

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»  
Высшая школа печати и медиатехнологий

# **РЕДАКТОРСКАЯ ПОДГОТОВКА ИЗДАНИЙ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА – 2017**

Сборник статей студентов-бакалавров

42.03.03 Издательское дело  
профиль Книгоиздательское дело

Санкт-Петербург  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна

2017

УДК 808.2  
ББК 76.17

*Учебное издание рекомендовано к публикации  
на заседании кафедры Книгоиздания и книжной торговли  
протокол № 07 от 15.03.2017 г.*

Сборник статей студентов-бакалавров, обучающихся по направлению  
42.03.03 Издательское дело профиль Книгоиздательское дело

**Редакторская подготовка изданий. Теория и практика – 2017 :**  
сб. ст. студентов-бакалавров. – СПб.: СПбГУПТД, 2017. — 64 с.

УДК 808.2  
ББК 76.17

Электронное издание зарегистрировано  
СПбГУПТД ВШПМ  
№ 98 от 24.05.2017

© СПбГУПТД, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение. . . . .	4
Н. Ю. Цветкова Тема времени в лирике В. К. Кюхельбекера . . . . .	5
М. С. Высоцкий Задача популяризации наследия Н. П. Анциферова . . . . .	15
А. В. Петрова О проблеме подготовки академических собраний сочинений (на примере «Полного собрания сочинений и писем И. А. Гончарова в 20 т.») . . . . .	21
В. А. Рутвен «Я» как демиург в произведениях Ф. М. Достоевского («Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Бесы») . . . . .	26
В. А. Киршин Взаимоотношения земного и небесного начал творчества в поэзии Р. М. Рильке (на примере стихотворения «Некий Бог это смог...» из цикла «Сонеты к Орфею») . . . . .	32
А. В. Хлякина Человек перед лицом Вечности в лирике Чеслава Милоша . . . . .	40
П. Н. Трущелев Азбука и букварь как отдельные виды изданий. . . . .	45
А. А. Балковская Термины в фантастическом тексте (на примере произведения А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу»). . . . .	51
А. А. Ерешко Сказочные сюжеты и их адаптация для кинематографа . . . . .	57

Высшая школа печати и медиатехнологий регулярно выпускает сборники статей магистров и аспирантов. В этом году мы подготовили первое издание, собравшее статьи самых младших исследователей – студентов бакалавриата, будущих издателей и редакторов. Это материалы, выросшие из докладов и сообщений, сделанных в рамках ежегодной студенческой конференции. Тематически они очень разнообразны и представляют собой первые шаги в мире самостоятельной научной мысли. Мы надеемся, что такие издания станут еще одной интересной традицией нашего вуза.

**Н. Ю. Цветкова**

Научный руководитель *М. Д. Кузьмина*,  
кандидат филологических наук, доцент

## **ТЕМА ВРЕМЕНИ В ЛИРИКЕ В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА**

В статье рассматривается тема времени в лирике В. К. Кюхельбекера. На начальном этапе творчества поэт отдавал предпочтение элегическим мотивам, в том числе мотиву воспоминания. Вскоре он проникается гражданственным романтизмом декабристов и делает акцент не на прошлом, а на настоящем и будущем. В последние годы жизни Кюхельбекер поэтизирует все три времени, включая их в контекст вечности.

*Ключевые слова:* В. К. Кюхельбекер; декабристы; романтизм; классицизм; тема времени.

«Время притягивает к себе внимание людей на протяжении всей истории человеческой мысли. Наиболее интенсивным осмысление сущности времени становится в переломные периоды истории. К числу таких периодов в русской культуре относится выросшее на петровских реформах XVIII столетие и, в особенности – конец XVIII – начало XIX веков», – справедливо замечает современный исследователь<sup>1</sup>. Основной сферой художественной реализации представлений о времени в русской культуре стала литература.

Литература – поэзия – овладела умом и сердцем В. К. Кюхельбекера еще в Лицее. На раннем этапе творчества, в 1810-е годы, он следовал традициям элегической школы В. А. Жуковского. В произведениях этих лет достаточно устойчивы мотивы одиночества и уныния. Кюхельбекер предавался грустным размышлениям о жизни и смерти: «Шумная радость мертва; бытие в единой печали, / В горькой любви, и в плаче живом, и в растерзанном сердце!»<sup>2</sup> В его лирике представлен характерный для элегии мотив воспоминаний. Так, в стихотворении «К Пушкину и Дельвигу» (1818) он обращается к друзьям с тоской по времени, проведенном в Лицее:

О время сладкое, где я не знал печали!  
Ужель навеки мир души моей исчез  
И бросили меня воздушные мечтанья?  
Я радость нахожу в одном воспоминанье,  
Глаза полны невольных слез! (с. 15).

При этом, однако, поэт не предается безысходной грусти: «Но не хочу тужить: я снова, снова здесь!» (с. 16).

