

ISSN 2658-7475

ПАЛИМПЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Литература и фольклор

Детская литература

Пушкинистика

Современная русская поэзия

Хроника научной жизни

№ 4(24) / 2024

Министерство науки и высшего образования РФ

Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И. Лобачевского

ПАЛИМПСЕСТ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4(24)/2024

Нижний Новгород
2024

ББК 83
УДК 82
П 14

П 14 ПАЛИМПСЕСТ. Литературоведческий журнал. № 4(24)/2024. –
Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2024. – 89 с.

Выходит 4 раза в год

Главный редактор
А.В. Коровашко

Редакционная коллегия:
Юхнова И.С. (зам. главного редактора), Жуковская Л.И., Сухих О.С.
(отв. секретарь), Зырянов О.В., Полонский В.В., Тиханов Г.В.,
Коровин В.Л., Пяткин С.Н., Гардзонио С., Инаныр Э., Мотеюнайте И.В.,
Довгий (Кулагина) О.Л., Ильченко Н.М., Автухович Т.Е., Пяткин С.Н.,
Поляков О.Ю., Норец М.В., Марков А.В., Поздеев В.А.,
Кляус В.Л., Прошин Е.Е.

Выпускающий редактор Курочкина А.А.
Редактор-переводчик Новинский Э.Э.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ № ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

ББК 83

Электронная версия журнала:
www.palimpsest.unn.ru

© Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского, 2024

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation

National Research Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

PALIMPSEST

LITERARY JOURNAL

№ 4(24)/2024

Nizhny Novgorod
2024

PALIMPSEST. Literary journal. No. 4(24)/2024. – Nizhny Novgorod:
Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod, 2024. – 89 pp.

The journal appears four times a year

Editor-in-Chief
A.V. Korovashko

Editorial board:
Yuhnova I.S. (*Deputy Editor-in-Chief*), Zhukovskaya L.I., Suhih O.S.
(*Executive Secretary*), Zyryanov O.V., Polonskiy V.V., Tihanov G.V.,
Korovin V.L., Pyatkin S.N., Gardzonio S., Inanyr E., Moteyunaite I.V.,
Dovgy (Kulagina) O.L., Ilchenko N.M., Avtuhovich T.E., Pyatkin S.N.,
Polyakov O.Yu., Norets M.V., Markov A.V., Pozdeev V.A.,
Klyaus V.L., Proshchin E.E.

Managing editor Kurochkina A.A.
Translation editor Novinskii E.E.

Electronic version of the journal can be found at:
www.palimpsest.unn.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

- Некрылова А.Ф.** ПОЧЕМУ «МИЛЫЙ» В ЧАСТУШКАХ
НАЗЫВАЕТСЯ «ЯГОДИНОЧКА»7
- Болнова Е.В.** СТИХОТВОРЕНИЯ В.А. СОСНОРЫ 1970-Х ГГ. С
ЖАНРОВЫМ ПОДЗАГОЛОВКОМ «ЛУБОК»: ФОРМАЛЬНЫЙ И
СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ.....21
- Курочкина А.А.** КОММУНИКАТИВНАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА
СКАЗКИ В КНИГЕ АННЫ МОВШЕВИЧ «ТАЙНА СИРЕНЕВОЙ
ДОЛИНЫ».....35

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Пяткин С.Н.** «МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЙ
КОНТЕКСТ В РАССКАЗЕ А.П. ГАЙДАРА «ЧУК И ГЕК»42

ПУШКИНИСТИКА

- Краснова И.А., Ланина М.В.** ХОРЕОДРАМА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ
ФОНТАН»: ПЕРЕВОД ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА НА ЯЗЫК
ТАНЦА54

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

- Черкес Т.В.** ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ГРАНИЦЫ ДВОЕМИРИЯ В
ХРОНОТОПЕ БАЛЛАДЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.64

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- Юхнова И.С.** МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ» 2024 ГОДА77

CONTENTS

LITERATURE AND FOLKLORE

Nekrylova A.F. WHY IS THE ADMIRER CALLED "A BUTTOCK" IN DITTIES	7
Bolnova E.V. V.A. SOSNORA'S POEMS OF THE 1970S WITH THE GENRE SUBTITLE "LUBOK": FORMAL AND SUBSTANTIVE ASPECTS	21
Kurochkina A.A. COMMUNICATIVE SPECIFICS OF THE FAIRY TALE GENRE IN ANNA MOVSEVICH'S BOOK "THE SECRET OF THE LILAC VALLEY"	35

CHILDREN'S LITERATURE

Pyatkin S.N. "FAMILY IDEA" AND ITS HISTORICAL CONTEXT IN A.P. GAIDAR'S SHORT STORY "CHUK AND GEK"	42
--	----

PUSHKINISTICS

Krasnova I.A., Lanina M.V. CHOREODRAMA "THE FOUNTAIN OF BAKHCHISARAY": TRANSLATION OF PUSHKIN'S POEM IN TO THE LANGUAGE OF DANCE.....	54
--	----

MODERN RUSSIAN POETRY

Cherkes T.V. TRANSFORMATION OF THE DUAL-WORLD'S BORDER IN THE CHRONOTOPE OF THE BALLAD OF THE END OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES	64
--	----

CHRONICLE OF SCIENTIFIC LIFE

Yukhnova I.S. INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE "BOLDINO READINGS" IN 2024 YEAR	77
--	----

В основе всех статей раздела «Литература и фольклор» лежат доклады, прозвучавшие во время Всероссийской научной конференции «Фольклор – Литература – Народная культура», посвященной юбилею профессора ННГУ Клары Евгеньевны Кореповой и проходившей 23–24 мая 2024 г. в Институте филологии и журналистики ННГУ.

УДК 398.86

ПОЧЕМУ «МИЛЫЙ» В ЧАСТУШКАХ НАЗЫВАЕТСЯ «ЯГОДИНОЧКА»

© 2024

А. Ф. Некрылова

Некрылова Анна Федоровна, SPIN-код: 6657-8871, AuthorID: 108224, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Федерального бюджетного учреждения науки Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4), nekrylova@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 5.09.2024

Статья принята к публикации: 25.11.2024

В статье рассматривается одно из наименований ухажера, часто встречающееся в русских частушках, – ягодиночка. Раскрывается эротический подтекст слова, обусловленный наличием в сознании человека древних бинарных оппозиций *верх/низ*, *желанное/неприемлемое*, *рождающее/умертвляющее*, *страшное/смешное* и т. п., что нашло отражение в традиционном сопоставлении головы и телесного низа, лица и зада (ритуализованная инверсия этих оппозиций, а также их «карнавальная» функция была изучена – пусть и на западноевропейском материале – еще М.М. Бахтиным). В статье разные смысловые оттенки подобного сопоставления эксплицируются и анализируются не только на примере частушек, но и на примере других жанров русского фольклора, смеховой культуры народных лицедеев, некоторых обрядовых практик.

Ключевые слова: русская частушка, именованья ухажера (милого), эротика в фольклоре, комизм, обрядовое антиповедение, культура народных лицедеев.

Значительную, если не основную часть русских частушек составляют те, что описывают всевозможные нюансы отношений

внутри сообщества неженатой молодежи. Это так называемые «любовные частушки». В них используются разные наименования того, кто нравится, кто полюбился: дрозд, милый/милая, милок, милашка, миленочек, ухажер, дружок, залёточка, забава, в том числе и ягодка, ягодинка, ягодиночка¹.

Ягодинка у калиточки
Часы простаивал,
Моё сердце успокаивал –
Своё расстраивал (Каргопольский р-н Архангельской обл.);

Эх, на реке, на льдиночке,
На самой серединочке,
Эх, напишу четыре строчки
Шуре-ягодиночке (Полновский р-н Псковской обл.);

Изменил – опять подходит:
Разрешите подойти?
Ой, да разрешаю, ягодиночка, –
Сторонкой обойти (Вологда);

Ягодиночка, ты молод,
Да и я травиночка.
Как ухаживать за вам,
Скажите, ягодиночка?.. (Загорский р-н Московской обл.);

Проводил последний раз
До дому ягодиночка.
Он пошел, а я сказала:
Зарастай, тропиночка... (Тверская обл.);

Эти елочки зеленые,
За елочками покос
Приневолил, ягодиночка,
Ходить за десять верст (Белозерье);

¹ Приведенные примеры (количество подобных частушек из разных регионов России можно многожды увеличить) взяты из нескольких собраний; в скобках указывается место записи.

Неужели да неужели
Речка непротечная?
Неужели с ягодиночкой
Разлука вечная? (Северная Двина);

Закатилось красно солнышко,
Не станет больше греть,
Ягодиночка уехал,
Боле некому жалеть (Усть-Цилемский р-н);

Ягодиночка, женись,
Приду на вечериночку.
Веселых песен попою,
Не выроню слезиночку (Пошехонский р-н, Ярославской обл.).

Понятно, что «ягодиночка» – производное от «ягода», слова, которое, помимо прямого значения – «небольшой сочный плод кустарников и трав» (смородина, черника, земляника, клюква, малина, крыжовник и пр.), включает оценку вкусовых ощущений (сладкое/кислое/горькое), цветовых обозначений (красное/черное и пр.), связывается с представлением о чем-то мягком, красивом, желанном, любимом.

Не случайно, *ягодка* – уменьшительное, ласковое обращение к ребенку. Например, в колыбельной:

Спи-ко, ягодинка,
Принаписана картинка.
Баю-бай.
Принаписаной патрет –
Лучше наших деток нет!
Баю-бай! [Якубовская 2021, с. 43].

В словаре В.И. Даля отмечено: «“ягодка моя” – ласка, привет девушке» [Даль 2014, с. 7572]. В таком смысле *ягодка*, *ягодиночка* (*ягодинка*) как обозначение «милого» или «милрой» вполне закономерно.

Оба слова – *ягодка*, *ягодиночка* – могут относиться и к парню, и к девушке (к девушкам реже).

Поиграй повеселее,
Ваня, розовый букет!
Ты кому, такая ягодка,
Досталась навек? [Адоньева 2006, с. 155];

Ягодиночку имею,
Много горюшка несу,
Сам посвататься не смею,
Замуж брать ее хочу [Адоньева 2006, с. 284].

В гнездо слов, родственных лексеме «ягода», также входят *ягодница*, *ягодица*. Первое, *ягодница*, имеет прямое отношение к основному значению слова «ягода»: собирательница ягод или торгующая ими; также кушанье из раздавленных ягод. Второе слово – *ягодица* – означает выпуклую часть тела человека между поясницей и бедрами («седалище»), а в говорах еще и часть лица – щеку – или женскую грудь. Слово с такими значениями образовалось по принципу метафорического переноса на основе сходства по внешнему виду, по форме: выпуклое, округлое, и отчасти по качеству: мягкое. *Ягодиночка*, в свою очередь, включило в орбиту своих значений такие признаки и ягоды и ягодиц, как привлекательность, желанность². Заметим: во всех случаях присутствует прямой или завуалированный эротический подтекст. Об этом же говорит, например, известная загадка о ягоде (другая отгадка – орех):

Росло-повыросло,
Из портков (из кустов) повылезло,
С кончика (На кончике) залупилось,
Красным девкам полюбилось (пригодилось)
[Митрофанова 1968, № 1863, с. 69].

Или частушка, вроде следующей:

Ягодинка, ягодка,

² В Толковом словаре В.И. Даля зафиксировано: ягода – «мелкий, мякотный плод»; ягодки (владим.) – «верхняя часть щеки, верхние скулы»; ягодица (новгор. и сиб.) – щека, скула и «задница, ягодичные мышцы, или сиденье; сосец, сосок женской груди» [Даль 2014, с. 7573].

Далеко укатилася,
Без тебя, мой дорогой,
Со всяким находилася [Адоньева 2006, с. 426].

Даже в колыбельной песне иной раз за словом «ягодка» просвечивает эротический намек:

А ягод(ы)ка –
Водились два год(ы)ка.
Бай-бай.
А на третей-от годок
У матки будёт паренёк [Якубовская 2021, с. 43].

В одинаковом обозначении части лица и задней части туловища человека (ягодица) отражено древнейшее сопоставление верха/низа как одной из основных оппозиций в традиционной картине мира, где верх обычно наделяется положительными признаками (хороший, благополучный, жизненный, чистый), а низ – признаками негативными (плохой, неблагополучный, грязный, смертельный). В такой системе координат человеческое тело рассматривается как состоящее из двух частей, оценивающихся прямо противоположно: чистое, духовное – верхняя часть (до пояса) – и нечистое, греховное – всё, что ниже пояса. В то же время имеет место и неоднозначность: и голова бывает дурной (сравнение с пустым горшком, тыквой), с дьявольскими мыслями, и низ осмысляется как рождающее начало, связанное с плодородием, продолжением жизни. Разделению всегда противостоит единство «высокого» и «низкого». И то, и другое подчиняется идее принципиальной неразъединенности жизни и смерти, вечной метаморфозности и обновляемости.

Сопоставление головы и зада, а также замещение лица задом, – мотив, используемый, обыгрываемый едва ли не на всех уровнях традиционной культуры: в лексике, фразеологии, в кинетике (ритмике, пластике, жесте), обрядовом и зрелищно-игровом поведении, в изобразительном искусстве.

Естественно, сопоставление может принимать черты смеховые в виде нелепиц, перевертышей, комических оксюморонов, веселой, озорной эротики и пр., но может использоваться с целью устрашения, издевки, унижения. Что касается ягодиц, то, с одной стороны, эта

часть тела часто упоминается в шутовском или положительном ключе, а с другой – выступает как традиционный объект побоев.

«Всезнающая» Википедия справедливо отмечает: «В сфере человеческой психики ягодицы имеют особую семантическую окраску, поскольку служат знаком индивидуальности, сексуальности, территориальной агрессии и маркировки, подчинения, игры и юмора»³.

В зависимости от контекста этот элемент тела расценивается то как «непристойный», «отталкивающий», то как притягивающий, волнующий, даже похожий на перевернутое сердечко. В Интернете на разных сайтах приводятся слова итальянского анатома и хирурга Адриана Спигеля (Спигелия, Шпигеля; 1578–1625), который, как подтверждают историки медицины и анатомии, «видел в ягодицах природную подушку человека, "сидя на которой, человек может праведно и усердно предаваться размышлениям о божественном" (однако на самом деле, это было шуткой, которую восприняли всерьез. Интересен тот факт, что этой фразой Спигелий вошел в историю)» [Мифологизмы и библеизмы 2021, с. 5].

Соотношения верха и низа, спроецированные на человеческое тело и сопровождающиеся как инверсией, так и симметрией, нашли выражение в пословицах, поговорках, идиомах:

Где зад, где перед – никто не разберет.

С ног на голову.

По заднице бьют, чтоб голова работала.

В лицо плюют, а ж...у лизут.

Душа божья, голова царская, ж...а барская⁴

[Афанасьев 1997, с. 491].

Нос крючком, голова сучком, ж...а ящичком

[Афанасьев 1997, с. 499].

Голова болит, так ж...е легче (примета)

³ URL: <https://web.archive.org/web/20111102212044/http://ru.wikipedia.org/wiki/Ягодицы> (дата обращения 21.08.2024).

⁴ Поговорка о крепостных.

Шуточные тексты, построенные на этом же принципе, известны не только традиционной, но и современной культуре (разумеется, в ее смеховом изводе). Вот, например, бытующий в сети стихотворный диалог «под басню»:

Лицо спросило как-то ж...у:
– Скажи мне, милая, как так,
Что ты румяна и упруга,
Я ж вся в морщинах и слезах?
В ответ ей ж...а: «Понимаешь,
Секрет простой, чего скрывать?
Ты вечно всё переживаешь,
А мне всегда на всё наср...ть!» [Стишок].

Наиболее часто и разнообразно сопоставление и противопоставление лица и зада встречается в поведении шутов, глумцов, в тех формах игрового поведения, которые принято относить к области смеховой культуры, точнее, к антиповедению, где в изобилии использовались и используются эротически окрашенные жесты, направленные на осмеяние, унижение, оскорбление, наказание персонажей. В рамках антиповедения, погружающего лицедеев и зрителей в абсурдный мир «навыворот», в ситуацию праздника дураков, с их бесчинствами, превалировала логика «от обратного», с ее главной установкой на выворачивание мира наизнанку.

Таковыми были обычные, скажем, для русских скоморохов кувыркания с оголением зада, надевание маски на задницу, разрисовывание ягодиц (изображение глаз на обеих половинах)⁵. В челобитной нижегородских священников, поданной в 1636 г. патриарху Иоасафу I, про святочных ряженных сказано: они «срамная удеса в лицах носяще» [Рождественский 1902, с. 24–25].

Мена верха и низа, «замещение лица задом («обратным лицом», «лицом наизнанку») – излюбленный развенчивающий жест»,

⁵ См. гравюру из дневника Адама Олеария (1630-е годы). Описание и воспроизведение гравюры в: Ровинский, т. V, с. 224–227.

характерный и для европейских глумотворцев, шутов в условиях карнавальных бесчинств [Даркевич 1988, с. 159]. По словам М.М. Бахтина, «мировая литература и языки очень богаты разнообразнейшими вариантами этого замещения лица задом и верха низом», ученый приводит примеры из романа Франсуа Рабле о Гаргантюа и Пантагрюэле, средневекового сказания о Соломоне и Маркольфе, популярнейшего во Франции «Roman du Fauvel» (XIV в.) [Бахтин 1990, с. 414].

На территории России в уличной кукольной комедии популярностью пользовалась сценка, где Петрушка осматривает только что приобретенную у цыгана лошадь, желая узнать, сколько ей лет, молода она или стара. При этом голову лошади он ищет под хвостом, который принимает за гриву.

Петрушка. Тпру, тпру, тпру, сивая, паршивая, короставая. (Хватает лошадь за хвост). Музыкант! Что ж это такое? Лошадь голову потеряла, одна грива осталась!

Музыкант. Дурак, ты не с того боку зашел [Тиханов, л. 49–52].

Петрушка (начинает осматривать лошадь с крупа и в удивлении спрашивает Цыгана). Слушай, Цыган, а где ж у твоей лошади голова?

Цыган. Ведь ты взял ее задом наперед [Тиханов, л. 13-15; Тиханов, л. 54-60].

Сходный прием использовался и в изобразительных видах искусства с той же снижающей, осмеивающей функцией.

В маргинальных иллюстрациях западноевропейских средневековых рукописей есть изображение модницы, стоящей у зеркала, в котором отображается не лицо ее, а зад [Даркевич 1988, с. 159].

Русская лубочная листовая картинка «Бык не захотел быть быком да и сделался мясником» из серии «забавные листы» [Ровинский 1881, кн. 1. № 176, с. 412–413] представляет собой небылицу, текст которой состоит из набора оксюморонных сочетаний, среди которых есть и построенные на сопоставлении верха/низа, в том числе голова/зад: «Ученик мастеру за то ж...у бьет, что науки долго не переймет».

Заголение часто служило ярким, сильнейшим наглядным оскорблением. Русское ругательство «поцелуй меня в зад» – лучшее тому подтверждение⁶. С давних пор такой прием использовался на войне. Историческая песня XVI в. о взятии Казани войском Ивана Грозного запечатлела эпизод, в котором татары со стен осажденного города глумятся и издеваются над противником: «Заголя своё гузёнычки показывают: / Еще вот те, государь, наш Казань-городок, / Не видать тебе Казани, как ушей на голове» [Истор. песни, № 50, ст. 16–18]. О такой же нарочитой демонстрации задницы противнику (спустя четыре столетия!) вспоминал Д.Ф. Лоза, танкист, воевавший во время Великой Отечественной войны на британском танке «Матильда», полученном по ленд-лизу⁷.

В некоторых случаях дерзкая, бранная и циничная эротика смехового мира соотносилась с древними представлениями о потустороннем мире и в глазах христианина граничила с кощунством, святотатством. Существовала и вера в реальную возможность замены лица задом, что воспринималось как дьявольское навождение, как злые проделки дьявола. Известно, что всякого рода потешников, особенно тех, кто предпочитал смеяться злорадно, сближали с представителями «иномирья», им приписывались сверхъестественные способности, в частности,

⁶ «Одна из простейших и распространеннейших словесных и жестикуляционных вариаций – поцелуй в зад» [Бахтин 1990, с. 414].

⁷ «Группа из десятка гитлеровцев вышагивала по полю левее дороги. Видя, что мы не стреляем, два верзилы из этой группы остановились и, спустив штаны, начали показывать нам свои задницы. Дескать – на, выкуси! Немец – в коломенскую версту ростом – даже ухитрялся, наклонившись, просовывать голову между расставленных ног и довольно, с захлебом, ржать...» Для наших солдат «такой “показ” является оскорблением самой высокой степени». Командир орудия несколько раз просил: «Ротный, разреши, я им засажу!» Ротный его успокаивал: «Не будешь же ты по каждой ж...е бить бронебойным, да и осталось их 15–17 штук <...>. Ободренные безнаказанностью, “артисты” вошли в раж. Какие только “коленца” они не выдавали! И задом, и передом...» И все же в конце концов терпение русских солдат кончилось, по глумящимся немцам выстрелили из танка. Самый главный «актер» был убит, остальные разбежались [Лоза 2005, 16–17].

наведение болезни, сглаза, сумасшествия, мороки. Так, в «Книге о чудесах св. Сергия», составленной Семеном Азарьиным в середине XVII в., рассказывается, как скоморохи (глумотворцы) напустили порчу на женщину так, что «лице ея обратися в тыл»⁸.

