. Pp. 19–28.
14. *Fenenko N. A.* Jazyk realij i realii jazyka [The language of realias and the realias of language]. Voronezh : Voronezh State University, 2001. 139 p.
15. *Fenenko N. A.* K probleme lingvisticheskoj tipologii realij [On the problem of linguistic typology of realias]. Voronezh : Voronezh State University, 2017. No. 4. Pp. 10–15.

SOURCES

16. *Dostoevskij F. M.* Collected works in 10 vols. Moscow : Publishing house "State Publishing House of Fiction", 1958. Vol. 9. 636 p.
17. *Dostoïevski F.* Les Frères Karamazov. Traduit par H. Mongault. [The Brothers Karamazov. Translated by H. Mongault]. [Electronic resource]. Accessed at : https://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/dostoievski_fiodor_-_les_freres_karamazov.pdf
18. *Dostoïevsky Th.* Les Frères Karamazov. Adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice. [The Brothers Karamazov. Adapted by E. Halperin-Kaminsky and Ch.Morice]. Paris : Plon-Nourrit Publ., 1888.

© С. А. Бабушкина

УДК 372.882.
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-106-110

О. С. МАЕВСКАЯ*

«ПУШКИН ОТОМЩЁННЫЙ»: ЛИТЕРАТУРНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ (Как можно провести урок по стихотворению М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта»)

В статье предлагается урок необычного жанра — урок-путешествие. Сопоставляются стихотворения трёх поэтов: Э. Багрицкого, М. Лермонтова и Е. Евтушенко, посвящённые гибели А. Пушкина. Рассматривается, как каждое из лирических произведений вписывается в контекст русской литературы XIX–XX веков, каковы их художественные особенности.

Ключевые слова: А. Пушкин, «Смерть поэта» М. Лермонтова, Э. Багрицкий, Е. Евтушенко.

Гибель Пушкина — одно из самых трагических событий в русской истории и культуре, и обойти вниманием это событие на уроках литературы невозможно, тем более что ему посвящено знаменитое стихотворение Лермонтова. Но это произведение не единственное в русской литературе на эту тему, поэтому у меня возникла идея урока, на котором прозвучат несколько стихотворений, а лермонтовское «Смерть поэта» окажется вписанным в контекст русской литературы XX века.

Начнём наше путешествие во времени со стихотворения Эдуарда Багрицкого, написанного в 1924 году.

И Пушкин падает в голубоватый
Колючий снег. Он знает — здесь конец...
Недаром в кровь его влетел крылатый,
Безжалостный и жалящий свинец.
Кровь на рубахе... Полость меховая
Откинута. Полозья дребезжат.
Леса и снег и скука путевая,
Возок уносится назад, назад...
Он дремлет, Пушкин. Вспоминает снова
То, что влюблённому забыть нельзя, —
Рассыпанные кудри Гончаровой
И тихие медовые глаза.

* Маевская Ольга Станиславовна — учитель русского языка и литературы, заслуженный учитель РФ, ОЧУ «Газпром школа» (Москва), olgamaevskaya@mail.ru

Случайный ветер не разгонит скуку,
В пустынной хвое замирает край...
...Наёмника безжалостную руку
Наводит на поэта Николай!
Он здесь, жандарм! Он из-за хвои леса
Следит — упорно, взведены ль курки,
Глядят на узкий пистолет Дантеса
Его тупые, скользкие зрачки...
И мне ли, выученному, как надо
Писать стихи и из винтовки бить,
Певца убийцам не найти награду,
За кровь пролитую не отомстить?
Я мстил за Пушкина под Перекопом,
Я Пушкина через Урал пронёс,
Я с Пушкиным шатался по окопам,
Покрытый вшами, голоден и бос.
И сердце колотилось безотчётно,
И вольный пламень в сердце закипал,
И в свисте пуль за песней пулемётной
Я вдохновенно Пушкина читал!
Идут года дорогой неуклонной,
Клокочет в сердце песенный порыв...
...Цветёт весна — и Пушкин отомщённый
Всё так же сладостно-вольнолюбив.

После чтения стихотворения зададим учащимся вопросы:

— Какие чувства вызывает у лирического героя гибель поэта? Кого он винит в ней?

— Какую характеристику даёт поэт Николаю I? Почему называет его жандармом?

— Как мстил герой «за Пушкина» и почему назвал поэта «отомщённым»? (Так как царя Багрицкий считает главным виновником смерти Пушкина, то мстит он за поэта, участвуя в революции и Гражданской войне, утверждая Советскую власть, уничтожившую в России монархию.)

Теперь вернёмся в 1837 год и прочитаем стихотворение, сделавшее его автора известным всей России, — «Смерть поэта» М. Ю. Лермонтова.

Выясним у учащихся, всё ли им понятно в стихотворении. После объяснения зададим вопросы:

— Сколько частей можно выделить в стихотворении?

(В литературоведении нет единого мнения по этому вопросу, поэтому предлагаю девятиклассникам самим определить их количество. В основу выделения частей можно положить следующий критерий: чувства, выражаемые поэтом в каждой из частей своего произведения.)

— Какой композиционный приём лежит в основе стихотворения? (Антитеза: «гордая голова», «свободный, смелый дар» и «пустых похвал ненужный хор и жалкий лепет оправданья»; «дивный гений», «наша слава» и «убийца», «пустое сердце»; «дружба простодушная» и «клеветники ничтожные»; «свет завистливый и душный» и «сердце вольное и пламенные страсти»; «коварный шёпот насмешливых невежд» и «звуки чудных песен»; «праведная кровь» и «чёрная кровь»).

— На ком, по мнению Лермонтова, лежит вина в смерти Пушкина? (Здесь можно рассказать ученикам, что поэт дописал последние 16 строк после того, как его приятели сочли причиной дуэли ревность и горячий нрав Пушкина.)

— Что общего у стихотворений Э. Багрицкого и М. Лермонтова? (Переданные в них чувства, представление об истинных виновниках смерти Пушкина.)

— А можно ли говорить о том, что Лермонтов тоже по-своему отомстил убийцам поэта?

Стихотворение «Смерть поэта» распространялось в списках, оно встретило горячий приём тех, кто, так же как и Лермонтов, горько переживал гибель Пушкина и видел в этом вину власти. Лермонтов, предрекая Божий суд палачам Свободы, Гения и Славы, открыто сказал то, о чём думали, но боялись сказать многие. Естественно, шеф III отделения тайной полиции А.Х. Бенкендорф не мог в этих обстоятельствах остаться в стороне. Всем известна его оценка стихотворения Лермонтова: «Вступление к этому сочинению дерзко, а конец — бесстыдное вольнодумство, более чем преступное». Следствием был арест поэта и затем перевод на Кавказ, в Нижегородский драгунский полк.

И теперь мы снова перемещаемся в XX век, но теперь в его вторую половину, в 1964 год, когда было написано стихотворение Евгения Евтушенко «Баллада о шефе жандармов и о стихотворении Лермонтова “На смерть поэта”».