В Западной Европе с XI века Сатана и его слуги-демоны «чаще всего изображаются нагими, черными, волосатыми и безобразными; как и у него, у них на той или иной части тела – обычно это низ живота или зад – имеется второе или даже третье лицо в форме маски: подобно их настоящему лицу, оно также искажено гримасой» [Пастуро 2017, с. 42]. По утверждению М.М. Бахтина, «круг мотивов и образов обратного лица и замещения верха низом теснейшим образом связан со смертью и преисподней» [Бахтин 1990, с. 418].

Интересно, что, по народным представлениям, ягоды могут быть связаны с бедой, болезнью и даже смертью. И не только ядовитые ягоды, что объяснимо, но ягоды «вообще». Напомню: в сонниках утверждается, что увидеть ягоды во сне – к слезам, к горю. Напомню и загадку с отгадкой «смерть»:

Ходит Хам
По горам,
Берет ягоды
С грибам [Митрофанова 1968, № 1634, с. 61].

Кстати, в немецком языке *beere* – ягода, а однокоренной глагол *beerdigen* означает «хоронить, погребать».

Отношение к ягодицам в народе, ожидаемо, отнюдь не однозначное, смыслы, заложенные в это слово и обозначаемые ими предметы, принадлежат двум полюсам, которые соединены единым

⁸ «И приступиша глумотворцы тии к Наталии, просяще мзды своего глумления. Она же отврати от них лице свое благоумное и отрече имъ: глумления вашего зрѣти не хочу и игры бѣсовския не слушаю и денегъ не дамъ. Они же окаяннии, наполнившися бѣсовскаго духа и разпыхавшися на нея, отъидоша, похвалившеся нѣкимъ диявольскимъ ухищрением испортившие ея, наведоша на нея болѣзнь люту, яко и лице ея обратися в тыл» [Клосс 1998, с. 489].

представлением о магической действенности человеческого зада и гениталий.

Что касается ягодиц, шире – телесного низа, то, помимо веры в опасную, дьявольскую их природу, бытует и противоположное верование: озорной смех, обрядовое сквернословие, ритуальное оголение содействуют плодородию всего живого в обществе и природе, способствуют обновлению, росту, преображению⁹. Этому посвящена статья В.Я. Проппа о древнейшей подоснове сказки про царевну Несмеяну [Пропп 1976, с. 174–204]: оживляет, возвращает к жизни царевну (героиню) смех, который вызван непристойным, неприличным жестом. В античном мифе – по отношению к Деметре – жест обнажения служанки Ямбы, в случае с русской царевной Несмеяной – ее заголение (показ интимных «примет»), т.е. магия смеха и магия заголения служат созданию, зарождению и продолжению жизни. Показ низа вызывает смех – смеется лицо. Именно такое понимание превалирует в производном от «ягодиц» и «ягоды» частушечном слове «ягодиночка».

В завершение хочется привести два текста, в которых оба значения «ягодиночки» очевидны даже без называния этого верх-низового слова-перевертыша. Первый текст – это широко распространенная на российских просторах частушка:

Сидит милый на крыльце
С выраженьем на лице.
Выражает то лицо,
Чем садятся на крыльцо.¹⁰

А второй текст представляет собой эпиграмму А.С. Пушкина на И.Н. Ланова – кишиневского чиновника, постоянно ссорившегося с поэтом:

Бранись, ворчи, болван болванов,

⁹ «Материально-телесный низ продуктивен» [Бахтин 1990, с. 419].

¹⁰ Смягченный вариант частушки записан в Угличском р-не Ярославской обл.: «Сидит милый на крыльце / С удивленьем на лице, / А у милого лицо / Занимает всё крыльцо» [Углич 1974, с. 182].

Ты не дожدهшься, друг мой Ланов,
Пощечин от руки моей.
Твоя торжественная рожа
На бабье гузно так похожа,
Что только просит киселей [Пушкин 1956, т. 2, с. 134].¹¹

ADDENDUM

В том же ракурсе, как нам представляется, можно рассмотреть и некоторые другие народные именованья милого. К примеру, «залеточка» – здесь просматривается глагол «залететь» в смысле случайно забеременеть, и одновременно улавливается древнейшая связь с нашими сказочными птицами-женихами – Финистом Ясным Соколом, с песенным соловьем, который кукушку уговаривал, и где-то за далеким античным горизонтом – с Амуром и Психеей

«Забава», «забавушка» – включает значения «любить(ся), забавлять(ся), тешить(ся), увлекать(ся), услаждать, ублажать». Может быть, не случайно в былинах Забава Путятишна – не жена князя Владимира, а его дочка или племянница на выданье (см. сюжеты «Добрыня и Змей», «Ставр Годинович», «Идолище сватает племянницу князя Владимира», «Соловей Будимирович»).

«Матаня» – скорее всего, существует связь с глаголом «мотать(ся)» с уточнением: «шататься беспутно»; в говорах «матаситься» = ломаться, кривляться, а «матас» — шут, фигляр.

Вероятно, в том же (около-, смутно-эротическом) ключе можно рассмотреть и народное именование Марии Магдалины, которую в день ее памяти (нынче 4 августа) называют ягодница, поцелуйница, сладостница. И не только потому, что это пора собирания ягод, но и в память о том, что она была грешницей, красивой блудницей.

Источники

Адоньева 2006 – Деревенская частушка XX века. Сост. С.Б. Адоньева. СПб., 2006.

Афанасьев 1997 – Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А.Н. Афанасьевым. М., 1997.

¹¹ В народе, «дать киселя» – вытолкать коленкой; поддать под зад коленом.

Даль 2014 – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2014.

Истор. песни 1960 – Исторические песни. XIII–XVI вв. Изд. подгот. Б.Н. Путилов, Б.М. Добровольский. М.-Л., 1960.

Клосс 1998 – Клосс Б.М. Избранные труды. Том 1. Житие Сергия Радонежского. М., 1998.

Лоза 2005 – Лоза Д.Ф. Танкист на «иномарке». М., 2005.

Митрофанова 1968 – Загадки. Изд. подгот. Митрофанова В.В. Л., 1968.

Пушкин 1956 – Пушкин А.С. Полное собр. соч. В 10 т. Т. 2. М., 1956.

Ровинский 1881 – Русские народные картинки. Собрал и описал Д.А. Ровинский. Кн. I – V. СПб., 1881.

Садовников 1901 – Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Садовников. СПб., 1901.

Стишок – Стишок № 583371 // Анекдоты из России. URL: <https://www.anekdot.ru/id/583371/> (дата обращения 21.08.2024).

Тиханов – Тиханов П.Н. РО РНБ. Фонд 777, оп. 1, № 188.

Углич 1974 – Угличские народные песни. Сост.-ред. И.И. Земцовский. М.-Л., 1974.

Якубовская 2021 – Золотая веточка: Детский фольклор Каргопольского и Коношского районов Архангельской области. Сост., подгот. текстов, нотации, ст., коммент. Е.И. Якубовской. СПб., 2021

Литература

Бахтин 1990 – Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Даркевич 1988 – Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX – XVI вв. М., 1988.

Мифологизмы и библеизмы 2021 – Карасов И.А., Айрапетян А.А., Умаров А.Х., Колесникова Ю.А. Мифологизмы и библеизмы в медицинской терминологии // LVII Международная научная медицинская конференция «Современные медицинские исследования». Сборник статей конференции. Кемерово, 2021. С. 4–7.

Пастуро 2017 – Пастуро Мишель. Черный. История цвета. М., 2017.

Пропп 1976 – Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 174–204.

Рождественский 1902 – Рождественский Н.В. К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1902. Кн. 2.

WHY IS THE ADMIRER CALLED "A BUTTOCK" IN DITTIES

Anna F. Nekrylova

Institute of Russian Literature (the Pushkin House),
Russian Academy of Sciences

The article examines one of the nominations of an admirer (a suitor) frequently found in Russian folk ditties (chastushkas) – “yagodinochka” (derived simultaneously from homonyms – old-fashioned “cheek” and “buttock”). The author reveals the erotic undertone of the word, caused by such ancient binary oppositions in human consciousness as top/bottom, desirable/unacceptable, giving birth/killing, terrible/funny, etc. All this found reflection in traditional comparison of the head and the lower body, the face and the buttock (the ritualised inversion of these oppositions, as well as their ‘carnival’ function, was studied – albeit on Western European material – by M.M. Bakhtin). The article explores various semantic nuances of such a comparison as they are manifested in different genres of Russian folklore, in the comic culture of folk performers, and in certain ritual practices.

Keywords: Russian chastushka (folk ditty), nomination of an admirer (a suitor), eroticism in folklore, comic, ritual anti-behavior, culture of folk performers.

**СТИХОТВОРЕНИЯ В.А. СОСНОРЫ 1970-Х ГГ.
С ЖАНРОВЫМ ПОДЗАГОЛОВКОМ «ЛУБОК»:
ФОРМАЛЬНЫЙ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ**

© 2024

Е.В. Болнова

Болнова Екатерина Владимировна, SPIN-код: 7779-0276, ORCID: 0000-0003-4956-642X, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), eka332@yandex.ru.

Статья поступила в редакцию: 16.09.2024

Статья принята к публикации: 5.11.2024

В статье рассматриваются три стихотворения В.А. Сосноры с жанровым подзаголовком «лубок». Одно из них («Волчица») впервые становится предметом научного исследования, так как ранее не было опубликовано. Пристальный интерес автора в 1970-е гг. к народному искусству лубка не может считаться случайным, так как для данного периода в целом характерно частое и разнородное обращение В.А. Сосноры к фольклорным образам и сюжетам. Тем не менее лубок ни до периода написания сборника «Хутор потерянный», ни после него никогда больше не попадает в сферу авторского интереса, таким образом, исследовательской задачей является анализ формального и содержательного аспектов стихотворений «Все как всегда», «У ворот», «Волчица» в контексте их соотносительности с лубком. В основу анализа положены признаки лубка, выделенные, в частности, К.Е. Кореповой. Исследуются как точки соприкосновения стихотворений В.А. Сосноры с лубком, так и моменты принципиального несовпадения. В каждом случае делается вывод о причинах отступления. В результате проведенного исследования подтверждается гипотеза о том, что лубок для В.А. Сосноры является не столько исторически сложившимся жанром с определенным набором базовых признаков, сколько особой оптикой, позволяющей расширить восприятие действительности.

Ключевые слова: В.А. Соснора, поэзия XX века, лубок, фольклор, расшник.

В стихотворных текстах В.А. Сосноры, написанных в 1970-е годы, неоднократно используется жанровое определение «лубок», которое вводится в подзаголовок. Речь идет о текстах «Все как всегда» и «У ворот». Оба произведения входят в сборник «Хутор

потерянный» (1976–1978 гг.). Правда, в первом случае жанровое определение несколько изменено: «лубок с монголом». Стихотворение «У ворот» может быть прочитано как стилизация подписей к изображениям без самих изображений:

У ворот живет жасмин – медведица Баренца,
белоцветица-бокалы
(их миллион-миллион!)
в лампах,
в лапах [Соснора 2018, с. 648].

В стихотворении «Все как всегда» содержится развернутое повествование, действующими лицами которого являются герой и монгол, стоящий на холме. Среди опубликованных русских лубочных картинок не удалось на данный момент найти аналогичное изображение, однако нельзя исключать влияние на В.А. Соснору восточного лубка или отсутствие первоисточника как такового. В любом случае автор, вероятнее всего, сознательно допускает ошибки в употреблении архаизмов:

Бежать-то бежал а в левой деснице держал драгоценность –
куриццо яйцо.
<...> В правой деснице держал он букварь с буквой «Б»
[Соснора 2018, с. 636].

Л.В. Зуева, отмечая данное словоупотребление, дает следующий комментарий: «Здесь можно видеть резкий алогизм сочетания *в левой деснице* и тавтологию сочетания *в правой деснице*» [Зуева 2010, с. 97]. Далее исследователь поясняет, что оба случая использования слова «десница» являются при первом рассмотрении неправильными и нелепыми. Однако В.А. Соснора всегда внимательно относился к языковому материалу, и его сложно заподозрить в непонимании значения слов. Таким образом, по мнению Л.В. Зуевой, «автор предлагает и читателю подумать о семантических процессах» [Зуева 2010, с. 97], происходящих в русском языке, на примере тех, что могут быть зафиксированы применительно к слову «десница».

Раскрывая свою мысль, Л.В. Зуева пишет о том, что исторические процессы, связанные с уходом из языка прилагательного *десный*, через которое и объяснялась семантика

существительного *десница*, сделали излишним и немотивированным присутствие в языке и существительного *шуйца*, обозначающего левую руку. Также Л.В. Зуева отмечает, что для церковнославянского, как впоследствии и русского, языка не характерно парное противопоставление частей тела по признаку «левый» и «правый», поскольку никаких других примеров подобного различения найти в языке невозможно. Таким образом, исчезновение слова *шуйца* и десемантизация слова *десница* воспринимаются через призму восстановления равновесия языковой системы. Само существительное *десница* приобретает дополнительные значения, связанные с понятием власти. Л.В. Зуева приводит в качестве примера следующие случаи употребления слова *десница* в данном значении: рука Бога, героя, вождя, рука творящая, благословляющая или карающая. То есть *десница* употребляется в значении любой руки (с точки зрения признака правый/левый), наделенной властью. Стихотворение В.А. Сосноры обнажает произошедший семантический сдвиг, заставляя читателей рефлексировать по поводу обозначенных аспектов [Зуева 2010, с. 97].

В качестве объекта исследования может быть также привлечено неизданное стихотворение «Волчица» с подзаголовком «лунный лубок». В Российской национальной библиотеке представлены два варианта данного стихотворения, несколько различающиеся между собой. Поскольку на данный момент не представляется возможным точно установить, какой из вариантов самим автором рассматривался как более удачный, приведем оба.

Вариант 1 (лист 1)	Вариант 2 (лист 2)
ВОЛЧИЦА (лунный лубок, самопародия) Явленье Луны! (Есть такая вещица!) Так вот: на Луне объявилась волчица. Не капитолийская, хоть и хотелось. Но автору – тема, а тема – х...летелось. Двуушье, лай лап, однохвостье, двуглазье...	ВОЛЧИЦА (лунный лубок) Явленье Луны! (Есть такая вещица!) Так вот: на Луне объявилась волчица. Она не кудахтала, хоть и хотелось. Но автору – тема, и теме – х...летелось. Двуушье, лай лап, однохвостье, двуглазье...

Она и Луна – вот вам и двоевластье!	Она и Луна – вот вам и двоевластье.
А я?	Так, если, естественно, я запечалюсь,
Я – есть. Но, увы, если я запечалюсь, я сам себе автор и я запрещаюсь [РНБ. Ф. 1346. Ед. хр. 79. л. 1].	я – сам себе автор, я сам – запрещаюсь [РНБ. Ф. 1346. Ед. хр. 79. л. 2].

Приведенные материалы представляют собой авторизованную машинопись с внесенными авторучкой правками. В первом варианте второе жанровое определение – самопародия – приписано синей шариковой ручкой. На самих листах не проставлены даты написания стихотворений, однако материал в архиве датирован 1974–1975 гг.

В приведенных вариантах стихотворения можно опознать отсылки к мифологическим представлениям о лунной собаке, широко представленным у разных народов [Миллер 1876, с. 10–15]. И хотя в мифах собака и волк далеко не всегда синонимичны по своему значению, в поэтической практике подобная замена не вызывает недоумения. В контексте всего стихотворения В.А. Сосноры такая замена может быть обусловлена тем, что волк воспринимается как независимое от человека, свободное существо, в то время как собака тесно связана с волей своего хозяина. В приведенных вариантах текста тема свободы является одной из ключевых.

Таким образом, выделяемое самим автором обращение к лубку не является чем-то необыкновенным для В.А. Сосноры в 1970-е г. При этом лубок не всегда фигурирует как жанр произведения: так, в цикле «Закат в дождь» из того же сборника «Хутор потерянный» лубок упоминается в тексте стихотворения «Строки». Встают вопросы: чем же является лубок в творчестве В.А. Сосноры и как он соотносится с традиционным русским лубком?

Можно предположить, что лубок – это способ видения и описания реальности, призма, сквозь которую автор воспринимает мир, а обращение к лубку – способ расширить возможную оптику видения мира, способ разрушить чрезмерную реалистичность. Обозначенная особенность характерна для многих стихотворений В.А. Сосноры.

Известно, что В.А. Соснора увлекался живописью и графикой, поэтому лубок мог быть интересен ему как синтез словесного и изобразительного видов искусства. Сложно сказать, что сильнее

повлияло на стихотворения автора с подзаголовком «лубок»: картинки или подписи к ним. Чтобы понять, в каких отношениях тексты В.А. Сосноры находятся с лубочными сказками, мы проведём сопоставительный анализ трех названных стихотворений с лубочной сказкой, используя в качестве теоретической базы книгу К.Е. Кореповой «Русская лубочная сказка». Опираясь на принципы анализа фольклорной сказки, выделенные В.Я. Проппом, К.Е. Корепова обозначает признаки лубочной сказки, с которой и будут сопоставляться стихотворения В.А. Сосноры с подзаголовком «лубок».

В работе К.Е. Кореповой отмечается, во-первых, что лубочная сказка, как и фольклорная, относится к повествовательным жанрам. Основная функция, которую она выполняет, развлекательная, что напрямую сказывается на содержании. В основе лубочной сказки лежит рассказ о чем-либо фантастическом, необыкновенном, что способно увлечь читателя. При этом лубочные сказки редко ориентируются на традицию народной бытовой сказки. Подобные случаи относятся к концу XVIII – началу XIX вв., но данная линия развития

лубочной сказки не получила широкого распространения и дальнейшего развития. Таким образом, в лубке важны не только повествовательность и установка на развлекательность, но и обращение к фантастическому [Корепова 1999, с. 23].

Стихотворение В.А. Сосноры «Все как всегда», как уже было отмечено, представляет собой развернутое повествование, фантастический элемент реализован не в ситуации, описываемой автором, а в образе главного героя. Стихотворение «У ворот» построено как развернутое описание событий, происходящих у ворот. Сама по себе ситуация опять же не является фантастической, в отличие от героев данного текста. Неизданное стихотворение «Волчица» в большей степени из трех анализируемых опирается на фантастический сюжет, но только при условии буквального прочтения. Таким образом, и повествовательность, и развлекательность, и фантастичность остаются неизменными признаками произведений В.А. Сосноры с жанровым подзаголовком «лубок». Однако есть и существенное отличие стихотворений поэта от лубочной сказки. В то время как авторы лубочных сказок, что отмечает К.Е. Корепова, не ищут новые сюжеты для своих произведений, а трансформируют уже

существующие в соответствии с художественными принципами лубка [Корепова 1999, с. 24], В.А. Соснора придумывает авторские сюжеты, не отмеченные широкой традицией использования ни в фольклорной, ни в лубочной сказке, что объясняется ориентацией на индивидуальность, свойственную русской литературе до утверждения постмодернистских принципов.

Далее К.Е. Корепова вслед за Е.Н. Елеонской [Елеонская 1905, с. 162] отмечает принципиальное жанровое отличие лубочной сказки от народной. Исследователи пишут о том, что фольклорная сказка изначально опирается на вымысел и не стремится ни к мотивировке волшебных допущений, ни к их соотнесению с возможным. В то же время лубочная сказка имеет важную установку на достоверность [Корепова 1999, с. 24]. Объясняется это тем, что в XVIII и XIX вв. в народе сохраняется отношение к напечатанному в книге как к непременно достоверному. Стихотворения В.А. Сосноры построены на соединении достоверного и исключительного, однако это исключительное явлено не как нечто шокирующее и невозможное, а как что-то странное, но допустимое в том художественном мире, который создает автор.

Художественная установка на соединение вымысла и реальности рождает и особое пространство и время лубочной сказки, отличное от хронотопа фольклорной. Соотнося пространство фольклорной волшебной сказки и лубочной, К.Е. Корепова указывает, что авторов последней не удовлетворяет словесная формула, обозначающая пространство волшебной сказки: «в некотором царстве, в некотором государстве». Действие в лубочной сказке происходит, как правило, в королевстве с условным, но конкретным названием: «в Дурлахском, Еракском, Вельском, Кельтском, Кипрском, Карельском, Колхидском, Арапском, Глубдубридском, Семигальском, Туркукукамском и т. п. государствах» [Корепова 1999, с. 25]. Говоря об этимологии данных топонимов, К.Е. Корепова приходит к выводу, что часть из них были придуманы самими авторами лубка и отличались необычным звучанием, что в сознании создателей прочно связывалось с чужеземным и далеким. Второй вариант появления приведенных топонимов связан с использованием существующих в реальности слов, обозначающих название местности или какого-либо этноса. От них и образовывались несуществующие топонимы по привычным словообразовательным моделям. Подобные варианты, имея большую связь с действительностью, создавали у читателей

впечатление реальности. Кроме того, достаточно часто пространство в лубочной сказке обозначалось как условный Восток или Юг [Корепова 1999, с. 25].

В стихотворении В.А. Сосноры «Все как всегда» пространство довольно точно определено, но лишено какого-либо названия:

Монгол стоял на холме и как ветряная мельница бежал на месте
[Соснора 2018, с. 636].

На экзотичность данного пространства, его изначальную отнесенность к пространству «чужому» указывает преодоление обозначенного разрыва в финале текста через «слияние» с героем (монголом):

Вот как исторически в силу общественных обстоятельств
сложилось.
Я-ты-он-мы-вы-они – по-товарищески сдружилось.
Результат налицо:
не без желтизны но никто никому не пленник естественное
единство ни мяса ни мести... [Соснора 2018, с. 637].

Пространство, описанное в стихотворении «У ворот», подчеркнуто типично: ворота со звоном, рядом с ними растут жасмин и ель, во дворе лежит бревно. Произведение построено на контрасте: чем типичнее место, тем экзотичнее герои, которые появляются в тексте. В стихотворении «Волчица» экзотическим, но не волшебным является пространство Луны, хотя ничто не позволяет предположить, что оптика автора отлична от взгляда человека с Земли на небесное тело. То есть автор не изображает события, происходящие на Луне и не доступные взгляду человека с Земли. Скорее можно предположить обратное: только с Земли можно увидеть появление на Луне необыкновенной волчицы.

Помимо использования географических названий, в лубочных сказках можно выделить и иной способ обозначения отнесенности пространства. Он тесным образом связан и с временной отнесенностью. Речь идет об использовании в лубочной сказке псевдославянских имен: Заиграй, Буревой, Булат, Бархат, Добромysl и т.п. [Корепова 1999, с. 25]. Это, в свою очередь, позволяет определить пространство и время лубочной сказки как условную

славянскую древность. В стихотворениях В.А. Сосноры обращение к антропонимам не является определяющим. В неопубликованном тексте «Волчица» именем собственным является только космоним Луна, в стихотворении «Все как всегда» в качестве антропонима выступает лексема «монгол» (в подзаголовке «лубок с монголом» слово написано со строчной буквы, в самом стихотворении с прописной):

Монгол стоял на холме и как ветряная мельница бежал
на месте.

Глаза у него с грустинкой но не худ
а даже влажен животик потому что он был – ниоткуда.

<...> В первом глазу у Монгола – виденье вина.

Ну и что! Ведь во втором глазу – голубизна

[Соснора 2018, с. 636].

Самым интересным с точки зрения использования имен собственных представляется стихотворение «У ворот». В нем встречается уникальный мифоним – птица Хлоя:

У ворот еще и ель

ветви – в щеточках зубных

(прилетает на хвою

птица Хлоя в «ноль» часов

чистит зубы – все целы!

Хлоя – людоед).

Щеточки – в крови [Соснора 2018, с. 648].

Данный образ не встречается ни в народной, ни в книжной культуре. Очевидно, что он не является фольклорным, однако в творческом мире В.А. Сосноры употребляется как синонимичный таковым. В «Славянском бестиарии» О.В. Беловой, как и в «Русских народных картинках» Д.А. Ровинского, птица Хлоя не упоминается. Не удалось обнаружить упоминание о данном персонаже и у других исследователей русского лубка (О.Д. Балдиной [Балдина 1972], Т.А. Ворониной [Воронина 1993] и др.). Заметим, что птица Хлоя в стихотворениях В.А. Сосноры тесно связана с людоедством. В книге Д.А. Ровинского описаны две райские птицы, но нет указания на то, что Сирий или Алконост могли выступать как птицы-людоеды.

Единственный вред, который они могли нанести человеку, – заворовать его своим пением до смерти, о чем свидетельствуют подписи к изображениям [Ровинский 1900, Т. 1, с. 229–230]. Образ птицы-людоеда является очень распространенным и встречается в мифах самых разных народов [Иванова-Казас 2006; Осипова 2022], поэтому интересным представляется не появление подобного образа в стихах В.А. Сосноры как таковое, а создание нового образа там, где существует мощная мифологическая традиция. Птица Хлоя не единожды возникает в произведениях 1970-х гг. Так, она упоминается в третьем стихотворении цикла «Закат в дождь» – «Строки», о котором речь шла выше:

На ели елочки и шишки – куколи из клея.
(Помни: птица Хлоя!)
Железный медный дождь в лесу мне ливень льет.
(Лубок!) [Соснора 2018, с. 640].

В стихотворении «Воскресенье (каталог без людей)»:

Слушаю (слышал) здесь – птица, простите:
пернатая Хлоя с хвостом (она – людоед).
Птица Хлоя пищала на ветке вишневой (прошлой ночью):
«хи-хи-хи» [Соснора 2018, с. 646].

В стихотворении «Строки» также обращает на себя внимание, что образ птицы Хлои опять же вводится в контекст лубочной литературы, то есть очевидна авторская установка на соотнесение созданного им самим образа с фольклором, уже – с лубком. Имя Хлои вызывает очевидные ассоциации с романом Лонга «Дафнис и Хлоя». Напомним, что в одном из эпизодов в начале третьей книги Дафнис придумывает хитрость, чтобы зимой увидеться с возлюбленной: с помощью силков и клея он ловит птиц недалеко от ее дома, дабы иметь возможность встретить Хлою. В качестве косвенного свидетельства влияния книги Лонга на выбор имени птицы в стихотворениях В.А. Сосноры мы рассматриваем тот факт, что в 1969 г. в серии «Библиотека всемирной литературы» вышел том, включающий античные романы, с комментариями М.Е. Грабарь-Пассек к тексту Лонга, в которых указано, что имя Хлоя «не встречается ни у Феокрита, ни у кого-либо другого из известных нам

буколических поэтов; несколько раз оно употреблено Горацием как имя гречанок-гетер. “Пастушеским” оно, очевидно, считалось потому, что существительное “хлоэ” означало “свежую зелень, молодые побеги”» [Грабарь-Пассек 1969, с. 556]. Во всех стихотворениях В.А. Сосноры, в которых упоминается птица Хлоя, этот образ так или иначе показан в контексте деревьев, а один раз рядом с упоминанием клея, возможно, отсылающего к способу ловли птиц, к которому обращался Дафнис.

Мифонимом Хлоя не ограничивается использование В.А. Соснорой в стихотворении «У ворот» имен собственных. Так, обращает на себя внимание словосочетание «медведица Баренца»:

У ворот живет жасмин – медведица Баренца,
белоцветица-бокалы
(их миллион-миллион!)
в лампах,
в лапах [Соснора 2018, с. 648].

Речь, видимо, идет о метафорическом соотношении цветущего куста жасмина (наиболее распространен вид с белыми цветами) и белой медведицы. Далее метафора уступает место метонимии, и белая медведица называется автором медведицей Баренца, поскольку именно во время экспедиции голландского мореплавателя произошло открытие данного вида животных для европейцев.

Необходимо отметить и ряд признаков лубочной сказки, выделяемых К.Е. Кореповой и не встречающихся в анализируемых нами произведениях В.А. Сосноры. Так, ученый отмечает, что установка на условно понимаемую достоверность, выражающуюся в возможности приближения описываемых в лубочной сказке событий к реальности, реализуется не только через разрушение традиции обращения к сказочным именам (в лубке не используются такие традиционные для сказки имена, как Иван, Марья Моревна, Василиса Премудрая, зато активно употребляются такие имена, как Петр, Устинья, Аксинья и т.д.). Кроме того, сказочные фантастические существа, типичные для фольклорной сказки, заменяются персонажами русских суеверных рассказов [Корепова 1999, с. 26]. Лешие, русалки и домовые становятся распространенными героями лубочной сказки. Данный принцип В.А. Соснорой не соблюдается. Никаких сказочных существ, как и представителей низшей

демонологии, в анализируемых стихотворениях не встречается, хотя в ряде других текстов В.А. Сосноры упоминаются русалки, гномы, Царевна-лягушка и др. Продолжая наблюдения над героями лубочной сказки, К.Е. Корепова высказывает тезис о том, что системы персонажей лубочной и фольклорной сказок в целом совпадают. Они соответствуют классификации, опирающейся на функции действующих лиц, которую в свое время предложил В.Я. Пропп [Пропп 1928]. В то же время система персонажей лубка усложняется за счет появления героев, которые никак не влияют на развитие сюжета и служат лишь для создания фона, на котором разворачиваются события. К таковым К.Е. Корепова относит придворных, подруг невесты и т.д. [Корепова 1999, с. 27]. Система персонажей стихотворений В.А. Сосноры коренным образом не совпадает с фольклорной или лубочной. В полном соответствии с литературной традицией автор во главу угла ставит лирического героя, который, с одной стороны, во всех трех случаях выступает как наблюдатель, с другой – является носителем определенной оптики, определенного сознания, которое и организует текст. Литературность лубочной сказки, хотя и иного рода, отмечена К.Е. Кореповой. Она проявляется в стиле произведений. Анализируя используемые авторами лубочных сказок художественные средства выразительности, К.Е. Корепова выделяет те, которые присущи литературе, но не характерны для фольклора. Речь идет о портрете и пейзаже, введении в текст психологической мотивировки поступков персонажей и т.п. Те же самые наблюдения ученый распространяет и на язык лубочной сказки. Он преимущественно книжный, в тех же случаях, где авторы лубка сознательно стремятся к подражанию фольклорной стилистике, это ощущается как стилизация [Корепова 1999, с. 28].

К.Е. Корепова останавливается на изменениях в композиции лубочной сказки по сравнению со сказкой фольклорной. Главной тенденцией становится нарушение сюжетно-композиционных связей фольклорной сказки, которая является строительным материалом, усложнение сюжета за счет включения новых мотивов, появления в лубочной сказке новых ситуаций [Корепова 1999, с. 27]. Данные признаки лубочной сказки, выделенные К.Е. Кореповой, будут нерелевантны для стихотворений В.А. Сосноры, поскольку, как уже было отмечено, их сюжетно-композиционная составляющая имеет ярко выраженную литературную направленность.

Очевидно, что, обращаясь к жанру лубка, В.А. Соснора определенным образом ориентируется не только на его структурные признаки, но и на формальные. Если в стихотворении «Все как всегда» функцию вторичной и проблематизированной архаизации текста берут на себя устаревшие слова, которые контрастно соположены с советскими языковыми штампами и новыми в языке словами, то в стихотворении «У ворот» автор идет по другому пути. Ю.Б. Орлицкий обращает внимание, что оно написано раешником. При этом, по наблюдениям Ю.Б. Орлицкого, это не единственный случай обращения В.А. Сосноры к раешнику в 1970-е годы. Также раешником написаны циклы «Закат в дождь» и «У озера у пруда» из того же сборника «Хутор потерянный», в который входит стихотворение «У ворот». Ю.Б. Орлицкий, выделяя несколько типов раешного стиха, отмечает, что В.А. Соснора обращается к тому варианту, который в большей степени ориентирован на фольклор, в качестве его особенности отмечая нередкое появление нерифмованных, холостых строк [Орлицкий 2019]. В данном случае речь идет именно об узнаваемой ориентации на фольклор, а не о попытке воспроизвести языковую форму лубка, которая ничего общего с раешником не имеет.

В.А. Соснора, активно используя в 1970-е годы жанровый подзаголовок «лубок», воспринимает его как определенную оптику, особый способ видения и восприятия мира, а не конкретный исторически сложившийся жанр с определенными содержательными и формальными признаками. Можно предположить, что В.А. Соснора отталкивается при написании стихотворений с жанровым подзаголовком «лубок» от неких реально существующих, но не опознанных пока лубочных картинок (или стилизаций под лубочные картинки, создаваемых в XX веке) или от вымышленных, существовавших лишь в сознании автора изображений. Интересно, что все три текста («Все как всегда», «У ворот», «Волчица») так или иначе связаны с рефлексией языка. Стихотворение «Все как всегда» построено на столкновении стилистически разнородной лексики и на осмыслении сущности изменений, происходящих в языке, о чем писала Л.В. Зубова. Стихотворение «У ворот» завершается строками, построенными на реализации прямого значения фразеологизма «лежать бревном» в контексте осмысления родовой

принадлежности существительного «бревно» и возможности его соотнесения с женщиной:

во дворе лежит бревно, – как попало, голышом...
ЧЬЕ ОНО ЛЮБОВНИЦО? [Соснора 2018, с. 648].

Неизданное стихотворение «Волчица» также связано с языковой рефлексией. В частности, расширяя значение слова «двоевластье» за счет смыслов, отсутствующих в языке, автор тем самым демонстрирует метафизическую зыбкость как любых языковых клише, так и практику цензурных запретов, базирующихся на них.

Источники

Белова 2001 – Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2001.

Грабарь-Пассек 1969 – Грабарь-Пассек М. Лонг. Дафнис и Хлоя // Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Т. 7. М., 1969. С. 555–559.

РНБ – Российская национальная библиотека. Ф. 1346. Соснора В.А. Ед. хр. 70. Волчица (лунный лубок, самопародия). Стихотворение. Автор. машиноп. Черновики. 1974–1975 гг.

Ровинский 1900 – Ровинский Д.А. Русские народные картинки: В 2 т. Т. 1. СПб, 1900.

Соснора 2018 – Соснора В.А. Стихотворения. СПб., М., 2018.

Литература

Балдина 1972 – Балдина О.Д. Русские народные картинки. М., 1972.

Воронина 1993 – Воронина Т.А. Русский лубок 20-х–60-х годов XIX века: производство, бытование, тематика. М., 1993.

Елеонская 1905 – Елеонская Е.Н. Несколько замечаний о русских сказках // Этнографическое обострение. М., 1905. № 1. С. 158–166.

Зуева 2010 – Зуева Л.В. Языки современной поэзии. М., 2010.

Иванова-Казас 2006 – Иванова-Казас О.М. Птицы в мифологии, фольклоре и искусстве. СПб., 2006.

Корепова 1999 – Корепова К.Е. Русская лубочная сказка. Н. Новгород, 1999.

Миллер 1876 – Миллер В.Ф. Значение собаки в мифологических верованиях. М., 1876.

Орлицкий 2019 – Орлицкий Ю.Б. О стихосложении Виктора Сосноры (предварительные замечания) // Новое литературное обозрение. 2019. № 6 (160). URL: magazines.gorky.media/nlo/2019/6/o-stihoslozhenii-viktora-sosnory.html (дата обращения 04.03.24).

Осипова 2022 – Осипова М.В. Птицы-мифозои в мифологии айнов и коренных народов Амура и Сахалина // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2022. № 1 (59). С. 5–17.

Пропп 1928 – Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.

V.A. SOSNORA'S POEMS OF THE 1970S WITH THE GENRE SUBTITLE "LUBOK": FORMAL AND SUBSTANTIVE ASPECTS

Ekaterina V. Bolnova

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

The article examines three poems by V.A. Sosnora with the genre subtitle "lubok". One of them has become the subject of scientific research for the first time, since it remained unpublished before. The author's close interest in the folk art of lubok in the 1970s cannot be considered accidental, since this period is generally characterized by the frequent and heterogeneous appeal of V.A. Sosnora to folklore images and plots. Nevertheless, the lubok never draws author's attention either before or after the period of writing the collection "Lost Farm", thus, the research task is to analyze the formal and substantive aspects of the poems "Everything as Always", "At the Gate", "Wolf" in the context of their correlation with the lubok. The analysis is based on the characteristics of a lubok, highlighted, in particular, by K.E. Korepova. The article investigates the points of contact between V.A. Sosnora's poems and lubok, as well as points of fundamental discrepancy. In each case, a conclusion is drawn about the reasons for the digression. As a result, the research confirms the hypothesis that for V.A. Sosnora lubok is not so much a historically established genre with a certain set of basic features, as a special optics that allows to expand the perception of reality.

Keywords: V.A. Sosnora, poetry of the XX century, lubok, folklore, raeshnik.

КОММУНИКАТИВНАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА СКАЗКИ В КНИГЕ АННЫ МОВШЕВИЧ «ТАЙНА СИРЕНЕВОЙ ДОЛИНЫ»

© 2024

А.А. Курочкина

Курочкина Анна Анатольевна, SPIN-код: 2731-0010, ORCID: 0000-0002-1248-9320, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603950, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), chikalinka@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 20.09.2024

Статья принята к публикации: 11.11.2024

В статье представлен анализ функционирования жанровых форм сказки в текстах, составивших сборник «Тайна Сиреновой долины». Созданные для чтения и обсуждения в рамках групповых терапевтических сессий с детьми, сказки Анны Мовшевич соотносятся с основными типами литературной сказки: волшебной, новеллистической и о животных. В процессе анализа мы выявляем, как терапевтическая цель сказки определяет состав персонажей и сюжетную структуру текста, а значит, и его жанровую разновидность. А та, в свою очередь, формирует инерцию читательского восприятия, обеспечивающую интуитивное заполнение смысловых лакун и порождающую желаемый терапевтический эффект сказки. Таким образом, в едином художественном хронотопе книги разворачиваются разнообразные, но системно связанные типы сюжетных коллизий, реализующие весь спектр терапевтических задач.

Ключевые слова: литературная сказка, терапевтическая сказка, рецепция жанра, Анна Мовшевич.

Книга сказок Анны Мовшевич «Тайна Сиреновой долины» [Мовшевич 2022] являет собой любопытный пример авторского переосмысления жанра литературной сказки. Помимо двойной коммуникативной адресации, определяющей структуру параллельных повествований (художественного и научно-популярного), сборник интересен оригинальным синтезом актуальных тенденций в развитии жанра.

Книга в полной мере соотносится с культурным и литературным контекстом. Мы имеем в виду моду на так называемые

терапевтические сказки. Сам по себе термин «терапевтическая сказка» возник еще в 1990-х гг. вместе с прикладным психологическим направлением «сказкотерапия». На сегодняшний день он давно уже перешагнул порог кабинета психолога и обосновался в массовой культуре, причем не столько в детской, сколько в родительской.

Ежегодно в России издаются все новые терапевтические сказки и появляются все новые авторы, работающие в этом жанре. Целевая аудитория произведений, которые в него входят, состоит из двух частично пересекающихся групп. Первая из них – родители детей дошкольного возраста, практикующие совместное чтение вслух. Для них издаются красочно иллюстрированные терапевтические сказки, преимущественно посвященные развитию эмоционального интеллекта и социализации ребенка. Вторая целевая группа – женщины «в активном психологическом поиске», читательницы популярно-психологической и эзотерической литературы. Для них также издается довольно широкий «репертуар» терапевтических сказок, посвященных поиску себя и «своей стаи», преодолению жизненных кризисов, переживанию травм и налаживанию отношений с самой собой, родителями, детьми, мужчинами и, условно говоря, деньгами. В текстах данного типа сказка преподносится как инструмент диалога с собственным подсознанием. Зачастую такие издания включают в себя элементы интерактива: вопросы по тексту и пустые строки для письменного выражения рефлексии над прочитанным.

Ярким свидетельством востребованности жанра взрослых терапевтических сказок является судьба текстов Аглаи Датешидзе. Датешидзе – известный петербургский психотерапевт. Она начала публиковать свои краткие афористичные терапевтические сказки еще в ЖЖ. Все ее тексты объединяли одинаковый зачин: «Жила была девочка...» (ЖБД), бытовая коллизия, построенная на устойчивой ментальной модели, и алогичный финал. Сказки быстро стали очень популярны, утратили авторство в виртуальном пространстве и породили множество подражаний. Новый жанр ЖБД был крайне популярен в отечественном интернете в 2010-х гг. В 2021-м Аглая Датешидзе опубликовала свои тексты в печатной книге, чтобы восстановить и зафиксировать собственное авторство.

Стоит отметить, что последние несколько лет многие психологи, терапевтирующие сказочными образами и нарративами, активно издают свои книги. Сегодня это рабочий инструмент маркетинговой стратегии развития личного профессионального бренда. Поскольку одна из первичных целей таких изданий – привлечение клиентов, художественным приоритетом автора становится баланс между увлекательностью, узнаваемым стилем и терапевтичностью. Использование сказочных образов и нарративных моделей в подобной литературе заслуживает отдельного исследования. Здесь мы бегло коснулись этой группы текстов, чтобы обозначить контекст книги Анны Мовшевич, которая сама является практикующим терапевтом.

Еще один важный фактор контекста – растущее количество учебников по созданию терапевтических сказок и правильному их чтению. Многие сборники терапевтических сказок содержат инструкции по их чтению. Издаются и книги, целиком посвященные созданию терапевтических сказок. Многие из них ориентированы на широкий круг профессионалов, работающих с детьми. Некоторые – исключительно на родителей. В зависимости от целевой аудитории читателей, методический бэкграунд сказкотерапии может быть освещен больше или меньше. А вот алгоритм создания сказок очевидным образом восходит к «Грамматике фантазии» Джанни Родари [Родари 1990] и к «Морфологии волшебной сказки» В.Я. Проппа [Пропп 1928]. Есть еще один фактор в общей стратегии таких учебников. Это все большая ориентация на диалог с подсознанием, выстроенный в формате игры, позволяющем обойти преграды ума.

Таким образом, подводя итоги экскурсу в контекст, мы можем сказать, что в современной литературе для родителей сказка презентуется как особый язык разговора, понятный ребенку. На этом языке обсуждаются и сложные чувства, и устройство окружающего мира, и биоразнообразие нашей планеты. А в современной культуре селфхелпа для взрослых сказка воспринимается либо как метафорическое повествование о типичных переживаниях разных этапов взросления, либо как особый язык диалога с подсознанием и совладания с ним.

В этом контексте книга Анны Мовшевич «Тайна сиреневой долины» стоит особняком по двум причинам. Во-первых, это книга

сказок, созданных для групповых занятий с детьми и на них доработанных. Иначе говоря, эти сказки отредактированы самим терапевтическим процессом. Во-вторых, это книга научно-популярных очерков, где родителю отводится роль не пассивного исполнителя «лекарственной» сказки, а взрослого собеседника, способного воспринимать информативный научно-популярный текст, рефлексировать собственные сложности и трансформировать свое поведение. Книга изначально ориентирована на двух читателей: на родителя и ребенка. Нарративы для каждого из них отличаются и оформлением, и содержанием, но при этом посвящены одной теме. Каждая сказка, написанная для детей под конкретный проблемный запрос, сопровождается научно-популярной статьей, в которой автор рассматривает причины возникшей проблемы с точки зрения когнитивно-поведенческой терапевтической модели и показывает, каким образом поведение родителя могло спровоцировать проблему ребенка. При этом автору удастся избежать пустой назидательности благодаря деликатным лирическим отступлениям о сходных литературных коллизиях и собственных родительских ошибках. Так сложно организована эта книга: здесь сказки, научно-популярные очерки и автобиографический нарратив о профессиональном, читательском и родительском опыте сплетены в ритмически организованное композиционное целое. Так любопытно проявляют себя две профессиональные ипостаси автора: Анна – выпускница филологического факультета ННГУ им. Н.И. Лобачевского, большой знаток и ценитель литературы, а по второму образованию и многолетней практике – психолог и когнитивно-поведенческий терапевт.