Я представляю страх и обалденье,
когда попало в Третье отделенье
«На смерть Поэта»...
Представляю я,
как начали все эти гады бегать,
на вицмундиры осыпая перхоть,
в носы табак спасительный суя.
И шеф жандармов — главный идеолог,
ругая подчинённых идиотов,
надел очки... Дойдя до строк: «Но есть,
есть божий суд, наперсники разврата...» —
он, вздрогнув, огляделся воровато
и побоялся ещё раз прочесть.

Уже давно докладец был состряпан,
и на Кавказ М. Лермонтов запрятан,
но Бенкендорф с тех пор утратил сон.
Во время всей бодяги царедворской —
приёмов, заседаний, церемоний:
«Есть божий суд...» — в смятенье слышал он.
«Есть божий суд...» — метель ревела в окна.
«Есть божий суд...» — весной стонала Волга
в раздольях исстрадавшихся степных.
«Есть божий суд...» — кандальники бренчали.
«Есть божий суд...» — безмолвствуя, кричали
глаза скидавших шапки крепостных.

И шеф, трясясь от страха водянисто,
украдкой превратился в атеиста.

Шеф посещал молебны, как всегда,
с приятцей размышляя в кабинете,
что всё же бога нет на этом свете,
а значит, нет и божьего суда.

Но вечно
надо всеми подлецами —
жандармами, придворными льстецами, —
как будто их грядущая судьба,
звучит с неумолимостью набата:
«Есть божий суд, наперсники разврата…
Есть божий суд… Есть грозный судия…»

И если даже нет на свете бога,
не потирайте руки слишком бодро:
вас вицмундиры ваши не спасут, —
придёт за всё когда-нибудь расплата.
Есть божий суд, наперсники разврата,

и суд поэта — это божий суд!

После чтения стихотворения зададим вопросы девятиклассникам:

— Е. Евтушенко в поэтической форме ведёт рассказ, возникший в его воображении, о том, что было после появления в печати стихотворения Лермонтова. Какие чувства переполняют автора?

— Как поэт характеризует Бенкендорфа? Какую он использует лексику? (Как высокая лексика возвышает, так сниженная лексика снижает образ того, к кому относится: *гады, идиоты, докладец, бодяга* и т. п. — эти слова рисуют шефа жандармов в карикатурном виде, лишают его нашего уважения, вызывая презрение.)

— По какой причине шеф жандармов «превратился в атеиста»? (Если нет бога, то нет и божьего суда.)

— Можно ли назвать это стихотворение местью «наперсникам разврата»? В чём она заключается? (В жгучей ненависти поэта к шефу Третьего отделения, ко всем «подлецам — жандармам, придворным льстецам», в страсти, с которой он клеймит виновников смерти Пушкина и ссылки на Кавказ Лермонтова, в его убеждённости, что причинённое зло не останется безнаказанным. Для потомков имя Бенкендорфа навсегда останется связанным с гибелью Пушкина.)

— Как вы поняли концовку стихотворения? Почему суд поэта — это божий суд? (Поэт Пушкина, превращённый в пророка шестикрылым Серафимом, призван нести людям божественную истину. Можно также вспомнить строки из «Пророка» Лермонтова, когда, смеясь над ним, старцы предостерегают детей:

Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!

Да, это действительно так, бог гласит устами поэта-пророка, а значит, суд поэта — это божий суд.

Совершив мысленное путешествие по страницам русской литературы, мы увидели, как едины поэты разных эпох в своём отношении к смерти Александра Пушкина, как одинаково смотрят они на виновников этой трагедии, на её причины. Одинаково, но по-своему. И так и должно быть, ведь все они, как и мечтал Маяковский, «хорошие и разные»!

В качестве домашнего задания можно предложить учащимся выучить наизусть стихотворение, которое понравилось больше всего.

© О. С. Маевская

УДК 82.0: 37.016
DOI 10.24412/2408-9451-2024-4-111-115

А. Ю. ГОРБАЧЁВ*

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В ЗЕРКАЛЕ ПУШКИНСКОГО ВЕЛИЧИЯ

Феномен величия Пушкина рассматривается с точки зрения его влияния на личность и творчество Лермонтова. Это величие оказалось исчерпывающим и, следовательно, недосягаемым. Его влияние поставило перед художниками слова дилемму: либо стать эпигонами Пушкина, либо писать хуже, чем он.

Ключевые слова: Пушкин, Лермонтов, величие, литература, художественный.

Крылатая фраза «Пушкин — наше все» [2, 194] воздаёт должное самому яркому русскому гению. Но в ней есть смысловой оттенок, фатально болезненный для писателей послепушкинской поры: а что же и кто же тогда они? Очевидно, не догадываясь о том, Аполлон Григорьев затронул проблему, которая, на первый взгляд, представляется внутрилитературной, «цеховой», хотя на деле оказывается стержневой для развития литературы и искусства.

Развитие, как известно, имеет два вектора: прогрессивный и регрессивный. Каждая конкретная форма развития — это либо прогресс, либо регресс. Ещё точнее данную закономерность передаёт условная конструкция: если не прогресс, то регресс и наоборот.

Пушкинское величие, рассматриваемое в контексте развития литературы, требует комментария. Вряд ли подлежит сомнению главенство Пушкина в русской литературе. Он — воистину «наше все». В его творчестве был найден и воплощён идеал художественной гармонии. И в этом смысле произведения Пушкина, в первую очередь роман «Евгений Онегин», не просто совершенны, а завершающе, исчерпывающе совершенны. Иначе говоря, они являются непревзойдёнными. Причём и для русской, и для мировой литературы.

Принципиальная непревзойдённость пушкинского гения свидетельствует о том, что путь к художественной вершине не только узок, но и определён. И, кроме Пушкина, на этой вершине никого нет и быть не может. Немаловажно также то, что литература представляет собой высший вид искусства и что её шедевры являются его главными достижениями. С учётом данного обстоятельства мы вправе сделать вывод: недосягаемое пушкинское величие

* Александр Юрьевич Горбачёв — старший преподаватель кафедры русской литературы филологического факультета Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь), sansanytch08@gmail.com

переходит границы литературы и распространяется также на искусство. Но недостаточно утверждать, что Пушкин — величайший писатель и величайший художник. Он — персонифицированное воплощение литературы и искусства.

Однако отсюда вытекает, что у пушкинского величия имеется оборотная сторона: его негативное воздействие на перспективу совершенствования литературы, провоцирующее у художников возникновение «пушкинского комплекса».

Творчество Пушкина знаменует собой верхний предел развития литературы и, следовательно, завершение их прогресса, т. е. их стагнацию. Поэтому послепушкинская литература возможна лишь как аналог допушкинской: те, кто творит после Пушкина, могут творить, либо не зная о нём, либо делая вид, будто Пушкина не было. Но такое действительное и показное неведение не отменяет главного: роман «Евгений Онегин» настолько велик, что на его фоне всё созданное другими писателями выглядит говорливым молчанием.

Догадку о том, что великий художник своим творчеством сооружает неприступный барьер для художников последующих поколений, Пушкин высказал в «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери»: «Что пользы, если Моцарт будет жив // И новой высоты ещё достигнет? // Подымет ли он тем искусство? Нет; // Оно падёт опять, как он исчезнет: // Наследника нам не оставит он» [4, 310].