Сложно организованный диалог автора с родителями мы оставим за пределами нашей статьи, а в соответствии с ее темой обратимся сегодня к самим сказкам. Как уже было отмечено, все сказки созданы окказионально, под конкретные кейсы. Анна много лет вела детские группы по сказкотерапии, и на занятиях в этих группах сказки не только рассказывались и обсуждались, но и менялись, переигрывались, дополнялись. Поскольку группа, как правило, набиралась на учебный год и дети посещали ее раз в неделю на постоянной основе, сказки имеют сквозных персонажей и связаны друг с другом внутренними отсылками. По сути, в «Тайне Сиреновой

долины» мы имеем дело с цельной художественной вселенной, в которой есть несколько сквозных антропоморфных персонажей (Поэт, Композитор и Ученый), много разумных животных и предметов, наподобие разумного подъемного крана, и несколько волшебных существ. Книга содержит 29 сказок, из них волшебных только 4. Остальные 25 по форме соотносимы с новеллистическими сказками и сказками о животных.

Любопытно, что в художественном мире книги три указанных жанровых модели используются для оформления трёх типов разрешения проблемной ситуации главного персонажа. Новеллистические сказки рассказывают о приключениях трёх друзей: Поэта, Учёного и Композитора. В этих сказках разрешение проблемной ситуации происходит благодаря различиям главных героев по восприятию мира и практикам социального взаимодействия. Терапевтическое послание в таких сказках заключается в способности видеть ситуацию с разных сторон и принимать чужую оптику как ценность.

Сказки о животных и функционирующие подобно им сказки о живых предметах построены на метафорическом соотнесении особенностей ребёнка и главного персонажа (например, трусливого зебрёнка, не желающего открываться чемодана или робеющей флейты). В сюжете сказки всегда присутствуют персонажи, воплощающие родительскую поведенческую модель, и персонаж, действующий иначе. Сюжет таких сказок как раз и строится вокруг того, как с изменением реакции на поведение меняется и само поведение. Образ такого персонажа-помощника, с одной стороны, отражает роль и поведение терапевта, с другой – желательное поведение родителя. Таким образом, в сказке реализована двойная коммуникативная адресация – и родителю, и ребёнку.

Оставшиеся четыре сказки, в жанровом отношении соотносимы со сказкой волшебной. При этом каждая из них имеет свою коммуникативную специфику, связанную с переосмыслением узнаваемой жанровой формы.

В сказке «Жил-был Матус» волшебство становится отправной точкой и главной мотивировкой развития сюжета. Место действия – детская. Герои – игрушечный король Матус, крокодил Вильгельм и остальные обитатели комнаты. Завязка конфликта – в неравномерном

распределении волшебного порошка, с помощью которого фея наделяет игрушки чувствами. В начале сказки фея щедро одарила короля Матуса всеми чувствами, и он вёл себя как настоящий герой. А вот крокодилу Вильгельму досталась только зависть, причём с избытком. Тогда крокодил обманом выманил у Матуса все чувства, кроме радости, и король стал совершенно беспомощным. Крокодил почти довёл Матуса до смерти, но вмешались остальные игрушки. Они вернули Матусу его мешочек с чувствами, а крокодила фея одарила новым комплектом чувств. Конфликт оказался исчерпан. В сказке о Матусе инерция жанра играет важную роль в создании терапевтического смысла: герой перестаёт быть героем и теряет способность действовать, лишившись всех чувств, кроме радости. Есть враг, есть нехватка, но героя нет. И приключение заканчивается, не начавшись.

В сказке «Добрый день, Чудище» стеснительный мальчик Айдар отправляется в путешествие по иномирию с помощью волшебного помощника – снеговика. В пути он преодолевает свою робость, чтобы защитить новообретенных друзей от врага, однако враг оказывается мнимым. Главным обретением волшебного путешествия становится преодоление собственной робости и осознание иллюзорности своих страхов.

В сказке «Дракончик в городе» главный герой, дракончик, сбегает из иномирья в реальный мир с помощью волшебного зелья. Причём сбегает он от настойчивых просьб бабушки познать самого себя. Чтобы вернуться в иномирье, дракончик проходит длинный путь, узнавая оттенки собственного внутреннего пламени. Основной терапевтический посыл сказки в том, что ошибки и приключения – лучший способ познакомиться с самим собой.

И наконец, в сказке «Тайна Сиреновой долины», давшей название всей книге, гномы отправляются в путь на волшебную гору, чтобы победить дракона, который по преданию однажды уничтожит весь гномий мир. Дракон оказывается очень дружелюбным и одиноким, а страшный рык, от которого каждый день сотрясается гномье царство, оказывается радостной приветственной песней солнцу. Поход заканчивается обретением нового друга. Верификация «общего знания» и разоблачение мнимого врага, казалось бы, должны разрушить жанровую принадлежность текста, но нет. К концу сказки

становится ясно, что истинный враг побеждён, и это страх перед неизвестным и непонятным.

Коммуникативная специфика жанра волшебной сказки в книге Анны Мовшевич в том и заключается, что инерция жанра подталкивает читателя к тому, чтобы заполнить лакуны на месте недостающих героев и функций в структуре сюжета. Истинными антагонистами оказываются заблуждения, иллюзии и когнитивные искажения героев. Так и формируется терапевтический смысл в этой замечательной книге.

Источники

Мовшевич 2022 – Мовшевич А. Тайна Сиреновой долины. Нижний Новгород, 2022.

Литература

Пропп 1928 – Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.

Родари 1990 – Родари Д. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. М., 1990.

Фиалкова 2010 – Фиалкова Л.Л. Прикладное применение фольклора // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 147–176.

COMMUNICATIVE SPECIFICS OF THE FAIRY TALE GENRE IN ANNA MOVSHEVICH'S BOOK "THE SECRET OF THE LILAC VALLEY"

A.A. Kurochkina

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod

The article presents an analysis of the functioning of fairy tale genre forms in the texts from the collection "The Secret of the Lilac Valley". Created for reading and discussion in group therapy sessions with children, Anna Movshevich's fairy tales relate to the main types of literary fairy tales: magic, short stories, and animals. In the process of analysis, the article reveals how the therapeutic purpose of a fairy tale determines the composition of characters and the plot structure of the text, and therefore its genre variety. And that, in turn, forms the inertia of the reader's perception, which provides intuitive filling of semantic gaps and generates the desired therapeutic effect of the fairy tale. Thus, in a single artistic chronotope of the book, various, but systemically related types of plot collisions unfold, realizing the full range of therapeutic tasks.

Keywords: literary fairy tale, therapeutic fairy tale, reception of the genre, Anna Movshevich.

УДК 82

**«МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЙ
КОНТЕКСТ В РАССКАЗЕ А.П. ГАЙДАРА «ЧУК И ГЕК»**

© 2024

С.Н. Пяткин

Пяткин Сергей Николаевич, SPIN-код: 5998-1970, ORCID: 0000-0002-8659-7543, доктор филологических наук, профессор Арзамасского филиала Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Россия, 607220, Нижегородская обл., г. Арзамас, ул. К. Маркса, 36), nikolas_pyat@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 29.09.2024

Статья принята к публикации: 3.12.2024

В статье исследуются особенности художественной репрезентации магистральной для отечественной словесности «мысли семейной» и ее взаимосвязи с историческим временем в рассказе А.П. Гайдара (1904–1941) «Чук и Гек». Дается критический обзор новейших научных рецепций этого рассказа, в которых семейная тема рассматривается в историческом контексте, чье содержание избирательно задано политическими маркерами, что ведет к восприятию произведения как утопического литературного проекта. Предлагается контекстуальный анализ рассказа «Чук и Гек», где на первом плане оказывается военная тема (события большой и малой истории), с которой связано все творчество Гайдара и которая в ярких и выразительных деталях веско дает о себе знать в содержании текста. Показывается, как сказовая форма повествования Гайдара растворяет в себе элементы сказочного нарратива, не разрушая при этом реалистичной достоверности изображенного в рассказе мира. Утверждается, что в рассказе «Чук и Гек», как и во многих произведениях позднего этапа творчества Гайдара, проникнутых предощущением большой войны, «мысль семейная» неразрывно связана с «мыслью государственной».

Ключевые слова: Гайдар, «Чук и Гек», контекст, война, мысль семейная, мысль государственная, хронотоп.

«В “Анне Карениной” я более всего люблю мысль семейную» [Толстая 1978, с. 502]. Так по прошествии нескольких лет после публикации романа Л.Н. Толстой определит его заглавную идею. Эта фраза – «мысль семейная», – зафиксированная в «Дневниках» жены

писателя, не только определит содержание научных практик о романе, актуальных и в наши дни, но и на долгое время станет, по сути, монопольной дефиницией, сугубо связанной с творческой личностью Льва Толстого, в исследованиях, посвященных изучению идейно-тематического своеобразия русской литературы. Лишь в конце прошлого века начнут появляться работы ученых-филологов, раскрывающих приоритетность «мысли семейной» в духовно-нравственном содержании всей национальной классики [Комар 2019; Снигирева, Подчиненов 2003; Шаповалова, Козлова 2024]. Новые исследовательские прочтения по большей части оппонируют твердо устоявшимся трактовкам классических текстов, где существуют свои монополии, с такими формулами, как «лишний человек», «маленький человек», «темное царство», «обломовщина» etc. В этих работах, если попросту говорить, подчеркивается, что все важнейшие общественные перемены начинаются и завершаются в семейном кругу, а сам институт семьи, воспользуемся эффектным определением философа Василия Розанова, – «самая *аристократическая* форма жизни» [Розанов 1916, с. 97; курсив автора – С. П.].

Современные концепции истории русской литературы убедительно свидетельствуют, что «мысль семейная» – одна из магистральных тем отечественной словесности, а ее значимость не случайна: семейные традиции, память о предках, уважение к истории рода служат важнейшими показателями нравственного, культурного уровня как отдельного человека, так и общества в целом. Акцент на «мысли семейной» чрезвычайно важен в школьном изучении русской литературы, где и должен быть задействован воспитательный потенциал национальной классики, способствующий духовному познанию учащимися высокой и исключительной роли семьи в жизни каждого человека, ее вневременной живой взаимосвязи с духовным содержанием жизни общества.

Произведения А.П. Гайдара в этом отношении, безусловно, служат благодатным художественным материалом, и не случайно, что семейной теме в его творчестве посвящено немало научных работ, особенно в последнее время. Важная роль в них принадлежит контекстуальному анализу, в ходе которого, в первую очередь, внимание ученых акцентируется на историческом и художественном

контекстах гайдаровских произведений, среди которых в новейших прочтениях «лидерство» принадлежит рассказу «Чук и Гек» (при первой публикации в журнале «Красная новь», 1939, № 2 – «Телеграмма»). Показательным в данной связи видится тот факт, что в постсоветское время лишь это произведение привлекло внимание российского кинематографа («Чук и Гек. Большое приключение», 2022, режиссер А. Котт).

Несложно заметить, что в трудах современных литературоведов ценностное содержание исторического контекста гайдаровского рассказа, как правило, избирательно задано политическими маркерами, имеющими однозначное толкование.

Так, Л.А. Позднякова, называя братьев в гайдаровском рассказе «непримиримыми антагонистами», указывает, что «со старшим Чуком связан мотив коллекционирования. Коллекционирование в эпоху тоталитаризма считалось забавой. В полу-виртуальном мире своей коллекции коллекционер неизбежно становился диктатором. *Стремление к овеществлению человека пронизывает весь советский тоталитарный космос, воплощаясь полно в центральной его персоне. Сталин – главный коллекционер социалистической державы*» [Позднякова 2005, с. 67; здесь и далее курсив в цитатах наш. – С. П.]. Ф. Лекманов, характеризуя ролевые модели для ребенка, что стали «первостепенной задачей» детской советской литературы в 1930-е годы, и обращаясь к образу отца в рассказе «Чук и Гек», заявляет, что «путешественник-геолог ... – это один из множества “винтиков” советской машины» [Лекманов 2013]. По мнению В.А. Егорова, рассматривающего рассказ Гайдара в социально-политическом контексте, в нем «нет ничего индивидуально превалирующего, <...> дети подчинены матери, их мать – своему мужу, муж – работе, работа подчинена государству, а государство представляет бюрократически-репрессивный аппарат, который знает, что есть общее благо» [Егоров 2021, с. 121]. А вывод, который делает исследовательница О.И. Плешкова в своей статье, посвященной фольклорно-мифологическим элементам в рассказе «Чук и Гек», пожалуй, можно считать общим концептуальным посылом процитированных публикаций: «Не случайно известная гайдаровская сентенция о счастье (“Что такое счастье – это каждый понимал по-своему...”) возникает в финале новогодней сказки: семья счастлива,

но счастлива в условном месте Советской страны, у несуществующих в жизни Синих гор, в лесу»; *«безмятежное семейное счастье в эпоху тоталитаризма возможно только в реконструированном, условном мире»* [Плешкова 2005, с. 74–75].

Безусловно, актуализация такого контекста в произведении, написанном в конце 1938 года, что завершает в становлении советской государственности период, именуемый современной историографией временем «Большого террора» («ежовщины»), представляется вполне справедливой. Но, вместе с тем, недостаточной, поскольку подобная актуализация не дает (да и в принципе не может дать) многомерного, объективно ценностного понимания силовых линий большой и малой истории, определяющих авторское чувство времени.

Согласимся, что данный аспект художественного сознания Гайдара требует специального – глубокого и разностороннего – изучения. В рамках же заявленной темы мы хотим предложить ряд наблюдений, позволяющих в несколько ином свете, нежели в процитированных выше публикациях, представить содержание исторического контекста рассказа «Чук и Гек», придающего особое звучание в нем «мысли семейной». А начнем мы с «чужого» наблюдения.

И.С. Юхнова в работе, посвященной повести Гайдара «Тимур и его команда», дает образное и вместе с тем исключительно точное по самой сути определение исторического времени, отраженного в хронотопе произведения: *«Мир наэлектризован войной»* [Юхнова 2019, с. 128]. Симптоматичными в данном отношении являются экспликация и анализ нижегородским ученым «консолидирующего (собирающего) начала» в аксиологическом содержании повести как ее заглавной идеи [Юхнова 2019, с. 130]. Строго (и сухо) говоря, единство общества, в котором детскому социуму отведена значительная роль, и выступает у Гайдара надежным условием победы Советского государства в будущей войне.

Подчеркнем, что чувство неотвратимой угрозы большой войны зарождается в сознании Гайдара намного раньше, нежели эта война, развязанная фашистской Германией, заполыхает в Западной Европе. Одно из ярких свидетельств тому – начальный фрагмент очерка писателя, опубликованного в архангельской газете «Волна» 2 марта

1929 года: *«Тот год и день, когда напряженную тишину тысячеверстной западной границы разорвут первые залпы вражеских батарей, когда <...> вздрогнет миллионами сердец и загудит тысячами встревоженных фабричных гудков оторванный от мирного труда великий Советский Союз, – этот год и день и час не отмечен еще черной каемкой ни в одном из календарей земного шара. Но год этот будет, день возникнет и час придет»* [Гайдар 1929].

Приведенный публицистический текст нельзя назвать пророческим, поскольку мысль о неизбежном столкновении первого в мире и пока еще единственного социалистического государства с империалистическими державами являлась одним из содержательных конструктов идеологического дискурса той поры, активно транслировалась в периодической печати, а также на многочисленных и многолюдных митингах и собраниях. И «большинство современников Гайдара, – о чем убедительно пишет М.А. Литовская, анализируя тревогу в качестве ключевого понятия образа мира в прозе писателя, – ощущали 1920-30-е годы как кратковременную передышку между двумя большими “внешними” войнами» [Литовская 2017, с. 281].

Любопытны в этой связи записи в сохранившихся дневниках Гайдара. В них лаконичные пометы о событиях личной жизни перемежаются со столь же краткими пометами – с неизменным комментарием – о событиях, информация о которых почерпнута из периодической печати.

«Позавчера статья – “Колхозная торговля и политика цен”. Задача закупок – у кооперации нелегкая» [Гайдар 1956а, с. 532].

«В “Правде” передовая “За Родину” – это хорошо» [Гайдар 1956а, с. 536].

«Награждены орденами сельские учителя – это хорошо. Я люблю это племя» [Гайдар 1956а, с. 537].

Гайдар внимательно следит за тем, что происходит и в стране, и в мире, при этом особо выделяя военную повестку.

В июле 1939 года на Халхин-Голе начались кровопролитные боестолкновения между советскими войсками и Квантунской армией. Гайдар записывает в дневнике: «Вчера в газете: 120 японских самолетов перелетели границу. 95 советских приняли бой. 31

японский самолет был сбит – советских 12. Позже еще 60 самолетов, опять бой. Сбито японских 25, советских 2» [Гайдар 1956а, с. 541].

Обращает на себя внимание, как старательно Гайдар переносит из газеты в дневник статистику военного конфликта, словно пытаюсь угадать, оценивая масштаб противостояния, наступил ли для Советской страны *тот год, тот день и тот час*.

Не меньшим основанием для таких тревожных раздумий являлись для Гайдара, в чем мы убеждены, и события второй половины 1938 года, когда и создавался рассказ «Чук и Гек». Судьба дневника писателя за этот год неизвестна, но, судя по записям 1939–1941 годов, в нем должны были отмечаться и летние бои на озере Хасан между РККА и Японской императорской армией, что завершились тяжело давшей Красной Армии победой и отстранением командующего Дальневосточным фронтом В.К. Блюхера, с которым, кстати сказать, Гайдар был лично знаком [ДВ 2022, с. 29]. К тому же эти «непокойные места» писатель хорошо знал: с 30 января по 10 сентября 1932 года он жил в Хабаровске и работал постоянным разъездным корреспондентом газеты «Тихоокеанская звезда». И еще одно событие наверняка отразилось бы на страницах его дневника. 29 сентября 1938 года было подписано Мюнхенское соглашение между Великобританией, Францией, нацистской Германией и Италией, которое больше известно под названием Мюнхенский сговор по разделу Чехословакии. Событие, предопределившее начало Второй мировой войны, широко освещалось в советской прессе: в каждом выпуске эта тема занимала половину одной из полос, и все настойчивее, без обиняков, звучала мысль о неотвратимости большой войны и необходимости подготовки к ней Советского Союза [Садретдинова, Скупченко 2019]. И то пронизательное замечание, что завершает дневниковую запись Гайдара о боевых действиях на Халхин-Голе: «*Тревожно на свете, и добром дело, видать, не кончится*» [Гайдар 1956а, с. 541] – могло быть высказано и годом раньше.

Маркеры этого тревожного времени являются одним из важнейших элементов хронотопа гайдаровского рассказа «Чук и Гек» и его исторического контекста. Они – в бытовых деталях, как, например, «карандаш с наконечником из желтого патрона» [Гайдар 1956, с. 40], подаренного военным Чуку, и его же коллекция

конфетных оберток, на которых «нарисован *танк, самолет или красноармеец*» [Гайдар 1956, с. 36], в удивительных способностях героев: мать Чука и Гека с трудом справляется с приготовлением зайца, но свободно обращается с оружием, впервые взяв его в руки («*Она зарядила ружье и выстрелила*» [Гайдар 1956, с. 58]), в развернутых, эмоционально насыщенных картинах («*А на одном разъезде бок о бок остановились они рядом с могучим железным бронепоездом. Грозно торчали из башен укутанные брезентом орудия*» [Гайдар 1956, с. 42]), в визуализации детского подсознания (странный сон Гека, в котором он помогает одержать победу над врагами, что «*волокут из дальних мест / Кривой фашистский флаг и крест*» [Гайдар 1956, с. 46]).

Полная приключений поездка Чука и Гека с матерью в канун нового года к отцу – это внешняя сторона сюжета, организующего динамичную, последовательную цепь событий и во многом обеспечивающего занимательность повествования, но вместе с тем фокусирующего читательское зрение на духовном смысле рассказанной истории.

Обратим внимание на одну примечательную особенность, с которой начинается рассказ, – так сказать, изначальную диспозицию героев в повествовании. Два озорных брата, дошкольника, целыми днями предоставлены сами себе, находятся без присмотра взрослых. Мама мальчиков появляется дома только вечером. Папа живет далеко от Москвы, у Синих гор, много работает, и ему нельзя уехать домой в отпуск. То есть семья находится, образно говоря, в расколотом состоянии. Заметим, что сходное состояние, акцентированное автором в начале повествования и преодолеваемое в финале, характерно и для других – поздних – произведений Гайдара: «Голубой чашки» (1936), «Судьбы барабанщика» (1938), «Тимура и его команды» (1940), в которых «мысль семейная», по сравнению с произведениями, созданными писателем на рубеже 1920–1930-х годов, как справедливо отмечает О.С. Октябрьская, звучала «наиболее ярко и полно» [Октябрьская 2018, с. 254].

Дорога к Синим горам из Москвы в рассказе «Чук и Гек» – это желанный путь к воссоединению семьи, наполненный приключениями и испытаниями. Путешествие, как и вся история, рассказанная писателем, лишь кажется сказочным, как, к примеру,

чудится Геку, что к избушке ночью подходит злобный медведь, чтобы всех «сожрать» и не допустить встречи с отцом, а на самом деле это мирная лошадь, которая, наоборот, везет семью Серегиных на встречу с отцом-геологом.