Пушкин здесь выступает умеренным приверженцем концепции бесконечности прогресса в искусстве: со смертью Моцарта оно «падёт», однако не начнёт угасать; «Наследника нам не оставит он», но, в принципе, в неопределённом будущем, таковой, вероятно, появится. На деле же величие самого Пушкина оказалось по большому счёту фактором, обессмысливающим любое художественное творчество.

Роман «Евгений Онегин» является художественным достижением, которое как максимум возможно повторить, но нельзя превзойти. Ещё один нюанс: в романе Пушкина «Евгений Онегин» литература и искусство вплотную приблизились к философии и тем самым настолько реализовали свой ресурс, что авторам последующих художественных произведений, в том числе и Пушкину, пришлось удаляться от этой черты, дабы избегнуть опасности перерождения литературы (а с ней и искусства) в философию, т. е. остаться в границах художественного способа высказывания. Заметим, что в некоторой мере «пушкинский комплекс» был присущ и тому, кто волей-неволей его генерировал.

Пушкинское творчество представляет собой феномен исчерпывающего воплощения художественной гениальности. Это достижение лишило светлой перспективы жизнь Пушкина (преждевременная кончина которого симптоматична), а затем и художников, творивших после него.

Репетицией такой же коллизии стало появление комедии Грибоедова «Горе от ума», в которой, начиная с её названия, содержалась догадка о чрезвычайном таланте как наказании для его носителя и окружающих — о «лишнем человеке» в ситуации «горя от ума». Фактически завершив свою великую пьесу к середине 1820-х гг., Грибоедов терзался опустошённостью особого рода. Не той, которая известна большинству художников и которая посещает их по окончании плодотворного труда, а той, которая сигнализировала об устойчивом отсутствии творческих стимулов. На эту опустошённость автор

«Горя от ума» страстно сетовал С. Н. Бегичеву в письме от 9 сентября 1825 г.: «Ничего не написал. Не знаю, не слишком ли я от себя требую? умею ли писать? право, для меня всё ещё загадка. — Что у меня с избытком найдётся что сказать — за это ручаюсь, отчего же я нем? Нем как гроб!!» [1, 248].

За несколько месяцев до своей гибели Грибоедов внёс заключительную правку в текст «Горя от ума». Скрупулёзность автора лишь отчасти объяснима беспрецедентной сложностью стоявших перед ним задач. Важнее было другое: творческое оцепенение, наступившее вследствие их решения. С 1816 по 1828 год длилась работа над скромным по объёму текстом. Результат оказался двойственным: шедевральность созданного была куплена безмолвием творца в остальные отпущенные ему годы. И сулила безмолвие творцам грядущих поколений. Интуитивно желая защитить себя и спасти литературу от губительной перспективы, Грибоедов запечатлел главного героя своей комедии уличённым в сумасшествии, а враждебное ему фамусовское общество — вполне самодостаточным и жизнеспособным. Но осадок всё же образовался: «горе от ума» превратилось в магистральную коллизию художественной словесности (и художественности в целом) и вместе с тем — в знамение её заката.

Дальнейшая трансформация литературы шла по линии постепенного отхода от темы «горе от ума». Развивая грибоедовское открытие и в некоторых аспектах поднявшись выше его, Пушкин не только вывел тип «лишнего человека» — Евгения Онегина, но и сопряг его неординарность со статусом убийцы: авторский вердикт, гораздо более жёсткий, чем в случае с Чацким. В итоге выяснилось: после «Евгения Онегина» художники могут создавать лишь произведения не самого высокого качества: оригинальные и имитирующие чужое творчество.

Лермонтов был одним из первых, кто отдавал себе отчёт в существовании указанной закономерности, и тяжелее многих перенёс её бремя. Можно сколько угодно рассуждать о трудной судьбе поэта и о его мятежной душе, но нельзя не замечать очевидного: мрачная тональность лермонтовского творчества обусловлена прежде всего тем, что над ним довлели призрак смерти литературы и неизбежность служить ареной для этой смерти.

Неслучайно стихотворение, прославившее его, Лермонтов назвал «Смерть поэта», а не «Смерть Пушкина», к примеру. Это стихотворение, первая часть которого, кстати, была сочинена при живом Пушкине, имеет не только видимую сторону — отклик на гибель гения, но и теневую. Метафорой заглавия Лермонтов говорит об исчезновении Поэта как культурно значимой фигуры, т. е. о невозможности писать после Пушкина вследствие невозможности превзойти его.

К столь жуткой правде Лермонтов пришёл не сразу и время от времени пытался отвернуться от неё. Например, он позволял себе антипушкинские выпады. В стихотворении «Совет» (1830) иронизировал по поводу пушкинского «Если жизнь тебя обманет» (1825), а по сути — протестовал против узурпации Пушкиным жизнеутверждающего духа поэзии; в стихотворении «Опять, народные витии…» (середина 1830-х гг.) удостоил Пушкина иронической похвалы: «Поэт, восставший в блеске новом // От продолжительного сна…» [3, т. 1, 276]. А каков лермонтовский «Пророк» (1841) с его оппонированием «Пророку» (1826) пушкинскому?

Однако выступления против пушкинской музы Лермонтов предпринимал редко, и понятно почему. Пушкин был величайшим, поэтому претензии к его творчеству обычно оказывались претензиями к природе художественности. Удаляясь от Пушкина, отлучаешься от художественной гармонии — таков императив искусства.

И здесь для Лермонтова — экзистенциальный тупик.

Не быть Поэтом для него означало умереть, быть им — находиться в ассистентах у Пушкина. Отсюда отчаяние Лермонтова и его тяга к «демонизму»: «Нет, не похож я на поэта! // Я обманулся, вижу сам, // Пускай, как он, я чужд для света, // Но чужд зато и небесам!» («Безумец я, вы правы, правы!», 1832 г.) [3, т. 1, 264]; «С святыней зло во мне боролось — // Я удушил святыни голос…» («Мое грядущее в тумане…», 1836 или 1837 г.) [3, т. 1, 282]. «Демонизм» Лермонтова — симптом его тщетного стремления отмежеваться от подавляющего величия и притягательного влияния пушкинского творчества.

Горькую иронию по поводу присутствия в любовной лирике неотступной тени Пушкина, фактически закрывшего для гениев этот ключевой жанр поэзии, выражает лермонтовское стихотворение «Валерик». Его пародийный зачин (чего стоят одни комические рифмы!) красноречиво свидетельствует о переживаниях автора. И вновь, воспользовавшись стихотворением «Смерть поэта» как прецедентом, мы должны обратить внимание на подтекстовые тона — на то, что не только лирический герой «Валерика» с откровенным разочарованием взывает к своей адресатке, но и Лермонтов — к Пушкину, к поэзии, к литературе: «Я к вам пишу случайно; право, // Не знаю как и для чего. // Я потерял уж это право. // И что скажу вам? — ничего!» [3, т. 2, 56].