Сказовая форма повествования Гайдара словно бы растворяет в себе элементы сказочного нарратива [Минералова, Михеенко 2018], не разрушая при этом реалистичной достоверности изображенного в рассказе мира. Так, дальняя дорога из Москвы до Синих гор имеет свое совсем не сказочное измерение – и по видам транспорта (поезд, сани), и по протяженности маршрута – 2100 километров: «Туда ехать тысячу и еще тысячу километров поездом» [Гайдар 1956, с. 35]; «мать <...> пошла к ямщикам узнавать, какие за ними отец прислал сани, потому что до того места, где он жил, оставалось ехать еще километров сто тайгою» [Гайдар 1956, с. 42].

Топоним «Синие горы» мы воспринимаем как явный поэтизм, ассоциативно связанный с местом, где похоронен сказочный герой Гайдара Мальчиш-Кибальчиш, – с берегом Синеи реки. А стало быть, здесь неминуемо перемещение героев рассказа из реального пространства, маркированного топосом Москвы, в мифологическое, сказочное. Однако Синие горы (или Синегорье) – это реально существующий топос, лесистый горный массив на Урале, где, как известно, в течение двух лет работал журналистом Аркадий Гайдар. И зимняя дорога длиной в 2100 километров – сначала поездом, а затем на санях – как раз и соединяет Москву и Синие горы.

Эпизод с таинственным исчезновением Гека потенциально служит началом рождения в повествовании сказочного мотива о чудесном избавлении героя от вмешательства в его жизнь потусторонних сил. Только вот такого чуда не происходит: мирно спящего в сундуке мальчика, не сумевшего до конца довести свою шутку, находит, сигнализируя об этом ленивым гавканьем, охотничья собака. Возможное сказочное действие, не успев начаться, превращается, никак не сказочным образом, в бытовую драматичную сцену, где шалость Гека разоблачается природным чутьем степенного пса, по кличке Смелый.

Нет в светлом завершении гайдаровского рассказа никакого сказочного волшебства, в которое, кстати сказать, не верят Чук и Гек, твердо зная, что «*волшебники бывают в разных историях и сказках*»,

а не «на самом деле» [Гайдар 1956, с. 55]. Нет и реконструированного по фольклорно-мифологическим лекалам условного мира, в котором только и возможно семейное счастье «в эпоху тоталитаризма».

Мир, изображенный писателем, реалистичен, естественен и в высшей степени органичен, что во многом достигается особым положением в структуре повествования рассказчика, свободно и почти неуловимо синтезирующего различные модусы художественности. Так, в финале автор декларирует нравственно-философскую максиму о счастье не как сторонний наблюдатель, а как один из полноправных участников новогоднего торжества в лесу у Синих гор, кто, как и все, затаив дыхание слушал «хорошую» песню Гека.

Рассказчик не случайно признается в том, что не помнит, какая это была песня, фокусируя внимание читателя на ее эмоциональной оценке, которую разделяют все слушатели. Таким образом актуализируется праздничная атмосфера единения в комнате геолога Серегина, преображенной – и в бытовом, и в сакральном смысле – с приездом его семьи. Затем локус комнаты в повествовании, сохраняя эту атмосферу, сменяется изображением пространства, что, по сути, не имеет никаких пределов: «...Слушали люди и в городах, и в горах, в степях, в тайге, на синем море» [Гайдар 1956, с. 66]. А новым аудиальным знаком единения социума, соответствующего такому пространству и словно бы «выросшего» из семейного новогоднего застолья, становится звон «золотых кремлевских часов», преемственно замещающий «хорошую» песню Гека.

Эту панорамную картину завершает монументальное изображение «задумчивого командира бронепоезда», которое повторно возникает в тексте рассказа. В первый раз этот образ дан сквозь призму детского сознания. И, собственно, Чук с Гekom «назначают» увиденного ими на железнодорожном разъезде «человека в кожанке» командиром бронепоезда, который, как они единодушно считают, «стоит и ожидает, не придет ли приказ от Ворошилова открыть против врагов бой» [Гайдар 1956, с. 42]. Такая детская фантазия в повествовании выглядит отнюдь не случайной: для мальчиков поездка к отцу, человеку мирной профессии, сродни военному походу, готовясь к которому «Чук смастерил себе кинжал из кухонного ножа, а Гек разыскал себе гладкую палку, забил в нее

гвоздь, и получилась *ника...*» [Гайдар 1956, с. 35]. И вполне естественным предстает в рассказе тот факт, что дети, еще не умеющие читать, между тем знают, кто такой Ворошилов.

В заключительной части рассказа детская фантазия становится элементом реалистического мировидения автора, где детская игра и реальность практически уравниваются в своих правах. Но все это не привносит в повествование ощущения тревоги. Наоборот, тем самым утверждается вера в несокрушимость Красной Армии, *«неутомимо»* стоящей на страже Родины и готовой дать отпор любому врагу, как и уверенность в том, что в Советской стране *«подрастает такое поколение, которое поражений знать не может и не будет»* [Гайдар 1955, с. 419].

Заключительная фраза о счастье не является авторитарным словом рассказчика; оно ему полностью и не принадлежит, возникая и утверждаясь в речевом мире текста как идея соборного сознания (*«...все вместе люди знали и понимали...»*), высказывание которой лишь доверено рассказчику.

С событием воссоединения семьи Серегиных в повествование входит тема единства общества и государства, единства, основанием которого служат простые, лишенные парадной риторики условия: *«...надо честно жить, много трудиться и крепко любить и беречь эту огромную счастливую землю, которая зовется Советской страной»* [Гайдар 1956, с. 66].

В художественном сознании Гайдара, жившего в предощущении большой войны, *мысль семейная* неразрывно связана с *мыслью государственной*, что во многом является для писателя залогом духовной крепости советского народа, способного выстоять в неминуемой кровопролитной схватке с сильным врагом.

Источники

Гайдар 1929 – Гайдар А.П. В тот день // Волна. 1929. № 50. 2 марта.

Гайдар 1955 – Гайдар А.П. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. М., 1955.

Гайдар 1956 – Гайдар А.П. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М., 1956.

Гайдар 1956а – Гайдар А.П. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4. М., 1956.

ДВ 2022 – Гайдар на Дальнем Востоке: сборник материалов о дальневосточном периоде жизни писателя / сост. А.В. Нистратова. Изд. 2-ое, дополн. и переработ. Хабаровск, 2022.

Розанов 1916 – Розанов В.В. Уединенное. Изд. 2-ое. Пг, 1916.

Толстая 1978 – Толстая С.А. Дневники. В 2 т. Т. 1. М., 1978.

Литература

Егоров 2021 – Егоров В.А. «Чук и Гек» Аркадия Гайдара – Рем и Ромул новой эпохи между дисциплинарным обществом и обществом контроля // *Tetra Aestheticae*. 2021. № 1(7). С. 112–127.

Комар 2019 – Комар Н.Г. «Мысль семейная» в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2019. № 2(20). URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=38583275> (дата обращения: 16.09.2024).

Лекманов 2013 – Лекманов Ф. «Чук и Гек» А.П. Гайдара в контексте детской советской литературы второй половины 1930-х гг. // Сборник научных работ молодых филологов. Тарту: Отделение славянской филологии Тартуского университета, 2013. URL: https://ruthenia.ru/rus_fil/xxiv/Lekmanov.pdf (дата обращения 26.09.2024).

Литовская 2004 – Литовская М.А. Тревога как ключевое понятие образа мира в прозе Гайдара // Аркадий Гайдар в современной школе: книга для учителя. Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2017. С. 277–285.

Минералова, Михеенко 2018 – Минералова И.Г., Михеенко Я.С. Жанр новогоднего рассказа и финал произведения во внутренней форме целого // Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения: Сб. статей XVII Всероссийской научно-практической конференции. Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2018. С. 19–24.

Октябрьская 2018 – Октябрьская О.С. «Мысль семейная» в рассказах А.П. Гайдара «Чук и Гек» и «Голубая чашка» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 4(82). Ч. 2. С. 253–256.

Плешкова 2005 – Плешкова О.И. Фольклорно-мифологические элементы в рассказе А. П. Гайдара «Чук и Гек» // *Культура и текст*. 2005. № 8. С. 70–76.

Позднякова 2005 – Позднякова Л.А. Мифологема семьи в рассказе А.П. Гайдара «Чук и Гек» // *Культура и текст*. 2005. № 8. С. 66–70.

Садретдинова, Скупченко 2019 – Садретдинова А.Ф., Скупченко А.Н. Мюнхенские соглашения в советской и российской прессе: 1938 и 2018 г. // Мюнхен–38 в массмедиа разных стран: сборник статей. М., 2019. С. 51–55.

Снигирева, Подчиненов 2003 – Снигирева Т.А., Подчиненов А.В. «Мысль семейная» в русской литературе XIX–XX вв. // Судьба России: национальная идея и ее исторические модификации. Доклады Пятой Всероссийской конференции: Екатеринбург, 14–15 октября 2003 г. Екатеринбург: УрГУ, 2003. С. 133–148.

Шаповалова, Козлова 2024 – Шаповалова Ю.С., Козлова Г.А. «Мысль семейная» в русской литературе XVIII–XIX веков // *Вестник науки*. 2024. № 4(73). Том 4. С. 421–426.

**"FAMILY IDEA" AND ITS HISTORICAL CONTEXT
IN A.P. GAIDAR'S SHORT STORY "CHUK AND GEK"**

Sergey N. Pyatkin

Arzamas branch

of N.I. Lobachevsky National Research Nizhny Novgorod State University

The article examines the features of artistic representation of the main theme of Russian literature, "family idea" and its relationship with historical time in the story "Chuk and Gek" by A.P. Gaidar (1904–1941). The author gives a critical review of the latest scientific receptions of this story, in which the family theme is considered in a historical context, selectively determined by political markers, which leads to the perception of the work as a utopian literary project. The article offers a contextual analysis of the story "Chuk and Gek", where the military theme (events of big and small history) comes to the foreground, which is associated with all of Gaidar's works and which makes a significant impact in the content of the text in vivid and expressive details. It is shown how Gaidar's fairy tale form of narration dissolves elements of a fairy tale narrative without destroying the realistic authenticity of the depicted world of the story. It is claimed that in the story "Chuk and Gek", as in many of Gaidar's later works, imbued with a premonition of a great war, "family idea" is inextricably linked with "state idea".

Keywords: Gaidar, "Chuk and Gek", context, war, family idea, state idea, chronotope.

УДК 82-293, 7.036

**ХОРЕОДРАМА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»:
ПЕРЕВОД ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА НА ЯЗЫК ТАНЦА**

© 2024

И.А. Краснова¹, М.В. Ланина²

¹ Краснова Ирина Анатольевна, SPIN-код: 2266-0947, ORCID: 0000-0001-6171-606X, ScopusID: 57352984000; AuthorID (РИНЦ): 898652, кандидат филологических наук (PhD), доцент Высшей школы международных отношений, ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого» (Российская Федерация, 195251, Санкт-Петербург, Политехническая улица, д. 29), krasnova_ia@spbstu.ru.

² Ланина Марина Викторовна, SPIN-код: 8999-1158, ORCID: 0009-0008-4915-0356; Author ID (РИНЦ): 4110, старший преподаватель кафедры иностранных языков Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (Российская Федерация, 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2, литер «А»), marinalanini@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 14.09.2024

Статья принята к публикации: 15.11.2024

Статья посвящена хореографическому воплощению поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» в одноименном балете, который не только положил начало балетной Пушкиниане в 30-е годы XX века, но и ознаменовал своим появлением рождение нового направления в балете – хореодрамы. Трансформация литературного текста в хореографический рассматривается в статье как межсемиотический тип перевода, по классификации Р. Якобсона. Цель данной работы – показать, как язык хореографии оказался оптимальным для сценической интерпретации пушкинской поэмы, а сам балет стал вершиной и образцом направления хореодрамы. Это стало возможным в результате перевода текста южной поэмы Пушкина в балетную пьесу автором либретто Н.Д. Волковым, режиссёрской работы С.Э. Радлова, а также бережного отношения к первоисточнику композитора Б.В. Асафьева, сумевшего услышать эпоху через поэму Пушкина, и хореографа Р.В. Захарова, который опирался на систему Станиславского при переводе литературного текста на язык

хореографии. Методы исследования определяются междисциплинарной природой анализируемого материала. Используются, в частности, сравнительный и типологический методы исследования. Материал статьи подтверждает представление о литературоцентричности русского балетного театра. При этом хореографическое прочтение художественного произведения как явление межсемиотического перевода предполагает разного рода интерпретации.

Ключевые слова: межсемиотический перевод, внутриязыковой перевод, «Бахчисарайский фонтан», Пушкин, хореодрама.

Идея интерпретации вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем в рамках лингвистики и переводоведения впервые была выдвинута Романом Jakobсоном в его известной классификации типов перевода. При широком понимании самого явления перевода, включающего внутриязыковой, межъязыковой и межсемиотический виды перевода, учёный различал способы интерпретации вербального знака, который может быть переведён в другие знаки того же языка (переименование), на другой язык (собственно перевод в традиционном понимании) и в другую – невербальную – знаковую систему [Jakobson 1978]. Опираясь на данную классификацию, О.С. Ахманова включила понятие межсемиотического перевода в Словарь лингвистических терминов, толкуя интерсемиотический перевод как передачу содержания «не средствами того же или другого естественного («словесного») языка, а средствами какой-либо несловесной семиотической системы, такой как *хореография* (выделено нами – И.К. М.Л.), музыка и т.п.» [Ахманова 1966, с. 317]. Заметим, что Jakobсон кратко охарактеризовал сферу применения данного типа перевода как транспозицию «из вербального искусства в музыку, танец, кино, живопись» [Jakobson 1978, с. 24]. Дальнейшее развитие мысли Jakobсона о межсемиотическом переводе связано, главным образом, с исследованиями киноэкранизаций, то есть с переводами произведений литературы на язык кино, в то время как система отношений между литературным источником и его хореографической интерпретацией с точки зрения межсемиотического перевода открыта для анализа.

В основе хореографического действия – балетного спектакля – с самого начала возникновения этого вида искусства был сюжет какого-либо произведения литературы. Однако последовательное и серьёзное обращение к значительным произведениям литературной

классики связывают с возникшим в 30-е годы XX века направлением в хореографическом искусстве, которое получило название хореодрама или драмбалет. Одним из первых эталонных хореографических спектаклей этого направления и первым советским балетом на пушкинскую тему стала хореодрама «Бахчисарайский фонтан», которая, пережив взлёты и падения драмбалета, по-прежнему занимает своё место в репертуаре многих театров.

При рассмотрении синкретического пространства балета «Бахчисарайский фонтан» как текста перевода необходимо, прежде всего, определить интерсемиотические связи между текстом оригинала – одноименной поэмы А.С. Пушкина – и хореографическим текстом. С использованием понятия «интерсемиотический перевод» (а также интраязыковой перевод) были выявлены приёмы адаптации текста литературного произведения в хореографический текст с учётом возможностей балетного спектакля при воспроизведении содержательного и эмоционального пространства романтической поэмы Пушкина. Анализ трансформаций, которые совершаются с художественным текстом в процессе его преобразования в семиотическое пространство балетного спектакля, осуществляется благодаря выявлению тех приёмов, которыми оперирует переводоведение при определении техник межъязыкового перевода, то есть наиболее разработанного вида перевода. Кроме того, в балете как синкретическом тексте важно учитывать взаимодействие различных его составляющих, подобно тому как это происходит в более исследованном типе межсемиотического перевода – экранизации литературного произведения [Беседин 2017; Несмачнова 2017]. Используемый при данной трансформации ряд приёмов также применим при анализе хореографической интерпретации художественного текста.

Идея хореографического воплощения пушкинской поэмы принадлежит драматургу Николаю Волкову, написавшему сценарий – либретто балета, осуществив, таким образом, интралингвистический перевод текста поэмы «Бахчисарайский фонтан», полного драматизма, но без чётко очерченного хода действия. Действие в поэме происходит как бы между строк, следовательно, Волков эксплицировал то, что имплицитно присутствует в тексте поэмы, сохранив при этом пушкинский драматизм. Однако интраязыковой перевод является лишь

промежуточной фазой балетной адаптации литературного произведения. Словесный продукт данного типа перевода далее воплощается в музыке и хореографии, превращаясь в процессе межсемиотической трансформации в хореографическое произведение. По меткому замечанию исследователя балетного искусства В.В. Ванслова, «сюжетный балет – это драма, "написанная" музыкой и воплощённая в хореографии» [Ванслов 2010, с. 10]. В процессе адаптации поэмы «Бахчисарайский фонтан» в хореографическое произведение значительная роль принадлежит автору музыки – композитору Б. Асафьеву, которого называют идеологом спектакля, признававшимся, что он «побаивался, можно ли выступить с насквозь романтическим произведением на очень тонкой психологической канве: духовное перерождение деспота под влиянием девушки не ведомого для него душевного склада» [Гаевский 2000, с. 218]. Главной составляющей перевода из текстовой системы произведения литературы в синтетическую систему хореографического спектакля следует назвать работу хореографа Р. Захарова в тесном контакте с режиссёром-консультантом С. Радловым, в результате чего хореографическая партитура и режиссёрское решение стали единым целым. Захаров поставил перед собой задачу «перенести средствами балетного искусства поэтические образы Пушкина на хореографическое действие: танцем раскрыть поэму Пушкина» [Пасютинская 1985, с. 167]. Таким образом, все компоненты хореографической интерпретации пушкинской поэмы образовали гармоничное синкретическое пространство балета «Бахчисарайский фонтан».

Рассмотрим, какие трансформации осуществились при интерсемиотическом переводе поэмы «Бахчисарайский фонтан» на язык хореографии и какие приёмы при этом использовались.

Одной из особенностей байроновского стиля поэмы является некая недосказанность сюжета, нарочитая неясность содержания. Ю. Манн отметил, что «"Бахчисарайский фонтан" заслужил репутацию самой загадочной (и в этом смысле романтической) из поэм Пушкина» [Манн 1995, с. 61]. Вместе с тем, в поэме присутствует автор, посетивший Бахчисарай и посвятивший «фонтану слёз» несколько стихотворений. Визуализация вербального текста хореографическими средствами потребовала прибегнуть к приёму **опущения**, исключив авторское присутствие из балетного сюжета. Другим приёмом, широко использованным при

интерсемиотическом преобразовании литературного текста, стала **экспликация** в комплексе с **модуляцией** и **добавлением**. Строки поэмы, посвящённые предыстории Марии: «Недавно милою красой / Она цвела в стране родной. / Седой отец гордился ею / И звал отрадою своею», и далее: «Толпы вельмож и богачей / Руки Марииной искали, / И много юношей по ней / В страданье тайном изнывали. / Но в тишине души своей / Она любви ещё не знала / И независимый досуг / В отцовском замке меж подруг / Одним забавам посвящала»¹ – были эксплицированы в полноценный акт балета. Расширение смысла включало и появление нового героя – жениха Марии Вацлава, и именование безымянного в поэме отца Марии князем Адамом. Такое же смысловое развитие получило упоминание о том, что «Тьмы татар / На Польшу хлынули рекою», развёрнутое в том же первом акте в плясках татарских воинов, символизирующих набег на Польшу. Экспликация татарского набег повлекла за собой добавление ещё одного персонажа – татарского военачальника Нурали, которого нет в поэме Пушкина.

Предыстория, описывающая состояние Марии «до кризисной точки» [Манн 1995, с. 63], введена Пушкиным не только для характеристики дочери польского шляхтича, попавшей в гарем хана Гирея. Грузинка Зарема также рассказывает Марии свою предысторию: «Родилась я не здесь, далеко, / Далеко... но минувших дней / Предметы в памяти моей / Доныне врезаны глубоко. / Я помню горы в небесах, / Потоки жаркие в горах, / Непроходимые дубравы, / Другой закон, другие нравы...». Более того, Пушкин обращает наше внимание на то, что «Лампады свет уединенный, / Кивот, печально озаренный, / Пречистой девы кроткий лик / И крест, любви символ священный, / Грузинка! Всё в душе твоей / Родное что-то пробудило». Однако при трансформации текста поэмы в хореографический текст этот сюжетный элемент не развёртывается в целое повествование, а, напротив, элиминируется, что свидетельствует об использовании приёмов **опущения** и **компрессии**, позволяющих игнорировать и не включать в текст перевода нерелевантную, избыточную информацию. В интерсемиотическом преобразовании текста поэмы нивелируется национальная принадлежность Заремы и на первый план выводится противопоставление в хореографических образах

¹ Здесь и далее «Бахчисарайский фонтан» цитируется без указания страниц по следующему изданию: Пушкин 1950.

Марии и Заремы Востока и Запада как принципиально разных культур, как столкновение двух цивилизаций, а также как противопоставление двух женских типажей, в которых автор либретто Н.Д. Волков видел основные типы балерин романтического балета – Марии Тальони и Фанни Эльстер, сведя определение женских образов в хореографической интерпретации «Бахчисарайского фонтана» к общей романтической традиции [Львов-Анохин 1976]. Таким образом, в данном случае при осуществлении интерсемиотического перевода происходит компенсаторная замена опущенного сюжетного элемента с актуализацией приёма **модуляции** как адекватной замены.

Компенсация опущенных в хореографическом тексте элементов реализуется не только сюжетными вставками – добавлениями, но и теми особыми средствами, которыми располагает балетный спектакль, а именно возможностями визуального ряда и музыкой. В балете «Бахчисарайский фонтан», названном «романтической хореографической поэмой», композитор Б. Асафьев прибегает к компенсаторному приёму воссоздания музыкальной атмосферы русского романтизма 20-х годов XIX века путём использования своеобразного лирического обрамления. Стремясь приблизить балет к стилю русского искусства пушкинской эпохи и усилить его романтические черты, Асафьев включает в музыку хореографического спектакля мелодию романса современника А.С. Пушкина композитора А. Гурилёва «Фонтану Бахчисарайского дворца» как музыкальный эпиграф в начале действия и как эпилог, завершающий действие балета. Приём **добавления** в пространство хореодрамы аутентичной музыки времени написания литературного произведения позволил услышать эпоху через поэму Пушкина и её интерсемиотический перевод на язык хореографии.

Создание атмосферы пушкинской эпохи в хореографическом спектакле подкрепляется визуализированными атрибутами, которые упоминаются в тексте поэмы. Передавая предысторию Марии, Пушкин обращает внимание на то, что «она домашние пиры / Волшебной арфой оживляла». В балетном спектакле арфа – аксессуар в руках Марии – приобретает символический смысл утончённости, музыки, поэзии, души, который ассоциируется с образом нежной героини, олицетворяющей собой «чистейшей прелести чистейший образец». В то же время арфа являет собой напоминание о пушкинской эпохе. «В широком ассоциативном поле, которое

60

окружает балет, арфочка Марии – след пушкинской эпохи, эпохи Дидло и его "Эоловой арфы", строк об Истоминой и её лёгкой тени» [Гаевский 2008, с. 312].

Другим значимым аксессуаром балетного спектакля, создающим и обозначающим противоположный тематический и человеческий полюс в метафорическом пространстве хореографической интерпретации «Бахчисарайского фонтана», является нагайка в руках предводителя войска хана Гирея Нурали, с образом которого ассоциируются жестокость, грубый первобытный инстинкт, дикость, олицетворённая угроза всему, что дорого Марии.

Упоминание о пожаре при татарском набеге в тексте поэмы не только визуализируется в хореографическом тексте, но и приобретает знаковость: факелы в балете «Бахчисарайский фонтан» становятся аксессуарами батальных сцен, «зловещей иллюминацией боя» [Гаевский 2008, с. 218]. Путём смыслового развития фразы: «По жатве стелется пожар» показано, как вместе с факелами врывается беда, враги поджигают замок – «и пышный замок опустел».

Интерсемиотический перевод вербального текста на язык невербальной семиотической системы – язык хореографии – не оставляет места для недомолвок, вопросов, неясностей и недосказанности самой загадочной поэмы А.С. Пушкина. Направленность хореодрамы на достижение реалистичности, её тесная связь с драматическим театром также способствовали тому, что при трансформации текста поэмы возникла необходимость исключить завуалированность обстоятельств смерти Марии из балетного спектакля, показав её гибель средствами хореографии. Вновь применяются приёмы экспликации и модуляции. Слова Заремы: «...кинжалом я владею» – получили смысловое развитие и визуализацию в хореографической адаптации произведения Пушкина. Зарема, охваченная ревностью и отчаянием, кинжалом убивает Марию. Следовательно, сомнения и недомолвки, касающиеся смерти Марии: «Но что же в гроб её свело?.. Кто знает?» – опущены в процессе перевода. Точно так же в балетном спектакле эксплицирована казнь Заремы, которая «гарема стражами немymi / В пучину вод опущена. / В ту ночь, как умерла княжна, / Свершилось и её страданье. / Какая б ни была вина, / Ужасно было наказанье!»

Наряду с переводческими стратегиями и приёмами, к которым прибегают авторы трансформации поэмы Пушкина в балетный спектакль, важную роль при осуществлении интерсемиотического

перевода играет то, на какой именно невербальный язык переводится вербальный текст – литературное произведение. Хореография имеет дело с пластическим языком тела, с танцем, который предполагает динамику, движение, обладает своей особой «лексикой». Хореографический язык драмбалета (хореодрамы) подвергался критике за излишнее приближение к драматическому театру, за замену танца пантомимой, что несло в себе опасность утраты специфики балетного спектакля. «Обытовление балетного спектакля вело к обеднению танцевальных форм и танцевального языка» [Ванслов 2010, с. 14]. Работая над балетной адаптацией поэмы «Бахчисарайский фонтан» – одного из первых спектаклей нового направления, хореограф Р. Захаров также стремился создать бессловесный драматический язык, натуралистическую пантомиму. В решение романтических балетных образов он ввёл элементы системы К.С. Станиславского, требуя от танцовщиков актёрского перевоплощения. Именно в этом балете хореографу удалось выработать гибкий и выразительный язык тела, в котором удачно соединились пантомима и танец. Пластические характеристики персонажей оказались убедительны, глубоки ещё и потому, что, благодаря соавторству с режиссёром С. Радловым, был применён мейерхольдовский приём деконструкции, разрушения образа человеческого тела. Ещё одним соавтором хореографа и режиссёра выступила первая исполнительница партии Марии Галина Уланова, признававшаяся позже, что, проникшись творческим духом великого Пушкина, она уже не могла просто танцевать, как танцевала раньше. Благодаря дарованию Улановой, элементы языка поэзии продемонстрировали свою изоморфность элементам языка движения и жеста («Волшебная ритмика улановского танца казалась прямым воплощением четырёхстопного ямба» [Гаевский 2008, с. 312]).

Невербальный язык хореографической интерпретации «Бахчисарайского фонтана» подтверждает тезис о том, что им можно выразить любые чувства, в том числе горе, ревность, подавленность, отчаяние, смиренность, страсть и т.п. Причём эти состояния и эмоции могут быть выражены не только динамически, но и статически – через позу, жест. Каждая поза и жест в хореографическом прочтении поэмы получили смысловую нагрузку. Жесты и позы балетной Марии лишены аффектации, точно передавая пушкинскую атмосферу светлой печали.

Поэма «Бахчисарайский фонтан», как отмечает Ю.В. Манн, «единственная из южных поэм, которая начинается не описательной или лирической заставкой, а портретом центрального персонажа» [Манн, 1995, с. 60] – хана Гирея – с чертами типичного романтического героя, причастного к романтическому процессу отчуждения. В знаменитом описании позы Гирея подчеркивается ее статичность: «Гирей сидел, потупя взор». Зарема также появляется впервые в позе, почти повторяющей начальную позу Гирея: она, «как пальма, смятая грозю, / Поникла юной головою». При трансформации текста поэмы в хореографическое действие каждое движение или скульптурная статика позы, жеста, которые также несут в себе движение, застывшее на какое-то мгновение, передают пластическим языком тела эмоции, чувства, движения души, мысли персонажа.

Рассматриваемые по отдельности музыка, хореография, даже живописное оформление балетного спектакля «Бахчисарайский фонтан» не представляют собой выдающихся произведений искусства. Однако совместная работа либреттиста, композитора, хореографа и режиссёра заслуживает оценки *bentrovato*, поскольку в процессе перевода поэмы Пушкина на хореографический язык создателям балета удалось увидеть, услышать текст оригинала по-новому – с учётом законов другого искусства, достигнув таким образом цели при создании интерсемиотического перевода – выстроить диалог между вербальной и невербальной знаковыми системами, каковыми являются литература и хореография.

Источники

Ахманова 1966 – Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.

Пушкин 1950 – Пушкин А.С. Бахчисарайский фонтан // Полное собрание сочинений в десяти томах. Том IV. Поэмы. Сказки. М.-Л., 1950. С. 173–193.

Литература

Беседин 2017 – Беседин А.С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2017. Т. 16. № 4. С. 215–221.

Ванслов 2010 – Ванслов В.В. В мире балета. М., 2010.

Гаевский 2000 – Гаевский В.М. Дом Петипа. М., 2000.

Гаевский 2008 – Гаевский В.М. Хореографические портреты. М., 2008.

Львов-Анохин 1976 – Львов-Анохин Б.А. Мастера Большого балета. М., 1976.

Мани 1995 – Мани Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.

Несмачнова 2017 – Несмачнова Е.В. Экспликация эмоций в тексте и кинотексте: интерсемиотический перевод романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2017. Т. 16. № 3. С. 214–220.

Пасютинская 1985 – Пасютинская В.М. Волшебный мир танца. М., 1985.

Якобсон 1978 – Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. науч. ст. М., 1978. С. 16–24.

CHOREODRAMA "THE FOUNTAIN OF BAKHCHISARAY": TRANSLATION OF PUSHKIN'S POEM IN TO THE LANGUAGE OF DANCE

I.A. Krasnova¹, M.V. Lanina²

¹ Humanitarian Institute of Peter the Great St. Petersburg Polytechnic
University

² N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory of St. Petersburg

The article examines the choreographic embodiment of Pushkin's poem "The Fountain of Bakhchisaray" in the ballet of the same name, the which not only started the ballet Pushkiniana in the 1930s, but also marked the birth of a new direction in ballet – choreodrama. The transformation of a literary text into a choreographic one is considered in the article as an intersemiotic type of translation, according to the classification of R. Jacobson. The purpose of this work is to show how the language of choreography turned out to be optimal for the stage interpretation of Pushkin's poem, and the ballet itself became the pinnacle and example of the direction of choreodrama. This became possible as a result of the translation of Pushkin's text into a ballet play by the libretto author N.D. Volkov, director S.E. Radlov, as well as careful treatment of the original source by the composer B.V. Asafiev, who managed to hear the era through Pushkin's poem, and choreographer R.V. Zakharov, who relied on Stanislavsky's system when translating a literary text into the language of choreography. Research methods are determined by the interdisciplinary nature of the analyzed material. Interdisciplinary and general philological descriptive research methods are used. The material of the article confirms the idea of the literary-centricity of the Russian ballet theater. At the same time, the choreographic reading of a work of art as a phenomenon of intersemiotic translation involves various types of interpretation.

Keywords: intersemiotic translation, intralingual translation, "The Fountain of Bakhchisaray", Pushkin, choreodrama.

УДК 82-144:821.161.1"19/20"

**ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ГРАНИЦЫ ДВОЕМИРИЯ
В ХРОНОТОПЕ БАЛЛАДЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

© 2024

Т.В. Черкес

Черкес Татьяна Владимировна, SPIN-код: 1235-7216, ORCID: 0000-0001-7853-879X, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии, Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Беларусь, 230023, г. Гродно, ул. Ожешко, 22), t_koteleva@mail.ru.

Статья поступила в редакцию: 4.11.2024

Статья принята к публикации: 2.12.2024

Статья посвящена рассмотрению эволюции границы двоемирия во временно-пространственном континууме баллады позднесоветского и постсоветского периодов. На примере баллад «Испытание зеркалом» Ю. Кузнецова и «Баллады» Б. Кенжеева, объединенных наличием вечного сюжета встречи с Дьяволом, выявляется тенденция нивелирования / элиминации границы между мирами. В процессе размывания границ и конвергенции двух миров уменьшается роль «волшебных» предметов и магических животных, медиаторов двоемирия. Хронотопические универсалии соединяются с предметами и образами современного быта, в результате чего происходит расширение / инверсия их значений. Пришельцы из потустороннего мира беспрепятственно проникают в дом – топос дома утрачивает семантику защищающего пространства. Литературные параллели показывают неразрывную связь современной баллады с жанровым каноном / с традицией Серебряного века, а также становятся кодом к равноуровневому прочтению баллад. С помощью интертекста выявляются новые смыслы мифообразов и деталей хронотопа, скрытые коллизии сюжета; определяется тип героев баллад. При открытых границах катастрофические изменения двух миров указывают на хаотизацию миропорядка. Ментальный кризис современного героя (балладное действие происходит по ту сторону – либо в состоянии сна, либо в пограничном состоянии) обусловлен тотальным одиночеством человека, оказавшегося наедине с враждебным миром / отсутствием чувства безопасности в незащищенном пространстве дома. В состоянии трансгрессии герой вступает в конфликт с изменившимся миром, с самим собой. Выражением внутреннего духовного

конфликта / противоречий окружающего мира становится образ Другого (черта / второго я героя). Прием иронии, используемый в балладе конца XX – начала XXI вв., является способом «остранения» реальности и возможностью дистанцирования автора и его героев от дисгармонии мироздания.

Ключевые слова: баллада, граница, двоемирие, хронотоп, герой, Ю. Кузнецов, Б. Кенжеев.

Эволюционные процессы, которые происходят в жанре баллады вследствие мировоззренческих, социокультурных и эстетических изменений, неизбежно находят отражение в хронотопе, в представлении о границе, в содержательной и структурной организации балладного двоемирия. Истоки двоемирия восходят к мифологической модели космического мироустройства, которой христианство придало ценностный смысл. Главным жанрообразующим началом баллады является противостояние, конфликт двух миров: инверсированный мифологический свадебный сюжет в его широком понимании (неразрешимая конфронтация двух противоположностей) представляет основу жанра и определяет двоемирие – конфликтное взаимодействие, контакт мира земного с потусторонним.

Сюжетный комплекс свадьбы как космогонической модели Вселенной, которая в силу антропологизма пралогического сознания представлена в образах брачной пары – *невесты и жениха*, является истоком многих литературных жанров (волшебной сказки, идиллии, романа, комедии). В балладе, которую Д.М. Магомедова называет зеркальным отражением волшебной сказки [Магомедова 2008, с. 26], мифологический сюжет свадьбы, указывающий на конфликтное противостояние двух полярных миров в момент крушения миропорядка, предстает в инверсированном виде, определяя характер хронотопа и границы между мирами. Семантические и хронотопические оппозиции двух миров (*Свет – Тьма, день – ночь, Добро – Зло, Бог – дьявол* и др.) составляют смысловой / композиционный центр баллады и приводят к экзистенциальной встрече двух противоположных реальностей: земной и потусторонней. Граница отделяет миры друг от друга, внутреннее («свое») пространство от внешнего («их») [Лотман 2004, с. 257], является местом встречи противоположностей, возникновения неразрешимых противоречий. Преодоление порога, нарушение границы, ведущее к явлению трансгрессии (термин неклассической философии, фиксирующий феномен перехода непроходимой

границы между возможным и невозможным, выхода за какой-то существующий предел [Батай 1994, с. 297]), является причиной рокового балладного конфликта. Однако с течением времени объективные причины, такие как смена философских парадигм, поиски новых путей освоения действительности, жанровые конвергенции, оказывают влияние на структурно-семантическую сущность двоемирия, что приводит к преобразованиям границы, обновлениям художественной картины мира.

Целью статьи является рассмотрение трансформаций границы при изменении типологической ситуации двоемирия в художественном мире баллады конца XX – начала XXI вв. Осмысление семантики частей двоемирия, их фокализации и детализации способствует определению типа балладного героя; характеристика способов и форм «выхода за грань», средств пересечения границы – экзистенциальных «помощников» преодоления порога – выявляет преобразования хронотопа в современной балладе.

Изменение границы и преобразования двоемирия в балладном хронотопе рассмотрим на примере стихотворений Ю. Кузнецова «Испытание зеркалом» (1985) и Б. Кенжеева «Баллада» (2003–2005). Данные произведения объединяет вечный литературный сюжет встречи с представителем царства Тьмы при наличии имплицитного свадебного сюжета, выраженного в противостоянии двух миров (перемещение сюжета свадьбы «с поверхности в глубь произведения» [Бройтман 2004, с. 332], синтез его с другими вечными сюжетами характерен для баллады Новейшего времени), мифообразы хронотопа, субъектная организация от первого лица, прием иронии, литературные параллели и т.д. Актуальность исследования заключается в том, что данные баллады в обозначенном аспекте и в сопоставлении рассматриваются впервые.

Творчество Ю. Кузнецова К.Н. Анкудинов и В.Н. Бараков относят к новейшему модернизму или мифо-модернизму [Анкудинов, Бараков 1996], И.В. Кукулин указывает на принадлежность произведений поэта к неоромантизму [Кукулин 2017, с. 237], А.В. Ильиных определяет его поэзию как магический реализм [Ильиных 2021, с. 252]. В балладах Ю. Кузнецова показывается не только противостояние двух миров, но и «их взаимодействие, доходящее в самых кульминационных моментах до взаимопроникновения» [Романов 2014, с. 84]. Хотя граница

двоемирия в балладе «Испытание зеркалом» размыта, она не элиминирована полностью. Как следствие, мифообразы хронотопа и предметы быта становятся условными *проводниками* в потусторонний мир, что показывает непрерывающуюся связь с традицией жанра: например, *зеркало* является «порталом» в ирреальный мир в прецедентной балладе В.А. Жуковского «Светлана». В стихотворении Ю. Кузнецова события происходят в *купальскую ночь*, мистическое время открытой границы между мирами, в пространстве *дома*, который в традиционном понимании представляет собой *свое*, защищающее пространство: *Я хотел рассказать о себе, / Но в ту ночь на Ивана Купала / Треснул с грохотом мир – и в избе / Я увидел зиянье провала* [Кузнецов 2001, с. 203]. Отметим, что образ *зеркала* в народном сознании и в литературе многозначен. Согласно приметам, *разбитое зеркало* обозначает грядущие неприятности, надвигающуюся катастрофу; зеркало отражает образ Другого – тeneвую, скрытую часть души человека; девушки издавна используют зеркало в обряде гадания, для того чтобы увидеть образ будущего мужа; зеркало называется *подарком дьявола* за его магическое свойство отражать inferнальную сущность двойника человека; оно также обладает способностью передавать наведенную на человека порчу. Помимо мистического ночного времени, языческого праздника Купалы, когда границы открыты для прихода inferнальных сил, значимо отсутствие христианских атрибутов *в избе*: нет защищающих дом *икон и креста*, поэтому сквозь *разбитое зеркало, как из бездны, в избу* беспрепятственно проникает пришелец из потустороннего мира: – *Что за черт! / – Это я! – он ответил* [Кузнецов 2001, с. 203].

В специфике хронотопа баллады Ю. Кузнецова очевидна преемственность с традицией Золотого века (например, со стихотворением «Демон» А.С. Пушкина), а также связь с неканонической балладой рубежа XIX–XX вв. Так, событие встречи с представителем царства Тьмы использует Н. Гумилев в сюжете «Баллады» и в стихотворении «Умный дьявол»; диалог с Дьяволом – основа сюжета баллады И. Бунина «Матфей Прозорливый». Событие показывается в фокусе видения я-героя / Поэта, который находится в кризисной ситуации трансгрессии, на что указывают традиционные балладные образы хронотопа (*треснул с грохотом мир, зиянье провала, бездна, гром*): *Возле бездны поставил я стул, / Чтоб туда не шагнуть ненароком. / И, конечно, туда бы шагнул, / Окажись я в*

раздумье глубоко [Кузнецов 2001, с. 203]. Однако предметы повседневности, в частности *стул*, выполняют защитную, *ограничивающую* функцию, удерживая героя в *этом мире* от рокового путешествия *на ту сторону* – от гибели. Видимо, поэтому на тот же *стул* впоследствии садится ночной гость, который также оказался в кризисной ситуации. Представитель темных сил показывает причину, по которой герой находится в состоянии трансгрессии на границе двух миров: *Ты в себе, как в болоте, погряз, / Из привычек не вышел ни разу. / Дальше носа не видел твой глаз, / Дальше глаза не видел твой разум. // Оттого ты всю жизнь изнывал, / От томления духа ты плакал, / Что себя самого познавал, / Как задумал дельфийский оракул* [Кузнецов 2001, с. 203]. Упоминание мифологического дельфийского оракула связано с древней надписью на храме, призывающей к самопознанию («Познай самого себя») как пути к осмыслению / преобразованию мира – бытия. Однако сравнение с самовлюбленным *Нарциссом* и *Данте в раю*, очутившимся в лабиринте зеркал, показывает, что *познание себя / мира* подменяется эгоцентризмом и ограниченностью, «рамочным» мышлением, что приводит героя к *пропасти*.

Поэт использует в балладе легенду о подарке дьявола: ночной гость сообщает, что он принес герою *необычное* зеркало: *Зеркалами я скрыл глубину, / Плоскость мира тебя отражает. / Вместо солнца ты видишь луну* [Кузнецов 2001, с. 204]. В системе символов Ю. Кузнецова Луна обозначает ложную реальность. Выход из зазеркалья, в котором *солнце* – мифологический Свет – кажется *луной* (обманном светом, т.е. Тьмой), а *правда* становится *ложью / кривдой*, заключается не в том, чтобы уничтожить источник обмана: – *Разбивай – и начнешь, как двойник, / Размноженный в осколках, смеяться. / Распрямляй – и уткнешься в тупик / Отправляй – сам начнешь отправляться* [Кузнецов 2001, с. 204]. Герою нужно выявить причины подмены реальности. Оба мира в балладе взаимосвязаны, и катастрофические изменения в этом мире приводят к Хаосу в Царстве тьмы: *Мой хозяин в неравной борьбе / Угадал свой конец неминуемый. / Он заложника видит в тебе, / Он на всякий надеется случай. // Мне нужна твоя помощь* [Кузнецов 2001, с. 204].

Искаженная реальность зазеркалья, разрушение гармонии мироздания оказывает влияние на обе стороны: как на мир земной, так и на мир потусторонний. И создатель фальшивой *плоской* реальности, и лирический герой / Поэт оказываются ее *заложниками*.

Князь Тьмы так же, как и герой, в тупике лабиринтов зазеркалья предчувствует свою гибель (соответственно, гибель *того света*), потому и отправляет на *эту сторону* медиатора, который, ранее будучи *человеком*, сам *понес очень много потерь*. Возможно, *потери* ночного гостя были обусловлены неудачей в поисках выхода из зеркальных лабиринтов лжи; возможен и другой вариант истолкования: пришелец всю сознательную жизнь создавал, подменяя понятия, обманную реальность для других, за что и отправился в царство Тьмы. Однако в балладе он ищет спасения в *этом мире*, поскольку выход из лабиринтов зазеркалья способен найти лишь *человек* (в балладной ситуации – я-герой / Поэт). Хотя финал баллады «Испытание зеркалом» ироничен, в нем присутствует дидактическое размышление автора, что еще раз напоминает о связи с традицией жанра: *Видно, плохи дела Сатаны. / Есть на свете чему удивляться, / Если с той, так сказать, стороны / Перебежчики стали являться* [Кузнецов 2001, с. 205]. Открытый финал предполагает встречную рефлексия читателя / исследователя, заставляя задуматься, каким образом человек может выйти из «порочного круга» зеркального, искусственно созданного Князем Тьмы бытия.