Рефрен «О чём писать?» [3, т. 2, 44, 46] из лермонтовского стихотворения «Журналист, читатель и писатель» (1840), содержащего знаковую перекличку с пушкинским «Разговором книгопродавца с поэтом» (1824), остаётся риторическим вопросом. Не о чем писать, поскольку главное уже написано.

Чувство, которое пробуждало в Лермонтове пушкинское творчество, — не зависть, а страшнее и инфернальнее: отсутствие перспективы. Предвидение конца литературы как следствия завершающей гениальности Пушкина побуждало Лермонтова быть «демоничным» и дисгармоничным и регулярно запечатлевать в своих произведениях танатоидные мотивы, в том числе рассуждать о собственной скорой смерти.

Для Лермонтова Пушкин — как статуя Командора для Дон Жуана: непреодолимое препятствие на подступах к заветной цели. Статуя Командора — грозный страж Доны Анны, Пушкин — непреклонный монополист художественной гармонии. И вот роковая дилемма для Лермонтова: превратиться в пушкинского эпигона либо искать и тем самым разрушать себя на стезе дисгармонии.

Путь Лермонтова-художника — гениальное и вместе с тем безуспешное бегство от притяжения пушкинского творчества. Гениальность Лермонтова и его неудача в данном случае совпали: ведь он хотел удалиться не просто от Пушкина, а от олицетворяемой его именем художественной гармонии.

Даже стиль пушкинской поэзии провоцирует на подражание ему. Однако этот соблазн коварен: тот, кто ему поддаётся, попадает в разряд имитаторов Пушкина. Кто же минует Сциллу эпигонства и находит собственный стиль, сталкивается с Харибдой поэтического несовершенства.

Гений Лермонтова вынужденно находится на тёмной стороне пушкинского гения. Если Пушкин — поэт света и яви, то Лермонтов — поэт тьмы и сна. Пушкин — солнечный, дневной; Лермонтов — лунный, ночной. Лермонтов попытался быть иным, чем Пушкин, и оказался хуже его — стезя, по которой шли, идут и неизвестно, как долго будут идти художники после Пушкина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Грибоедов А. С.* Собр. соч.: в 2 т. / А. С. Грибоедов. — М.: Правда, 1971. — Т. 2. — 368 с.
2. *Григорьев А. А.* Апология почвенничества. / А. А. Григорьев. — М.: Институт русской цивилизации, 2008. — 688 с.
3. *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стихотворений: в 2 т. — Л.: Советский писатель, 1989.
4. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1978. — Т. V. — 528 с.

REFERENCES

1. *Griboedov A. S.* Sobr. soch.: v 2 t. / A.S. Griboedov. — M.: Pravda, 1971. — T. 2. — 368 s.
2. *Grigorjev A. A.* Apologija pochvennicyestva. / A. A. Grigorjev. — M.: Institut russkkoj civilizacii, 2008. — 688 s.
3. *Lermontov M.Yu.* Poln. sobr. stikhotvorenij: в 2 t. / M.Yu. Lermontov. — L.: Sovetskij pisatel, 1989. — T. 1. — 688 s.
4. *Lermonto, M.Yu.* Poln. sobr. stikhotvorenij: в 2 t. / M.Yu. Lermontov. — L.: Sovetskij pisatel, 1989. — T. 2. — 688 s.
5. *Pushkin A. S.* Poln. sobr. soch.: v 10 t. / A.S. Pushkin. — L.: Nauka, 1978. — T. V. —528 s.

© А. Ю. Горбачёв

ХРОНИКА

НАУЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ЦИКЛ «1941 – 1945 – 2025. ПАМЯТЬ И СЛАВА»: К столетию со дня рождения писателя-фронтовика В. П. Астафьева (17–18 сентября 2024 года, Москва, Литературный институт)

Астафьевскими днями, посвящёнными столетию Виктора Астафьева (1924–2001), выдающегося русского писателя, фронтовика, выпускника Высших литературных курсов, в Литературном институте был начат цикл литературно-исторических программ «1941 – 1945 – 2025. Память и Слава» — в ознаменование восьмидесятилетия Победы над гитлеровским нацизмом. Были проведены Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Наследие Виктора Астафьева в современной России», круглый стол «Писатель как литературный критик, литературовед и педагог», создавший широкий культурно-исторический и воспитательно-педагогический контекст проблематики этого научного собрания. Также были награждены победители конкурса литературно-художественных миниатюр для школьников и молодёжи «Зрячий посох». Состоялась презентация нового издания: Виктор Астафьев «Из тихого света» (М., 2024) — в литинститутской серии «Писатели о творчестве». По итогам конференции и других астафьевских мероприятий кафедрой новейшей русской литературы готовится коллективная монография «Виктор Астафьев и литература его времени».

Ключевые слова: Виктор Астафьев, писатели-фронтовики, Великая Отечественная война, Высшие литературные курсы, литературный педагог.

После Великой Отечественной войны писатели-фронтовики, пришедшие учиться в Литературный институт и его Высшие литературные курсы, определили важнейшие нравственные начала своей «альма-матер»: сострадание к человеку, противостояние любым формам насилия, несвободы, личной исключительности, добросердечие в слове и в трудах. Эти заветы остаются в усадьбе на Тверском бульваре незыблемыми, а их живое воплощение не зависящим от юбилейных дат, это постоянная работа.

Таков и начатый здесь 17−18 сентября 2024 года цикл литературно-исторических программ «1941 – 1945 – 2025. Память и Слава» (в том числе с онлайн-участием). Посвящённый грядущему в мае 2025 года восьмидесятилетию Победы, он задуман для свободного и разностороннего обсуждения литературных, общественных, нравственных традиций, их современного развития.

Цикл открыла Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Наследие Виктора Астафьева в современной России», организованная при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации.

Во вступительном слове ректор института, писатель, доктор филологических наук А. Н. Варламов обратил особое внимание на то, что писатель-фронтовик Астафьев, столетие со дня рождения которого отметили в мае, считал два года учения на Высших литературных курсах счастливейшим временем жизни, всю жизнь занимался самообразованием, был выдающимся меломаном и знатоком искусства.

В докладах выступавших на конференции подчёркивалось удивительное сочетание в творениях Астафьева художественности и философичности, противостояние упрощенчеству, нацеленность на разностороннее изображение и рассмотрение фактов и явлений.

Отмечалась сохраняющаяся необходимость снятия конъюнктурности с оценок переписки и публицистики писателя (профессор Московского педагогического государственного университета Д. В. Поль), должной оценки позднейшего творчества Астафьева, новых обретений в его поэтике (профессор Московского городского педагогического университета А. И. Смирнова), осмысления жанрового новаторства и перспективности «Затесей» (профессор кафедры новейшей русской литературы Литинститута Ю. Б. Орлицкий), выверенности в терминологических новациях, в частности, в уточнении смысла и содержания понятия «лейтенантская проза» (доклады доцентов кафедры новейшей русской литературы Литинститута А. М. Панфилова, Р. Р. Кожухарова, С. Ф. Дмитренко).