При наличии признаков романтической баллады (*ночное время суток, зеркало-проводник, бездна, пропасть, гром*) и баллады Серебряного века (размывание границ; изменения двоemiрия; сюжет появления *Дьявола*; нарушение космической гармонии; поиск пути спасения мира Поэтом / Демиургом) в балладе Кузнецова «Испытание зеркалом» появляются параллели с современностью. При наличии условной границы требуются мистические «проводники», медиаторы междумирия (*Дьявол* был когда-то *человеком*). Предметы быта приобретают в контексте баллады новые символические смыслы, а признак безрелигиозной реальности – дом *без креста* – оказывается беззащитным перед возможным проникновением темных сил. Замена оберегающих *дом* предметов быта (в избе вместо *иконы* висит *зеркало*) способствует подмене понятий: день заменяет ночь, правду – ложь, а многогранное космическое бытие превращается в *плоское*, ограниченное зазеркалье, приводящее в тупик. Разрушенная гармония этого мира, обманный путь человека «по кругу», по лабиринтам пути «в никуда», существование его в искусственно созданном, «рамочном» мире опасны и для его создателей: несут в себе угрозу разрушения царства

Тьмы. Спасение двух миров – в руках человека / Поэта, который с помощью Слова может повести за собой к Свету из обманной «зеркальной» реальности.

Как и в случае с творчеством Ю. Кузнецова, по поводу поэзии Б. Кенжеева мнения исследователей расходятся: по словам И.Е. Васильева, произведения поэта принадлежат к неотрадиционализму, постреализму, лирическому психологизму [Васильев 2002, с. 232], А.А. Хадынская определяет их как явление постакмеизма [Хадынская 2019, с. 81]. Но если «Испытание зеркалом» Ю. Кузнецова рассматривается в контексте творчества поэта [Анкудинов, Бараков 1996] / поэтики повседневности в русской балладе XX–XXI вв. [Черкес 2022, с. 19], то исследований, посвященных балладному жанру у Б. Кенжеева, не имеется. Рассмотрим особенности границы, сущность двоемирия в хронотопе постсоветской баллады на примере стихотворения Б. Кенжеева.

В отличие от мифореальности Ю. Кузнецова, в которой при условной границе требуется наличие хронотопических универсалий и магических предметов, в «Балладе» Б. Кенжеева граница между мирами элиминирована. При отсутствии границ мифологические помощники не нужны, и представитель сил Тьмы беспрепятственно входит в дом к я-герою: *Под утро, когда пешехода влечет / к обиде и смертной тоске, / явился и мне карамазовский черт / с бутылкою спирта в руке* [Кенжеев 2011, с. 322]. Однако балладные образы хронотопа и «волшебные» животные встречаются в тексте, сигнализируя о «памяти жанра» (М.М. Бахтин): черт приходит в *ночное* время суток (*под утро*), герой впускает его, открывая *дверь* (*дверь*, как и *окно*, традиционно является «порталом» перехода в Иной мир); герой думает о том, что придет *заря* – время изгнания темных сил, *рассветный петух* *залетится победною трелью*, и незванный гость исчезнет в *межзвездных полях*. Мифообразы хронотопа, а также птица, обладающая волшебным даром – возвращать силы *Зла на ту сторону*, являются отсылкой к классике жанра, балладе «Людмила» В.А. Жуковского: там *мертвый жених* торопится на кладбище, потому что наступает время *рассвета* и *кричит петух*.

Как и Ю. Кузнецов, на протяжении развития балладного действия Б. Кенжеев использует прием иронии, что реализуется не только в деталях и образах хронотопа, но и в смешении стилистических пластов речевой сферы: *влечет к обиде и смертной*

тоске, всесильный Юпитер, душа твоя <...> тепла, соловей распекает <...> гимн заре, родился нагим, бессмертье блаженное, итог бытия, осеняя крестом (высокий литературный / библейский стиль); *черт с бутылкою спирта в руке, выпивка, дурак, крыса позорная, сто грамм осушивши, напиток дурной, черт подери, пластинку свою заводи* (в значении «начинай неприятную беседу»), *дрянь, козел, нахал* (разговорно-бытовой, сниженный). Соединение различных стилей речи вызывает комический эффект, обытовляя вечный мистический сюжет встречи с Дьяволом: *За окнами слышалось пенье дождя – / потоки младенческих слез. / Вернулся он с кухоньки, спирт разведя, / и даже стаканы принес* [Кенжеев 2011, с. 322]. Обытовлению способствуют также предметы и детали современного вещного мира, оказавшиеся в доме героя баллады: *бутылка технического спирта, стол, кухонька* (с советских времен – место для разговоров «по душам»), *стаканы, сыр, помидоры*. Однако обращение к образу представителя сил Тьмы изменяет восприятие текста как события встречи, происходящего именно в этом мире.

Внешний облик современного гостя *оттуда* вызывает не ужас, а жалость (бедный козел): *Пускай я не против амуровых стрел, / но этого гнал бы врага, / когда бы так жалко дурак не смотрел, / под шляпою пряча рога* [Кенжеев 2011, с. 322]. Но эпитет *карамазовский*, отсылающий к эпизоду встречи с чертом Ивана, героя романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, позволяет рассмотреть персонажей в художественной реальности баллады сквозь призму интертекста. Общие для двух произведений предметы вещного мира – это *шляпа* на голове Дьявола и *стакан* (Иван бросает *стакан* в черта, а после исчезновения черта *стакан* снова стоит на столе; в «Балладе» Кенжеева из *стаканов* пьют спирт). Балладный герой, как и Иван Карамазов, называет черта *дураком*. Литературные реминисценции указывают на то, что *я-герой* баллады может находиться в состоянии измененного сознания: событие происходит во сне или под воздействием алкоголя (известно, что Карамазов беседовал с чертом накануне белой горячки).

Возникает еще одна аллюзия, раскрывающая имплицитные смыслы баллады, – параллель со стихотворением В. Высоцкого «Про черта»: событие встречи в тексте Высоцкого происходит в пограничном состоянии (запой от одиночества), герой также пьет алкоголь в компании с чертом. *Я-герой* «Баллады» Кенжеева впускает черта в дом именно потому, что тот держит в руках бутылку, что еще

раз подтверждает наличие ситуации ментального кризиса: *К тому же и выпивка... Черт, говорю, / с тобой, омерзительный дух. / Мы примем стаканчик и встретим зарю* [Кенжеев 2011, с. 322]. Правда, в отличие от я-персонажа Высоцкого, распивающего с чертом коньяк, герои баллады Кенжеева употребляют *разведенный спирт*, который нередко пили на постсоветском пространстве «в лихие 90-е». Так благодаря интертекстуальным связям внешне обытовленный сюжет появления Дьявола приобретает фантастические черты, характерные для традиции балладного жанра: при отсутствии границы и взаимопроникновении двух миров событие встречи происходит в ирреальном мире измененного сознания. Герой баллады находится в пограничной ситуации трансгрессии: он, как и герой Высоцкого, настолько одинок, что уже «не боится ни Бога, ни черта».

Если в «Испытании зеркалом» Ю. Кузнецова темой диалога с Дьяволом становится «зеркальный» путь подмены Правды Ложью, губительная сущность «обманной» реальности, то в «Балладе» Б. Кенжеева разговор идет о смерти и бессмертии Творца / Искусства. Гость, которого автор называет *ночным прокурором*, пытается обесценить писательский труд, отрицая вечную жизнь Поэта / Слова: *«Смирись навсегда, горделивый поэт, / смеялась хвостатая пьянь. – / Бессмертья блаженного в общем-то нет, / а есть – только сущая дрянь. / Когда соловей распевает свой гимн / заре, это чушь или ложь. / А правда одна: ты родился нагим, / таким же и в землю уйдешь. / Засим не поможет тебе ни Минюст, / ни влажный российский язык, / ни важного Гегеля бронзовый бюст, / ни тонны прочитанных книг»* [Кенжеев 2011, с. 323]. Тем не менее герою / Поэту удастся стать победителем в дискуссии о месте Художника в этом мире: *«Допустим, пророк презираем и наг, / но в силу написанных строк / останусь навек я в иных временах, / а значит, я тоже пророк!»* [Кенжеев 2011, с. 324]. Было ли убедительным обращение к классике, «Пророку» А.С. Пушкина, или Поэта спасло обращение к Богу (герой *осеняет себя крестом*) – решать читателю: *И так от души показал я ему, / что бедный козел и нахал / исчез, испарился в дождливом дыму – / и даже бутылки не взял* [Кенжеев 2011, с. 324]. Отметим, что счастливый финал – духовная победа над силами Зла – связывает произведение Кенжеева с традицией баллады советской эпохи. Семантика литературных параллелей (от пушкинского «Демона» до черта Достоевского / Высоцкого), состояние трансгрессии, в котором находится герой, позволяют сделать предположение, что ночной

гость представляет собой «зеркальную» сторону личности Поэта; является его Другим, обуреваемым творческими сомнениями в верности выбранного пути. В таком случае герой / Поэт одерживает главную победу – моральную победу над собой.

Таким образом, несмотря на элиминацию границы, диффузию миров и отсутствие медиаторов междумирья, в «Балладе» Б. Кенжеева сохраняется связь и с традицией жанра, и с неканонической балладой (открытая граница, преобразования двух миров, вечный сюжет встречи с Дьяволом, наличие интертекста, смысловая многозначность). Модифицируется функция мифологических деталей и образов хронотопа, которые в контексте балладного действия, соединяясь с предметами и образами вещного мира современности (*шляпа, стакан, стол, кухонька, бронзовый бюст Гегеля* и др.), способствуют выявлению скрытых смысловых кодов произведения. Как и в балладе Ю. Кузнецова, пространство *дома* утрачивает свою оберегающую функцию: при отсутствии границы *дом* беззащитен перед проникновением сил Тьмы. Используя прием иронии («жалкий» образ черта, предметы быта, речевая организация), автор подчеркивает хаотизацию земного современного мира и связанного с ним мира потустороннего. Смысловая многогранность баллады начала XXI в. позволяет от прочтения на «сниженном», бытовом уровне (действие происходит на этой стороне, в современной действительности) перейти к восприятию *события встречи* на уровне метафизическом – в мире измененного сознания человека. В этом случае баллада становится не только рефлексией над жизнью Поэта / Поэзии, но и размышлением о двойственной сущности человека, о вечном споре его с Alter ego; победой над теневой стороной своей личности – Другим я.

Рассмотрев на примере «Испытания зеркалом» Ю. Кузнецова и «Баллады» Б. Кенжеева особенности границы двоемирия в хронотопе баллады конца XX в. – начала XXI вв., можно сделать следующие выводы. Эволюция баллады связана с изменениями реалий современного мироустройства: геополитические, экономические, нравственные, эстетические преобразования находят отражение в трансформациях границы двоемирия, в балладном хронотопе. Инверсированный мифологический свадебный сюжет в широком его понимании имплицитно сохраняется в противостоянии представителей двух полярных миров. В произведениях возрастает влияние интертекстуальных связей: благодаря литературным

параллелям выявляется символичность временно-пространственного континуума, образов / предметов современного быта, открываются новые смысловые коды сюжета, определяется тип героев баллад.

Динамика нивелирования / элиминации границы, наблюдаемая на протяжении советского и постсоветского периодов, приводит к изменению типологической ситуации двоемирия – к взаимопроникновению и синтезу двух миров. Роль медиаторов междумирия, «волшебных» животных и магических предметов, становится более условной. Наряду с реалиями современности в балладе используются вневременные категории, которые присущи мифологической / балладной традиции. При открытых границах в хронотопе приметы / образы вечности вступают в активное взаимодействие с признаками и вещным миром настоящего времени, что нередко приводит к расширению / инверсии их семантики. Во времена безверия, обусловленного атеистическим мировоззрением, а позже кризисом веры (в коммунизм, религиозные институты, в защиту государства / международных организаций) в образной системе баллады библейская мифологическая оппозиция *Бог / Ангел* (Добро) – *Дьявол* (Зло) изменяется на противостояние *Человек* – *силы Тьмы*.

Отсутствие гармонии в мире земном ведет к разрушению мира потустороннего, что подчеркивает хаотизацию миропорядка. Топос *дома* теряет семантику *своего, защищающего* пространства, и человек не может укрыться в нем от воздействия сил Зла. Внутренние преобразования сущности двух миров, происходящие в результате их взаимодействия, незащищенность дома – отсутствие места личной безопасности, оказывают влияние на духовное состояние современного героя. Его тотальное одиночество является следствием совокупности внутренних и внешних факторов, среди которых утрата нравственных ориентиров, потерянности в атомизированном обществе закрывшихся от непонятного мира и «ушедших в себя» людей. Ментальным кризисом обусловлено также состояние трансгрессии героя баллады Новейшего времени: нередко он вступает в конфликт как с враждебным миром, так и с самим собой. Балладное действие, осуществляемое на уровне подсознания (сон или пограничное состояние), переносится в ирреальный мир, а выражением внутренних противоречий / коллизий окружающего мира становится образ Другого (черта / второго я героя).

Таким образом, в балладе конца XX – начала XXI вв. путешествие в область бессознательного обусловлено тем, что метаморфозы жизни, смерти и бессмертия осмысляются как трансгрессивные состояния или как состояние измененного сознания. Визуализация пришельцев из потустороннего мира теми героями, которые находятся в пограничном состоянии, придает балладам пародийный характер. Прием иронии используется авторами как в позднесоветский, так и в постсоветский период (баллады Д. Самойлова, А. Галича, В. Высоцкого, Ю. Кузнецова, Б. Кенжеева, О. Чухонцева, Т. Кибирова и др.). Иронизация в балладе Новейшего времени является как приемом «остранения» художественной реальности, так и способом дистанцирования автора / его персонажей от хаоса и абсурда изменившейся, пугающе непознаваемой действительности, враждебной человеку и эволюции мира / Вселенной.

Источники

- Кенжеев 2011** – Кенжеев Б. Послания. М., 2011.
Кузнецов 2001 – Кузнецов Ю. До последнего края: стихотворения и поэмы. М., 2001.

Литература

- Анкудинов, Бараков 1996** – Анкудинов К.Н., Бараков В.Н. Юрий Кузнецов: очерк творчества. М., 1996. URL: <http://uglitskih.ru/kirill-ankudinov-viktor-barakov-yuriy-kuznetsov-ocherk-tvorchestva-chast1-poetika> (дата обращения 31.10.2024).
- Батай 1994** – Батай Ж. Из слез Эроса // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С. 271–308.
- Бройтман 2004** – Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.
- Васильев 2002** – Васильев И.Е. Поэзия В. Кенжеева: альтернативы постмодернизму // Дергачевские чтения. Екатеринбург, 2002. С. 232.
- Ильинных 2021** – Ильинных А.В. Юрий Кузнецов и мировой литературный процесс: творчество поэта в контексте магического реализма // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. № 3 (70). С. 251–257.
- Кукулин 2017** – Кукулин И.В. История культуры начала и середины двух столетий: Параллельное подключение // Воздух. 2017. № 1. С. 235–239.
- Лотман 2004** – Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004.
- Магомедова 2008** – Магомедова Д.М. Баллада // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 26–27.
- Романов 2014** – Романов И.А. Ю. Кузнецов: между мифом и реальностью // Вестник Бурятского государственного университета. 2014. №10. С. 86–89.

Хадынская 2019 – Хадынская А.А. Голос поколения в лирике Бахыта Кенжеева: акмеистический диалог сквозь время // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX – XXI веков: направления и течения. 2019. № 3. С. 78–88.

Черкес 2022 – Черкес Т.В. Поэтика повседневности в русской балладе XX–XXI вв. // Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3, Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. 2022. Т. 12. № 2. С. 14–24.

TRANSFORMATION OF THE DUAL-WORLD'S BORDER IN THE CHRONOTOPE OF THE BALLAD OF THE END OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES

T.V. Cherkes

Yanka Kupala State University of Grodno

The article is devoted to evolution of the dual-world's boundary in the time-space continuum of the late-Soviet and post-Soviet ballads. Using as examples the ballads "Test by the Mirror" (Y. Kuznetsov) and "Ballads" (B. Kenzheyev), united by presence of the eternal plot of a meeting with the Devil, the article reveals a tendency of levelling / elimination of the boundary between the worlds. The role of "magic" objects and magical animals, as mediators of dual worlds, decreases within the process of the boundaries blurring and convergence of the two worlds. Chronotopic universals are combined with the objects and images of modern everyday life, resulting in an expansion / inversion of their meanings. Aliens from the other world freely penetrate the house: and, the "house" topos loses its semantics of a protective space. The literary parallels show an inextricable connection of the modern ballad with the genre canon / with tradition of the Silver Age, and also become a code to multi-level reading of the ballads. The intertext helps to reveal new meanings of mythological images and details of the chronotope, to define hidden collisions of the plot and to determine the type of ballad heroes. Within the open borders, the catastrophic changes in two worlds indicate a chaos of the world order. The mental crisis of a modern hero (the ballad action takes place on the other side – either in a state of sleep or in a borderline state) is caused by the total loneliness of a person, who finds himself alone with a hostile world / lack of a sense of security in an unprotected space of a house. In a state of transgression, the hero comes into a conflict with the changed world, i.e. into a conflict with himself. The image of the Other (hero's trait / second self) becomes an expression of the internal spiritual conflict / contradictions of the surrounding world. The technique of irony used in the ballads of the late 20th – early 21st centuries is a way of "defamiliarizing" the reality and an opportunity to distance the author and his heroes from the disharmony of the universe.

Keywords: ballad, border, dual world, chronotope, hero, Y. Kuznetsov, B. Kenzheyev.

УДК 82.0

**МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ» 2024 ГОДА**

© 2024

И. С. Юхнова

Юхнова Ирина Сергеевна (2024), SPIN-код: 3299-6410, ORCID: 0000-0003-2835-3070, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Российская Федерация, 603022, г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23), yuhnova@flf.unn.ru.

Статья поступила в редакцию: 18.10.2024

Статья принята к публикации: 3.12.2024

В статье рассмотрены основные проблемы, которые обсуждались на Международной научной конференции «Болдинские чтения» 2024 года. Представлена хронология заседаний, сформулированы идеи, составившие содержание докладов.

Ключевые слова: «Болдинские чтения», А.С. Пушкин, Болдинская осень, современная пушкинистика.

2024 год для пушкинистики стал во много итоговым, так как он был юбилейным, насыщенным многочисленными и крайне неравноценными мероприятиями, посвященными поэту [Юхнова 2024]. «Болдинские чтения», которые проходили с 9 по 13 сентября и стали уже пятьдесят вторыми по счету¹³, сопровождалась рядом знаковых событий: в Институте филологии и журналистики Нижегородского государственного университета им. Н.И.

¹³ Хроника «Болдинских чтений» отражена в следующих публикациях: Болнова 2021; Горохова 1989; Никитин 1969; Панкратова 1984; Попова 1988; Почекугова 2007; Соронкулов 2016; Соронкулов 2017; Соронкулов 2022; Уртминцева 2004; Фортунатов 2003; Фортунатов 2012; Юхнова 2020; Юхнова 2023; Яшина 2020.

Лобачевского была открыта Пушкинская аудитория, состоялась презентация двухтомника выдающегося пушкиниста Всеволода Алексеевича Грехнёва. Министерство культуры Нижегородской области представило уникальное подарочное издание о пушкинских местах в Нижегородской области и книгу переводов произведений Пушкина на арабский язык Исмаила Фареса Макарема (Кубанский госуниверситет).

Научные заседания проходили в Нижнем Новгороде, Большом Болдине и Сергаче. Последняя локация появилась на карте конференции не случайно: Пушкин бывал в этом уездном городе, здесь находились присутственные места, где оформлялось его вступление во владение Кистеневом. Впечатления от посещения Сергача вылились в незавершенный литературный замысел «Сказки о медведихе».

Основные вопросы, которые обсуждались на конференции, были связаны с творчеством Пушкина. В фокусе внимания ученых были проблематика и поэтика его произведений, их комментирование, жизнь пушкинских творений в «большом времени», проблемы перевода.

Открылась конференция докладом старейшего сотрудника музея-заповедника А.С. Пушкина «Болдино» Тюльневой Валентины Фроловны. Она раскрыла драматичную историю борьбы за открытие музея, ввела в научный оборот новые архивные материалы, в том числе из личного архива.

Карпов Николай Александрович (Санкт-Петербургский государственный университет) представил доклад «“Душа! я пророк, ей богу пророк!” О поэте и пророке у Пушкина». Он показал, что пророческий миф у Пушкина предстает контаминацией различных семантических элементов, а одновременно с обращением к мифу о поэте-пророке Пушкин использует и «антимиф», демифологизируя канонические смыслы.

Калашников Сергей Борисович (Московский городской педагогический университет) в докладе «Сюжетный инвариант “Опытов драматических изучений” А.С. Пушкина» рассмотрел такие компоненты инвариантной сюжетной схемы цикла, как ситуация сюжетного равновесия, начальная ситуация тайного притворства, появление героя-триггера, запускающего сюжетное действие, неожиданное событие и др.

В докладе Карпушкиной Людмилы Александровны (Литературный институт имени А.М. Горького) были рассмотрены переключки изобразительных планов поэмы Шекспира «Обещанная Лукреция» и пушкинской поэмы «Граф Нулин». Особый акцент был сделан на деталях, связанных с характеристикой главной героини Натальи Павловны.

Поэма «Граф Нулин» была и в центре внимания Дмитрия Павловича Ивинского (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова). Он представил доклад «“Граф Нулин” и “Шекспировы Духи” В.К. Кюхельбекера: заметки к теме».

Наталья Ивановна Михайлова (Всероссийский музей А.С. Пушкина) продолжила серию своих комментариев к произведениям Пушкина. На этот раз в центре ее внимания была «История села Горюхина».

Орлов Владимир Евгеньевич (Пушкинская комиссия ИМЛИ им. Горького РАН) в докладе «Камеристка или следующая? “Французские” эпитафии в повести Пушкина “Пиковая дама”» обозначил важную проблему – качество и характер перевода пушкинских эпитафий. Он отметил, что впервые «Пиковая дама» с подстраничными переводами была опубликована в шеститомном полном собрании сочинений Пушкина 1931–1933 гг. Переводчик с французского языка там не указан. Эти переводы до сих пор воспроизводятся без серьёзных изменений. Однако они не отражают игру слов и смыслов, которые закладывал в них Пушкин. Автор доклада предложил свои варианты перевода двух «французских» эпитафий и обосновал их.

Балашова Оксана Борисовна (БФ ЛИТО) выступила с докладом «Мир суеверий в «Пиковой даме» и мистико-мифологический контекст повести», тем самым продолжила ряд своих исследований о мифологической культурной традиции XVIII – XIX вв. Она вычленила и детализировала суеверия, явно и неявно представленные в произведении, сопоставила их с мистико-мифологическим контекстом повести.

Сапченко Любовь Александровна (УлГПУ им. И.Н. Ульянова) актуализировала старую проблему жанровой принадлежности «Капитанской дочки». В докладе «Повесть или роман? (К вопросу о жанровом своеобразии «Капитанской дочки»)» она отметила черты произведения, позволяющие определять его как повесть: сюжет «Капитанской дочки» относится к недавнему прошлому, представлен

не весь жизненный путь, а отрезок из жизни героя, в центре внимания находится одно, хотя и важнейшее, событие в судьбе центрального персонажа, одно решающее происшествие, доминирует одна главенствующая мысль, моделируется ситуация этического выбора.

Юхнова Ирина Сергеевна (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) развернула мысль В.Г. Белинского: «“Капитанская дочка” нечто вроде “Онегина” в прозе». Она показала, какие художественные, сюжетно-композиционные особенности произведений определили именно такое их восприятие современниками.

Белоногова Валерия Юрьевна (независимый исследователь, Москва) выступила с докладом «“Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...” Пушкинские авантюристы и выдумщики», в котором была представлена пушкинская интерпретация одного из вечных образов мировой литературы.

Гладилин Михаил Сергеевич (Государственный историко-литературный музей-заповедник А.С. Пушкина Вяземы-Захарово) представил доклад «“Отложенный выстрел” в судьбе двух героев в повести А.С.Пушкина “Выстрел”», вызвавший бурные споры. Докладчик рассмотрел двух героев повести: Сильвио и графа, дал свою интерпретацию их поведения в полку и желания первенствовать, а также представил свое видение перемены в героях после «отложенного выстрела». Предложенная аргументация показалась участникам конференции неубедительной, что и вызвало дискуссию.

Тема доклада Довгий Ольги Львовны (МГУ им. М.В. Ломоносова) выглядела несколько провокативно – «Покой покойников у Пушкина». В нем были выявлены сложные отношения внутри словосочетания «покой покойников» в произведениях А.С. Пушкина, и представленные контексты активно дополнялись слушателями.

Доманский Валерий Анатольевич (Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций) обратился к образу и мифопоэтике сада. В докладе «Поэтический космос садов Пушкина» данная тема была представлена комплексно на материале всего творчества поэта.

Грабовская Валентина Николаевна (Дом-музей А.С. Пушкина, Кишинев) в докладе «“Участь моя решена. Я женюсь...” (А.С. Пушкин. 6 мая 1830)» прокомментировала отрывок шутливого

стихотворного послания кишиневской красавице Марии Эйхфельдт, написанного в 1823 году.

Романова Алена Николаевна (Костромской государственный университет) в докладе «“Стишки холодные и гладкие”. Вольтеровская строка в переписке Пушкина, Дельвига и Вяземского осенью 1828 года» рассмотрела переписку А.С. Пушкина, А.А. Дельвига и П.А. Вяземского по поводу стихотворений, предназначенных для публикации в альманахе А.А. Дельвига «Северные цветы на 1829 год», «Простоволосая головка» и «Стансы» Вяземского и «Ответ А.И. Готовцевой» Пушкина, тем самым раскрыла подтекст дружеского диалога поэтов и роль цитаты из послания Вольтера к г-же де Сен-Жюльен, использованной Пушкиным в письме к Дельвигу от 26 ноября 1828 года.

Курочкин Александр Валентинович (Всероссийский музей А.С. Пушкина) свое выступление также построил на материале переписки Пушкина. В докладе «“Буде ты любопытен что́ знать про меня...” (Эпизод из переписки А.С. Пушкина и П.А. Катенина)» он попытался восстановить содержание недошедших до нас писем А.С. Пушкина к П.А. Катенину из контекста ответов его корреспондента. Он сосредоточил свое внимание на одном эпизоде из переписки, который относится к 1826 г., когда Пушкин закончил «Бориса Годунова», но, вопреки настойчивым просьбам своего корреспондента, предвидя его строгую критическую оценку, ничего не сообщал о своей трагедии.

Творческий диалог Пушкина и Федора Глинки стал темой доклада Коровина Владимира Леонидовича (МГУ им. М.В. Ломоносова).

Топор Габриэлла Георгиевна (Кишинёвский государственный педагогический университет им. И. Крянгэ, Республика Молдова) представила доклад «А.С. Пушкин в жизни и в творчестве А.Ф. Вельтмана»: выявила биографические контакты, раскрыла влияние Пушкина на творческое становление Вельтмана, особое внимание в докладе было уделено «Воспоминаниям о Бессарабии», которые наиболее полно воссоздают историческую и бытовую обстановку кишинёвского периода жизни А.С. Пушкина.

Доклад Перфильевой Людмилы Александровны (Общество изучения русской усадьбы) «“История повторяется дважды...”», или последний анекдот к биографии кн. С.Г. Голицына (Фирса), по-новому актуализированный событиями современности» был связан с

публикацией В.Д. Давыдова («Русский архив», 1871 г), дословно передающей устный рассказ кн. С.Г. Голицына (1803–1868) о его личной встрече и курьезной беседе с одним из представителей банкирского дома Ротшильдов, случившимися в Париже в первые дни Крымской войны. Полемический характер беседы Фирса (который был прототипом героя «Пиковой дамы» Томского) с бароном Ротшильдом в публикации В.Д. Давыдова демонстрирует высокий градус патриотизма богатого и знатного русского аристократа в преддверии трагических событий.

Волков Иван Олегович (Томский государственный университет) в докладе «Мотивы романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в проблематике повести И.С. Тургенева «Клара Милич»» рассмотрел использование И.С. Тургеневым в повести «Клара Милич» мотивов романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Помимо прямого включения в текст повести фрагмента пушкинского романа (чтение письма Татьяны), И.С. Тургенев кладет драматическую историю чувств Онегина и Татьяны в основу истории любви своих героев.

Бессонова Альбина Станиславовна (Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна, Московская область) предприняла попытку реконструкции детской библиотеки Достоевского, представила, какие издания произведений Пушкина могли в нее входить.

Специфику восприятия произведений Достоевского Борисом Садовским через пушкинский код раскрыл Изумрудов Юрий Александрович (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского).

Пяткин Сергей Николаевич (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Арзамасский филиал) представил доклад «"Пугачев" Есенина vs "Борис Годунов" Пушкина в оценке Николая Клюева».

Коровашко Алексей Валерьевич (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) свой доклад посвятил анализу пушкинских мотивов и подтекстов в лирике М.И. Лопатто.

Цвик Ирина Иосифовна (Кишинёвский государственный педагогический университет им. И. Крянгэ, Молдова) обратилась к теме «Пушкинская традиция в творческом наследии А. Ахматовой и М. Цветаевой». Она отметила, что восприятие наследия А. Пушкина двумя великими поэтессами было лишено механического следования

его темам и мотивам, однако именно под влиянием творчества А. Пушкина их настигало поэтическое прозрение, которое происходило благодаря плодотворному воздействию пушкинского наследия и его творческой переработке.

Тему рецепции пушкинского творчества продолжила Александрова Мария Александровна (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова). Она выступила с докладом «Пушкинский миф в творчестве классиков бардовской песни (Окуджава, Высоцкий, Галич)», в котором поставила вопрос о продуктивности исследования пушкинского мифа в творчестве признанных классиков бардовской (авторской) песни: Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича («новых классиков», по определению В.И. Новикова и Н.А. Богомолова).

Павельева Юлия Евгеньевна (Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, Москва) рассмотрела пушкинские образы в лирике Дм. Кленовского. Вошедший в историю литературы русского зарубежья с именем «последний царскосел», он неоднократно подчеркивал свое поэтическое происхождение, выделяя Н. Гумилева, А. Ахматову, Ин. Анненского и Пушкина в качестве собственных предшественников. Докладчица проанализировала стихотворения «Долг моего детства» (1949), «Болдинская Осень» (1945), «Царскосельские стихи» (1954) и др.

Ряд выступлений был связан с биографией Пушкина. Так, Алексеев Виктор Владимирович (МГУ им. М.В. Ломоносова) продолжил свои изыскания в области поведенческих стратегий поэта, основанные на анализе мемуаристики. В юбилейном году он представил доклад «Эпатажные выходки А.С. Пушкина (эпизоды из частной жизни)». По мнению исследователя, подобные поступки Пушкина позволяют сделать дополнительные выводы о его эмоциональных состояниях, ценностных ориентациях и психологических установках в конкретных жизненных ситуациях.

Жаркую дискуссию вызвал доклад «Пушкин – талант в математике» Богданова Андрея Николаевича (МГУ имени М.В. Ломоносова). Анализ воспоминаний лицеистов первого набора привел автора к выводу о несомненном таланте в математике их выдающегося одноклассника, который лицейские учителя не смогли ни заметить, ни развить.

Традиционный для «Болдинских чтений» блок сообщений о переводах пушкинских произведений был представлен докладами М.Р. Вирозуба, О.Б. Кафановой и С.Б. Королевой.

Вирозуб Михаил Рафаилович (литератор, переводчик, член Союза писателей Москвы, руководитель драматургической части Нижегородского ТЮЗа) в докладе «Пушкин: перевод с русского на русский. Несколько вопросов к будущему» обозначил парадоксальную проблему: он говорил о тех сложностях, с которыми сталкивается современный читатель Пушкина. В том числе коснулся вопроса о роли театра в прочтении Пушкина, рассмотрел некоторые последние театральные постановки.

Кафанова Ольга Бодовна (Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций) обратилась к французским переводам Тургеневым философской лирики Пушкина, которые были опубликованы в журнале парнасцев «*La République des Lettres*». В цикл были включены такие стихотворения, как «Поэту», «Пророк», «Анчар», «Опричник» (в рукописи осталась еще «*Insomnie*» – «Бессонница»).

Королева Светлана Борисовна (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова) в докладе «“Полтава” в английской пушкинистике: способы и результаты осмысления за столетие (1910-е – 2010)» системно представила историю столетней рецепции пушкинской поэмы английскими исследователями. Она выявила, что «Полтава» в английской пушкинистике стала полем не только литературоведческих изысканий, но и культурологических, а подчас и политико-имагологических споров.

Блок докладов об истории пушкинистики открывался выступлением Готовцевой Анастасии Геннадьевны (Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)). Она раскрыла историю создания книги Ю.М. Лотмана «В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь». На основе переписки Лотмана с Б.Ф. Егоровым и Б.А. Успенским, а также архивных материалов университетов Тарту и Таллина ей была показана эволюция замысла от первоначальной неудачной попытки издания книги до ее публикации в 1988 г. Значимость данного сообщения состоит еще и в том, что свою оценку данному материалу дал Б.Ф. Егоров в начале августа 2019 г.

Викторович Владимир Александрович (Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна, Московская область) в докладе «Пушкинист Д.С. Дарский: возвращение» представил результаты работы над подготовкой к изданию научных трудов Д.С. Дарского, охарактеризовал особенности его научного стиля, обобщил те идеи и подходы ученого, которые активно развивает современная пушкинистика.

Предметом анализа в докладе Уртминцевой Марины Генриховны (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) стал образ Пушкина в «Истории русской литературы» М. Горького.

Продолжила тему «История пушкинистики» Тиховская Ольга Александровна (Москва, независимый исследователь). Она рассказала о деятельности Л.В. Лобзовой, бессарабского пушкиниста, старшего научного сотрудника кишиневского Дома-музея А.С. Пушкина. Используя материалы из личного архива Л.В. Лобзовой (1938–2015), О.А. Тиховская воссоздала отдельные эпизоды истории музейной и просветительской пушкинистики в Молдавии позднего советского периода.

Традиционной для «Болдинских чтений» является проблема интерпретации произведений Пушкина в других видах искусства.

Бойцова Ольга Николаевна (Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России) представила доклад «Пушкин глазами большого мастера кино Сергея Герасимова». Она отметила, что настоящей любовью для С.А. Герасимова были произведения А.С. Пушкина. И хотя фильмов по произведениям Пушкина режиссер не снял, одну свою задумку он воплотил на телевидении совместно с выпускницей своей мастерской Натальей Бондарчук. Поэма «Медный всадник» легла в основу фильма-размышления о Пушкине.

Болнова Екатерина Владимировна (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) выступила с докладом «Пушкинский код в фильме И. Казанкова "Позывной "Пассажир"»». По ее наблюдению, хотя фильм «Позывной "Пассажир"» опирается на сюжет романа А. Проханова «Убийство городов», однако сценарий существенно отличается от литературной основы. В докладе выдвигается гипотеза, что большая часть эпизодов, привнесенных сценаристом и режиссером, опирается на сюжет «Капитанской дочки».

Тему «Пушкин в кинематографе» продолжила Теплова Наталья Евгеньевна (Университет Конкордия (Монреаль, Канада). В докладе «Пушкинские дуэли во французском кинематографе XXI века» она рассмотрела и проанализировала роль и значение упоминаний пушкинских дуэлей во французском кинематографе XXI века, показала, какое влияние они оказывают на восприятие Пушкина и его произведений франкофонной аудиторией. Объектом анализа стали два фильма: *Un homme idéal* («Идеальный мужчина», 2015) и *Le mystère d'Henri Pic* («Тайна Анри Пика», 2019).

Угрюмов Владимир Евгеньевич (Новосибирский государственный технический университет) выявил традиции А.С. Пушкина в пьесе Питера Шеффера «Амадей».

Прошин Евгений Евгеньевич (ННГУ им. И.И. Лобачевского) в докладе «Творчество А.С. Пушкина в репертуаре современных российских театров (статистика сезонов 2018–19 и 2023–24 гг.)» на основании сравнения статистических данных двух театральных сезонов показал место пушкинского творчества в репертуаре, рассмотрел динамику обращения к творчеству поэта.

Выступление Красновой Ирины Анатольевны (Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого) и Ланиной Марины Викторовны (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова) «“Онегин” нашего времени: Современное хореографическое прочтение романа А.С. Пушкина» было посвящено проблеме воплощения образов и идей романа «Евгений Онегин» на балетной сцене. Это воплощение рассматривалось докладчицами, вслед за Р. Якобсоном, как образец межсемиотического перевода, представляющего собой интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем. Анализируя постановки, докладчики особо отметили, что создаётся не механический перевод – происходит рождение нового самостоятельного произведения искусства, которое отражает диалог читателя-хореографа с литературным произведением, его автором и с самим собой.

Подлесная Марина Владимировна (Дом-музей А.С. Пушкина, Кишинев, Республика Молдова) обратилась к флористической пушкиниане Лилии Маржиной. Она рассказала о своеобразии техники, в которой работает художница, охарактеризовала сюжеты ее композиций.

Квач Наталья Викторовна (Нижегородское областное отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России») системно представила особенности художественно-образной и сюжетно-смысловой изобразительности в иллюстрациях к сказкам А.С. Пушкина. Она рассмотрела рисунки Пушкина к сказкам, содержащиеся в рукописях, иллюстрации к прологу «У лукоморья...», иллюстрации художников.

Сониная Елена Сергеевна (Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций» Санкт-Петербургского государственного университета) в докладе «Опекушин-Аникушин: памятники Пушкину в дореволюционной и советской карикатуре» обобщила большой изобразительный материал: она выявила карикатуры XIX – первой половины XX веков, посвященные застывшей пушкиниане, что позволило ей частично воссоздать рецепцию горожанами личности поэта, мест памяти и редакционных приемов «проведения» нужных тем с помощью пушкинских образов.

Краевед Большеболдинского района Пыхонин Анатолий Александрович в докладе «Самые неожиданные и интересные памятники А.С. Пушкину во всем мире» рассказал о существующих бюстах и скульптурах на открытом воздухе со свободным доступом, о наиболее интересных и неизвестных памятниках.

Смирнова Любовь Ефимовна (независимый исследователь, г. Санкт-Петербург) обобщила свой опыт методиста по подготовке экскурсоводов Санкт-Петербурга.

Николаева Алла Александровна (ИМЛИ РАН) проанализировала ответы 20 советских литераторов на вопросы анкеты об А.С. Пушкине, подготовленной редакцией журнала «Книга о книгах» к 125-летию со дня рождения поэта.

Васильева Антонина Николаевна («Канадско-Русское Культурное Общество» в Квинте, Онтарио, Канада) рассказала о судьбе потомков Пушкина в Канаде.

Особый интерес вызвал у участников конференции доклад Яшиной Ксении Ивановны (ННГУ им. Н.И. Лобачевского) «Цифровой Пушкин: обзор проектов». Она рассмотрела основные «пушкинские» проекты ведущих ИТ-компаний, например, воссоздание облика Пушкина в Институте русского языка им. А.С. Пушкина с помощью ИИ и 3D-технологий, воссоздание голоса и портрета поэта от «Т-банка», цифровой аватар Пушкина от компании «neuro.net», «AI да Пушкин» от «Тинькофф банка», «Отвечает

Пушкин» от Яндексa и другие. Докладчица выявила их достоинства и недостатки. Особенное внимание при этом было сосредоточено на проблемах и трудностях, с которыми сталкиваются разработчики, а также на поиске причин такого внимательного отношения к поэту в ИТ-среде

Литература

Болнова 2021 – Болнова Е.В., Яшина К.И. XLIX международная научная конференция «Болдинские чтения» // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2021. № 3(11). С. 133–46.

Горохова 1989 – Горохова Е. «Болдинские чтения» // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 266–268.

Никитин 1969 – Никитин В. «Болдинские чтения» // Вопросы литературы. 1969. № 12. С. 236–237.

Панкратова 1984 – Панкратова И., Хализев В. Восемь книг «Болдинских чтений» // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 237–252.

Попова 1988 – Попова И. Л. «Болдинские чтения» в пушкинский год // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 266–269.

Почекутова 2007 – Почекутова Ю.А. «Болдинские чтения» 2007 года // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2007. № 6. С. 300–302.

Соронкулов 2016 – Соронкулов Г.У. Болдинская осень – 2016 (Заметки участника XLIV Международной научной конференции «Болдинские чтения») // Русский язык и литература в школах Кыргызстана. 2016. № 3. С. 53–58.

Соронкулов 2017 – Соронкулов Г.У. И вновь осень в Болдино... (Болдинские чтения-2017) // Русский язык и литература в школах Кыргызстана. 2017. № 4. С. 58–62.

Соронкулов 2022 – Соронкулов Г.У. Пятидесятая Международная научная конференция «Болдинские чтения» // Русский язык и литература в школах Кыргызстана. 2022. № 4. С. 51–58.

Уртминцева 2004 – Уртминцева М.Г. «Болдинские чтения» 2003 года // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2004. № 1. С. 245–247.

Фортунатов 2003 – Фортунатов Н.М. «Болдинские чтения» 2002 года // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2003. № 1. С. 189–192.

Фортунатов 2012 – Фортунатов Н.М. Болдинские чтения-2011: Итоги и перспективы // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1-1. С. 383–385.

Юхнова 2020 – Юхнова И. С. «Болдинские чтения» и вызовы времени // Болдинские чтения 2020. Нижний Новгород, 2020. С. 3–7.

Юхнова 2023 – Юхнова И.С. LI международная научная конференция «Болдинские чтения» // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2023. № 3(19). С. 151–161.

Яшина 2020 – Яшина К.И. XLVIII международная научная конференция «Болдинские чтения» // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2020. № 2 (6). С. 134–142.

**INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
"BOLDINO READINGS" IN 2024 YEAR**

Irina S. Yukhnova

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article examines the main topics, discussed during the international scientific conference "Boldino Readings" in 2024. The work presents the chronology of the sessions, formulates the main ideas that made up the content of the reports.

Keywords: "Boldino Readings", A.S. Pushkin, Boldino Autumn, modern Pushkin studies.

ПАЛИМПСЕСТ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4(24)/2024

Учредитель и издатель:
ФГАОУВО «Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»
603022. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Главный редактор А.В. Коровашко

Дата выхода в свет 23.12.2024. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Times NR.
Уч.-изд. л. 6,5. Усл. печ. л. 5,2. Тираж 100 экз. Заказ № 1130.
Цена свободная

Отпечатано в типографии
Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ № ФС77-75517 от 12 апреля 2019 г.

Информационная продукция для детей старше 16 лет.