Благодаря тому, что на конференции речь шла о творчестве и других писателей-фронтовиков (Михаил Зенкевич, Николай Чуковский, Арсений Тарковский, Георгий Оболдуев, Михаил Годенко), современников Астафьева (Алексей Симуков, Владимир Солоухин), военной теме в удмуртской, монгольской, бразильской литературах, об Астафьеве как детском писателе и о его произведениях в российском литературном образовании, а также был проведен круглый стол «Писатель как литературный критик, литературовед и педагог», возник широкий культурно-исторический и воспитательно-педагогический контекст проблематики этого научного собрания.

Особый отклик аудитории вызвали доклады ведущего научного сотрудника Музея-квартиры В. И. Белова (Вологда) Э. Л. Трикоз о Литинституте в жизни Астафьева, Василия Белова, Ивана Лысцова, к. ф. н., ведущего научного сотрудника ФГБНУ «Федеральный научный центр психологических и междисциплинарных исследований» (Москва), известной российской филателистки Н. А. Борисенко «Увековечение памяти В. П. Астафьева и других писателей-фронтовиков в филателии», к. филос. н., доцента М. В. Гундарина «Философия новой военной прозы: взгляд в будущее».

В конференции принял деятельное участие журналист О. А. Нехаев (Красноярский край, г. Зеленогорск), автор новейшей биографии Виктора Астафьева в серии «Жизнь замечательных людей», уже получившей читательское признание. Как точно заметил участвовавший в конференции писатель и преподаватель Литинститута Л. А. Юзефович, это «очень неожиданная, свободная, вписанная в историю, с необычайно живым Виктором Петровичем книга в том жанре, определить который может только автор».

В заключение конференции прошло подведение итогов и награждение победителей (призы — современные устройства для чтения электронных книг) конкурса литературно-художественных миниатюр для школьников и молодёжи «Зрячий посох», также посвящённого столетию со дня рождения Виктора Астафьева, и презентация нового издания: Виктор Астафьев «Из тихого света» (М., 2024) — в литинститутской серии «Писатели о творчестве». Конкурс и выпуск сборника также получили финансовую поддержку Министерства культуры Российской Федерации.

По итогам конференции и других астафьевских мероприятий кафедрой новейшей русской литературы готовится коллективная монография «Виктор Астафьев и литература его времени».

Л. Г. Мезенцева

© Л. Г. Мезенцева

XXVII НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ «ЯЗЫК КАК МАТЕРИАЛ СЛОВЕСНОСТИ» (19 октября 2024 года, Москва, Литературный институт)

XXVII Научные чтения «Язык как материал словесности» («Горшковские чтения») были посвящены памяти их основателя и вдохновителя доктора филологических наук, профессора Александра Ивановича Горшкова (1923–2024). На пленарном заседании прозвучали доклады учеников А. И. Горшкова, защитивших под его руководством кандидатские и докторские диссертации, его коллег и друзей. В 2024 году Горшковские чтения имели обширную географию: кроме москвичей, с докладами выступили нижегородцы, филологи из Тюмени, Саратова, Татарстана Удмуртии, Республики Таждикистан. Тематика научных чтений была широкой, но в то же время имела свой фокус: материалом большинства докладов послужила художественная литература.

Ключевые слова: А. И. Горшков, язык художественной литературы, А. С. Пушкин, русская стилистика, русский язык в школе, Ю. М. Папян.

19 октября 2024 года в Литературном институте прошли XXVII Научные чтения «Язык как материал словесности» («Горшковские чтения»), посвященные памяти их основателя и вдохновителя доктора филологических наук, профессора Александра Ивановича Горшкова (1923–2024). Дата для чтений выбрана не случайно: 19 октября — день открытия Императорского Царскосельского лицея, который навсегда связан с именем своего самого прославленного выпускника — А. С. Пушкина. По мысли А. И. Горшкова, проведение научного мероприятия, в центре которого стоит изучение, в первую очередь, языка художественной литературы, именно в этот день символично, так как уже сама дата заставляет участников вспомнить о роли А. С. Пушкина и в истории русской литературы, и в развитии её языка.

В приветственном слове, обращенном к участникам и гостям чтений, ректор Литературного института А. Н. Варламов назвал научные чтения «Язык как материал словесности» лучшим памятником А. И. Горшкову и самым наглядным и живым свидетельством того, что дело, которому он посвятил свою жизнь, и его энергия, эрудиция, лекции, обаяние его фигуры — всё это для нас очень много значит. А. Н. Варламов отметил, что, хотя русский язык изучается в самых разных учебных заведениях, нигде он не является таким важным и основополагающим, как в нашем Литературном институте, потому что мы прекрасно понимаем, что без русского языка никакой литературы быть не может.

Еще на первых чтениях, которые организовывал и проводил сам А. И. Горшков, была заложена традиция: к участию приглашаются все филологи, интересующиеся вопросами стилистики, невзирая на чины и звания. Эта демократическая традиция в полной мере была продолжена и на XXVII Горшковских чтениях: в этом году настолько много студентов изъявили желание выступить, что организаторам пришлось впервые в истории чтений создать отдельную студенческую секцию.

На пленарном заседании прозвучали доклады учеников А. И. Горшкова, защитивших под его руководством кандидатские диссертации, доцентов Ю. М. Папяна и Н. М. Годенко (Литинститут), профессоров, докторов филологических наук В. И. Аннушкина (Институт русского языка им. А. С. Пушкина) и И. А. Иванчук (Северо-Западный институт управления РАНХиГС), близко знавших А. И. Горшкова в течение долгих лет, и кандидата филологических наук К. А. Калинина (Набережночелнинский государственный педагогический университет), которому А. И. Горшков дал последнюю в своей жизни научную консультацию.

В 2024 году Горшковские чтения имели обширную географию: кроме москвичей, с докладами выступили нижегородцы из НИУ ВШЭ — доценты, кандидаты филологических наук С. Ю. Павлина и М. Р. Сафина и ассистент А. С. Кошелева, а также О. Д. Прасолова – аспирантка Лингвистического университета, проф., канд. филол. наук С. И. Холод из Тюменского высшего военно-инженерного командного училища имени маршала инженерных войск А. И. Прошлякова, старший преподаватель Саратовского государственного медицинского университета имени В. И. Разумовского Н. П. Авдеева, магистрант филфака НГПУ из Набережных Челнов (Республика Татарстан) Р. Н. Загертдинов, студентка Удмуртского госуниверситета А. В. Сафаргалина, учителя начальных классов школы имени Ю. А. Гагарина А. А. Лысова и Т. А. Баянова из г. Душанбе (Республика Таджикистан).

Тематика научных чтений была широкой, но в то же время имела свой фокус: материалом большинства докладов послужила художественная литература. Открыл чтения Ю. М. Папян, предложивший в своём выступлении глобальное теоретическое осмысление истории русской стилистики в XX–XXI вв. Выступавшие представили результаты своих наблюдений над употреблением языка и словесной композицией в древнерусских поучениях (К. А. Калинин), в прозе русских и советских классиков (В. Г. Смирнова, О. Ю. Ткаченко, М. М. и И. Ю. Шитьковы, Н. П. Авдеева, Н. М. Елизарова, Т. Е. Никольская) и современных авторов (Т. М. Ляшенко, Р. Н. Загертдинов, З. В. Баданина, Е. А. Волгапкина, Э. И. Панкратова, Е. В. Кремнев, В. А. Соловьева), в русской поэзии Серебряного века (А. В. Гик, Н. С. Брауверс) и наших дней (Е. Е. Серегина, С. В. Рублева), а также в драматургии (В. А. Рябцева). Вопросы прочтения произведений зарубежной литературы и художественного перевода отразились в докладах М. Р. Сафиной и А. С. Кошелевой, Е. Р. Ивановой, А. В. Сафаргалиной, С. А. Бабушкиной. Стилистический анализ публицистических и научно-популярных текстов был представлен в выступлениях проф. В. И. Аннушкина, проф. И. А. Иванчук, Г. Н. Самуйлова, Ю. В. Яковлевой и П. Д. Швецовой. Оригинальный подход к изучению работы филолога с текстом был представлен в докладе Н. М. Годенко. Актуально прозвучало выступление С. Ю. Павлиной и О. Д. Прасоловой, посвященное

анализу поликодового текста, а также В. И. Дюдиной, выстроившей параллели между литературным и живописным творчеством К. Коровина. Не остались в стороне и проблемы преподавания русского языка в различных аудиториях: об изучении русского языка в школе говорили О. С. Маевская, А. А. Лысова и Т. А. Баянова, в вузе — С. И. Холод.

В заключение Чтений выступил заведующий кафедрой русского языка и стилистики Литературного института Ф. Б. Альбрехт с докладом о словах, образованных путём сращения.

Горшковские чтения посетили многочисленные гости — представители науки, студенты Литинститута, слушатели и выпускники ВЛК.

*Т. Е. Никольская**

© Т. Е. Никольская

* Татьяна Евгеньевна Никольская — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); t.e.nikolskaya@gmail.com

Всероссийская научно-практическая конференция «А. С. ПУШКИН И М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: КУЛЬТУРНАЯ ЭПОХА И ПРОБЛЕМА МИМЕСИСА» (12 ноября 2024 года, Москва, Литературный институт)

Среди основных направлений конференции, организованной кафедрой русской классической литературы и славистики, следующие: взаимовлияние литературных направлений, А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов: поэтика индивидуальных стилей, актуальные проблемы пушкинистики и лермонтоведения, методика преподавания творчества А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова в школе и вузе, произведения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова в других видах искусства. В рамках конференции прошёл круглый стол «Пушкин и Лермонтов, реализм и романтизм: проблемное поле».

Ключевые слова: культурная эпоха, романтизм, мимесис, пушкинисчтика, лермонтоведение.

12 ноября 2024 года в Литературном институте имени А. М. Горького в ознаменование 225-летия со дня рождения А. С. Пушкина и 210-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова в смешанном (очном и дистанционном) формате прошла всероссийская научно-практическая конференции «А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов: культурная эпоха и проблема мимесиса», организованная кафедрой русской классической литературы и славистики.

Конференция работала по следующим направлениям:

- мимесис: виды и формы,
- взаимовлияние литературных направлений,
- сравнительно-исторический аспект изучения культурной эпохи начала XIX в.,
- А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов: поэтика индивидуальных стилей,
- А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов как явления в контексте мировой литературы,
- актуальные проблемы пушкинистики и лермонтоведения,
- методика преподавания творчества А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова в школе и вузе,
- произведения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова в других видах искусства.

В рамках конференции прошёл круглый стол «Пушкин и Лермонтов, реализм и романтизм: проблемное поле».

Согласно преобладающей схеме историко-литературного процесса, за романтизмом следует реализм. Хотя попытки пересмотра (и уточнения) этой схемы совершались многократно, она до сих пор является господствующей как в школьном, так и в вузовском преподавании. На круглом столе на материале произведений Пушкина и Лермонтова обсуждалось соответствие этой схемы литературной реальности в России. Очевидно, что хронологическая и схематико-концептуальная последовательность в данном случае явно не совпадают. Ведь, согласно этой схеме, «романтик» Лермонтов должен был хронологически предшествовать «реалисту» Пушкину, а не наоборот. В чём причины? Является ли это несовпадение «исключением» или «правилом»? Каков может быть выход из этой ситуации: пересмотр схемы или её корректировка?

В круглом столе (ведущий — д. ф. н., профессор кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института Иван Андреевич Есаулов) участвовали: Владимир Александрович Викторович (д. ф. н., профессор Государственного социально-гуманитарного университета, вице-президент Российского общества Ф. М. Достоевского), Владимир Николаевич Захаров (д. ф. н., профессор Петрозаводского государственного университета, вице-президент Международного общества Достоевского, научный руководитель Международного центра изучения Достоевского ПетрГУ), Павел Евгеньевич Фокин (к. ф. н., заведующий отделом «Музей-квартира Ф. М. Достоевского» Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля), Сергей Сергеевич Шаулов (к. ф. н., заведующий отделом «Дом-музей М. Ю. Лермонтова» Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля), а также докладчики и слушатели конференции, аспиранты и студенты.

Подготовленные на основании некоторых докладов статьи публикуются в «Вестнике Литературного института имени А. М. Горького».

SUMMARY

IN MEMORY of ALEXANDER IVANOVICH GORSHKOV

By the Department of Russian Language and Stylistics at Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing
stilistika@litinstitut.ru

Alexander Ivanovich Gorshkov (1923–2024) was a prominent Russian linguist, renowned for his significant contributions to the field of linguistics and language education. Born in 1923, Gorshkov dedicated his life to the study of language, focusing on the intricacies of syntax and semantics. His academic journey began during the tumultuous years of World War II, where he served in the military before pursuing higher education.

Throughout his career, Gorshkov published numerous influential works that explored the relationship between language and thought, emphasizing the importance of linguistic structures in shaping human cognition. He was a passionate advocate for the teaching of linguistics, believing that a deep understanding of language could enhance communication and foster cultural exchange.

Gorshkov's legacy extends beyond his publications; he was a beloved educator who inspired countless students to explore the wonders of language. His dedication to linguistics earned him respect and admiration within the academic community, and he played a pivotal role in advancing the study of language in Russia and beyond.

As we remember Alexander Ivanovich Gorshkov, we celebrate his lifelong commitment to linguistics and his profound impact on the field, which will continue to influence future generations of linguists.

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

THE FORMATION of THE "RUSSIAN WORLD" in THE LYRICS of MATURE PUSHKIN

Vera V. Bashkeeva
Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature at Buryat State University named after Dorji Banzarov;
(Ulan-Ude, Buryatia, Russian Federation);
oaelun@mail.ru

Abstract: The article examines important milestones in the formation of the concept of the "Russian World" in Pushkin's lyrics of the mature period. The problem is to determine the qualitative characteristics of the concept, that become more distinctly manifested in the poet's work with the deeper understanding of the world of the New European man. Attention is focused on three stages. It is concluded that the concept is widely understood both in the humanities sense and in historical and political terms. The image of a humble hero, warm and non-pragmatic relationships between people, between man and the world, between man and society, and between man and history, as well as the idea of recognizing the Russian people as great, are important aspects of understanding the Russian world.

Keywords: Pushkin, mature poetry, Russian world, great nation, and the new European man.

PERFORMATIVE CHARACTERISTICS of M. Yu. LERMONTOV'S "SUSHKOVSKY CYCLE"

Diana A. Molchanova
PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Department of Philology, Belarusian State University, (Minsk, Belarus); anafielas@yandex.ru.

Abstract: The article examines the so-called "Sushkovsky cycle" as a result of readers' cyclization. The author of the article points out the special significance of the performative characteristics of the cycle of poems (taking into account the two-dimensionality of the latter ones in the cycle) as a source of "deep, regular connections that arise between individual works" (M. N. Darwin). The performative characteristics of the poems, such as the value-based architectonics, the modus of self-actualization of the lyrical subject, and the ethos of suggestiveness, are examined in the context of finding the foundations for the architectonic unity of the cycle. Overall, the article provides a deeper understanding of the unity and integrity of the lyrical cycle.

Keywords: lyrical cycle, "Sushkovsky cycle", M. Yu. Lermontov, performativity, architectonics.

LITERARY IMPRESSIONISM of KONSTANTIN ALEKSEEVICH KOROVIN

Vera I. Dyudina
6th year student at State University for the Humanities and Social Studies (Kolomna, Moskovskaya oblast', Russian Federation), brainpower.vera@gmail.com.
Academic advisor — Margarita V. Pankratova, Ph.D., Associate professor of the Department of Russian Language and Literature at State University for the Humanities and Social Studies.
brainpower.vera@gmail.com

Abstract: The article examines K.A. Korovin's work as a clear example of impressionism as a literary movement. Dominant components that contribute to the author's style consist of scenery as a part of imagery, comparisons, and colour symbolism. A tendency toward a detailed object description, a close attention to nuance, and picturesque elements indicate the author's efforts to "see, feel, express". According to the findings, the short stories, essays, and memoirs by Korovin incorporate key impressionistic elements of the writer's poetic manner. The novelty of this study is supported by the fact that the work of the outstanding artist and lecturer has never been that thoroughly observed from a literary perspective.

Keywords: impressionism, K.A. Korovin, colour symbolism, the use of colour in literature, symbolism, author's linguistic world picture, scenery, individual style.

EMILY DICKINSON'S DASHES: GRAPHICS AND SEMANTICS

Ekaterina R. Ivanova
5th year student at Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russia). Academic advisor — M. M. Shit'kova, Ph.D.; Associate Professor of the Department of Russian Language and Stylistics at Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing
katemonik@mail.ru

Abstract: The analysis of the role of the dash in Emily Dickinson's poetry presented in this article demonstrates its significance in the poet's original texts, as well as in the translations of her poems into Russian. Dickinson's dash is one of

the many "dark places" in her poetry. The issue goes beyond the search for logic in ungrammatical punctuation — it is a matter of deciphering a code or a new language. The essence of the graphic sign used by Dickinson is crucial for the decryption of her manuscripts and the analysis of her texts. The article explores various interpretations of the essence and semantics of the poet's dashes and concludes that scholars of this subject have yet to reach a consensus and are unlikely to do so in the foreseeable future.

Keywords: dash, Emily Dickinson, poetry translation, author's punctuation.

LINGUISTICS

STAGES of RUSSIAN STYLISTICS in the 20th–21st CENTURIES

Yuriy M. Papyan
Ph.D., associate professor; Maxim Gorky Institute of Literature
and Creative Writing, the Department of the Russian Language and Stylistics;
upapyan@mail.ru

Abstract: The article examines the stages of Russian stylistics in the past and present centuries, which lead to the understanding of the text as a central issue in language usage. These stages guide a step-by-step comprehension of the fundamental tasks of stylistics. The first stage began with an approach to the text as a unified entity that expresses our thoughts and feelings. The second stage focused on the conceptualization of stylistics' subject matter, which studies not the structure but the use of language. The third stage is marked by the observation of the linguistic composition of the text and the role of its components in forming a verbal whole through the interdependence of its categories. This third stage is illustrated through the stylistic coloring of words in definitions from an explanatory dictionary and in passages from V. Remizov's novel Eternal Frost. As part of a whole, a word carries properties that embody meaning and stylistic qualities dictated by the context.

Keywords: text stylistics, author's image and masks, linguistic composition, verbal sequence, details (specifics).

LANGUAGE PERSONALITIES of CHARACTERS in A. MIKHAL'SKAYA'S NOVEL «PROFESSOR of RHETORIC»

Egor V. Kremnev
Student at Maxim Gorky Literature Institute (Moscow, Russian Federation);
Academic advisor — M. M. Shit'kova, Ph.D.;
Associate Professor of the Department of Russian Language and Stylistics
at Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing
kremnev.e.v@mail.ru

Abstract. The article is based on the novel by A. K. Mikhal'skaya "Professor of Rhetoric". The object of observation was the verbal composition of the novel. The subject of the study is the character language personalities.

At the beginning of the article, the main provisions concerning the theory of language personality are presented (three levels are considered, according to the theory of Yu. Karaulov: semantic, thesaurus and pragmatic). Separately, the character language personalities are considered, which in the novel by A. Mikhal'skaya enter into close interaction, influencing each other in the learning process. The special structure of the novel (rhythmic prose, rhetorical devices and different ways of constructing speech) is explained by the fact that the main characters were brought up and taught languages using examples from ancient literature. In addition, the

novel contains many references to the phenomena of the media and popular culture. The analyzed examples allow us to conclude: in the speech of the characters and their consciousness, the timeless is combined with the modern, the highly artistic — with the everyday.

Keywords: Language personality, second language personality, language personality of character, Yu. Karaulov, A. Mikhal'skaya.

THE NAME of THE CHARACTER AS A MEANS of CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN A. M. BORSHCHAGOVSKY'S SHORT STORY «THREE POPLARS ON SHABOLOVKA»

Eleonora I. Pankratova
5th year student of Maxim Gor'ky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation).
Academic advisor — T. E. Nikolskaya, Ph.D., Associate Professor, Department of Russian Language and Stylistics, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing
elka311333@gmail.com

Abstract: The object of the article is the text of the story by A. M. Borshagovsky «Three Poplars on Shabolovka». The subject of the analysis is the role of the personal name of the main character — Anna Grigorievna, Nyura — in the language composition. The study is carried out on the basis of stylistic analysis methods based on the theory of M. M. Bakhtin, V. V. Vinogradov, A. I. Gorshkov. The analysis of the language composition, including the study of the gradually unfolding and contrasting verbal sequences, descriptive and narrative details that play a role in creating the image of the character, semantically filling the proper name, allows us to conclude that the author, with the help of the duality of the character, depicts her internal conflict, which leads to the comprehension understanding of the problem of female happiness.

Keywords: name of the character, subjectification, verbal sequences, detail, image of the character.

TRANSLATION

TRANSLATION STRATEGIES for ADAPTING RUSSIAN REALIAS in F. M. DOSTOEVSKY'S NOVEL "THE BROTHERS KARAMAZOV" for A FRANCOPHONE READER

Sofia A. Babushkina
4th year bachelor student; Moscow City Pedagogical University (Moscow, Russian Federation); sbabushkina2003@yandex.ru
Academic advisor — Valeria A. Raiskina.

Abstract: The article is devoted to the identification of translation strategies for adapting Russian realia for the francophone reader. Two translations of F. M. Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov" into French, made by I. D. Galperin-Kaminsky and Ch. Maurice (1888) and A. Mongo (1923, ed. 2014) constitute the research material. The accent is made on the features of these translations that make them different from each other and from other translations of the novel by F. M. Dostoevsky "The Brothers Karamazov" into French. The article reviews the definition of the term "realia", the differentiation of this term and the related ones. Various approaches to the definition of realia and their adaptation are considered. A linguistic analysis of cultural aspects is carried out, as a result of which the linguistic and cultural aspect of F. M. Dostoevsky's novel "The Brothers

Karamazov" represented by realia. For each category of realia according to the classification of N. A. Fenenko, a comparative analysis of the techniques used by the authors of two translations is carried out. The author's pragmatic attitudes are revealed, whether preserved or lost in translation. In conclusion the main strategies and techniques used by translators in adapting Russian realities for the francophone reader are revealed and formulated, among which are commenting, substitution with an equivalent, explication in the text, calque, omission.

Keywords: F. M. Dostoevsky, realia, footnote, calque, equivalent, adaptation.

LITERARY EDUCATION

"PUSHKIN AVENGED": A LITERARY JOURNEY (HOW TO CONDUCT A LESSON ON MIKHAIL LERMONTOV'S POEM "THE DEATH of THE POET")

Olga S. Maevskaya
Teacher of Russian language and literature, Honored Teacher of the Russian Federation, OCHU Gazprom School,
(Moscow, Russian Federation);
olgamaevskaya@mail.ru

Abstract: The article proposes an unusual lesson format, a lesson-journey. It compares the poems of three poets: Eduard Bagritsky, Mikhail Lermontov, and Yevgeny Yevtushenko, which are dedicated to the death of Alexander Pushkin. The author of the article examines how each of the lyrical works fits into the context of Russian literature of the 19th and 20th centuries, and what their artistic features are.

Keywords: A. Pushkin, M. Lermontov's "The Death of the Poet," E. Bagritsky, and E. Yevtushenko.

FREE THOUGHTS

THE PERSONALITY and CREATIVITY of MIKHAIL LERMONTOV in THE MIRROR OF PUSHKIN'S GREATNESS

Alexander Yu. Gorbachev
Senior lecturer at the Department of Russian Literature at the Department of Philology at the Belarusian State University, (Minsk, Belarus);
sansanytch08@gmail.com

Abstract: The phenomenon of Pushkin's greatness is examined from the perspective of its influence on Lermontov's personality and creativity. This greatness proved to be exhaustive and, therefore, unattainable. Its influence presented the artists of the word with a dilemma: either become Pushkin's epigones or write worse than he did.

Keywords: Pushkin, Lermontov, greatness, literature, artistic.

CHRONICLE

SCIENTIFIC and EDUCATIONAL CYCLE «1941 – 1945 – 2025. MEMORY and GLORY»: To the Centenary of the Birth of the Frontline Writer V. P. Astafyev (September 17–18, 2024, Moscow, Maxim Gor'ky Institute of Literature and Creative Writing)

Abstract: The Astafyev Days, dedicated to the centenary of Viktor Astafyev (1924–2001), an outstanding Russian writer, frontline soldier, and graduate of

the Higher Literary Courses, marked the beginning of a series of literary and historical programs at the Literary Institute: 1941–1945–2025. Memory and Glory, in commemoration of the 80th anniversary of the Victory over Nazi Germany. The All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation "Viktor Astafyev's Legacy in Modern Russia" and the round table "The Writer as a Literary Critic, Literary Scholar, and Teacher" were held, creating a broad cultural, historical, educational, and pedagogical context for the issues discussed at the scientific meeting. The winners of the literary and artistic miniaturecompetition for schoolchildren and young adults "The Seeing Staff" were also awarded. A new publication was presented: Viktor Astafyev's "From the Quiet Light" (Moscow, 2024) in the Maxim Gor'ky's Institute of Literature and Creative Writing series "Writers on Creativity." Based on the results of the conference and other Astafyev events, the Department of Modern Russian Literature is preparing a collective monograph titled "Viktor Astafyev and the Literature of His Time."

Keywords: Viktor Astafyev, frontline writers, Great Patriotic War, Higher Literary Courses, literary teacher.

XXVII SCIENTIFIC READINGS
"LANGUAGE as A MATERIAL of LITERATURE"
(October 19, 2024, Moscow, Maxim Gor'ky Institute of Literature and Creative Writing)

Abstract: XXVII Scientific Readings "Language as a Material of Literature" ("Gorshkov Readings") were dedicated to the memory of their founder and inspirer, Doctor of Philology, Professor Alexander Ivanovich Gorshkov (1923–2024). The plenary session featured presentations by A. I. Gorshkov's students who defended their PhD and doctoral theses under his guidance, as well as by his colleagues and friends. In 2024, the Gorshkov Readings had a wide geographical scope: in addition to Muscovites, reports were presented by Nizhny Novgorod residents, philologists from Tyumen, Saratov, Tatarstan, Udmurtia, and the Republic of Tajikistan. The topic of the scientific readings was broad, but at the same time had its own focus: most of the reports were based on fiction.

Keywords: A. I. Gorshkov, the language of fiction, A. S. Pushkin, Russian stylistics, Russian language in schools, and Yu. M. Papyan.

All-Russian Scientific and Practical Conference
"A.S. PUSHKIN and M.YU. LERMONTOV:
THE CULTURAL ERA and THE PROBLEM of MIMESIS"
(for the 225th anniversary of Alexander Pushkin's birth and the 210th anniversary of Mikhail Lermontov's birth)
(November 12, 2024, Moscow, Maxim Gor'ky Institute of Literature and Creative Writing)

Abstract: Among the main subject matters of the conference, organized by the Department of Russian Classical Literature and Slavic Studies, are the following: the interdependence of literary trends, A. S. Pushkin and M. Yu. Lermontov: the poetics of individual styles, current issues in Pushkin studies and Lermontov studies, methods of teaching of A. S. Pushkin's and M. Yu. Lermontov's works in schools and universities, and the works of the two classics in other forms of art. The conference also included a roundtable discussion titled "Pushkin and Lermontov, Realism and Romanticism: A Problematic Field."

Keywords: cultural era, romanticism, mimesis, Pushkin studies, Lermontov studies.

ISSN 2408-9451

Вестник Литературного института имени А. М. Горького
№ 4’ 2024

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А. М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 11 41
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@litinstitut. ru

Подписано в печать 01.12.2024
Цена договорная
Тираж 1000 экз.

ISSN 2408-9451
9 772408 945009