Постепенно Кюхельбекер все больше проникается гражданскими и вольнолюбивыми настроениями. В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) он обвиняет элегическое направление в однообразии. Ему становится близок гражданственный романтизм декабристов, что сказалось на его осмыслении темы времени. «Декабристам был свойственен романтический тип исторического мышления. У них было специфическое восприятие времени, — писала А. В. Архипова. — Они различали малое время, оно могло быть и продолжительным, но обыденным, не заполненным существенным содержанием, и время большое или даже великое, блаженное. Эти романтики жили не в малом времени, они не ловили мгновений наслаждения, не считали убегающих часов и даже дней...»<sup>3</sup>

Ф. Глинка размышлял:

Что значат сей жизни летящие дни?  
Мгновенье. Не стоит себя унижать,  
Чтоб миг сей украсить... Все минет, как сон...<sup>4</sup>

Не будучи наполненными великими делами, годы жизни, в глазах декабристов, не имели цены. Из потока времени выделялись особые дни и часы — героических подвигов, гражданственных свершений, высокого творчества. «Настал нам день блаженный / Наш замысл довершить великий и священный...»<sup>5</sup>, — выразил общую для декабристов установку П. Катенин.

Повседневное время оценивалось ими как суетное, дорожить которым — значит унижать себя, историческое же время осмыслялось как священное, блаженное. Часы и дни исторических свершений и настоящего творчества уходят в века. Декабристы боролись со временем, с его уничтожающим действием на жизнь, и умели побеждать. Они постигали секреты бессмертия: «Следы исчезнут поколений, / Но жив

талант, бессмертен гений!..» (Ф. Глинка)<sup>6</sup>, «Бессмертна к родине любовь» (К. Рылеев)<sup>7</sup>. Декабристы измеряли время подвигами героев: от подвига к подвигу, а то, что между ними, — несущественно и предается забвению. Но главная их задача была — увидеть целиком процесс развития жизни, познать сущность истории и подготовить, прозреть будущее. Такова установка К. Рылеева в «Думах».

Эти тенденции проявились в лирике Кюхельбекера первой половины 1820-х годов. Казалось бы, стихотворение «К Пушкину» (1822) о прошлом, но это прошлое не довлеет над поэтом. Он акцентирует внимание на настоящем и будущем, из настоящего и в перспективе будущего бросает взор на прошлое: «Я молод пламенной душой, / Во мне не гаснет вдохновенье...» (с. 64), — по этому вдохновению Пушкин его узнает, когда они встретятся. Это, в общем-то, отказ от элегической тональности, хотя сама тема стихотворения ее предполагала. Подобным образом элегическую тональность отвергал и Рылеев, когда она тоже была уместна. В стихотворении «Вере Николаевне Столыпина» (1825) поэт обратился к овдовевшей женщине со словами утешения, но запретил ей предаваться грусти и воспоминаниям. Он призывает Веру Николаевну думать о настоящем и будущем. Она должна подчинить личное горе «священному долгу» перед обществом и воспитать своих детей как героев: «Не убивай себя: ты мать; / Священный долг перед тобою / Прекрасных чад образовать»<sup>8</sup>.

Подобный акцент не на прошлом, а на настоящем и будущем Кюхельбекер делает в целом ряде стихотворений: в «Греческой песни» (1821), «Проклятии» (1822), «Участи поэтов» (1823) и др. Как и многие декабристы-литераторы, он призывает читателя не столько рефлексировать о прошедшем, сколько жить и действовать в регистре «здесь и сейчас». Совершаемые в настоящем поступки, подвиги станут достоянием будущего, будут сохранены, оценены и продолжены потомками. Кюхельбекер таким образом обращается к любимой в декабристской поэзии теме суда потомства. Он объявляет прошлое не заслуживающим ностальгии не только потому, что настоящее и будущее важнее, но и по той причине, что то ценное, что когда-то было, возможно актуализировать в настоящем и будущем. Во-первых, через поэзию, творчество, во-вторых, через память, а в-третьих, через преемственность в молодом поколении:

Ничто, ничто не утопает  
В реке катящихся веков:

Душа героев вылетает  
Из позабытых их гробов  
И наполняет бардов струны  
И на тиранов шлет народные перуны! (с. 57);

Но будет жить в веках певец Петров!  
Потомство вспомнит их бессмертную обиду  
И призовет на прах их Немезиду! (с. 73).

Тем самым от категорий прошлого, настоящего и будущего Кюхельбекер идет к категории вечности, преодолевает время как таковое.

Особого внимания заслуживает стихотворение «Пророчество» (1822), подробно раскрывающее взаимосвязь настоящего и будущего с вечным. В роли пророка выступает поэт, который посвящает себя служению истине. Это миссия, порученная ему Богом. Находящийся в бездействии поэт услышал голос Господа:

На то ль тебе я пламень дал  
И силу воздвигать народы?  
Восстань, певец, пророк свободы!  
Вспрянь! Возвести, что я вешал! (с. 61).

Позже эти строки отзовутся в пушкинском «Пророке»: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли...»<sup>9</sup> Но в противовес обобщенно-философскому, притчевому содержанию пушкинского произведения содержание стихотворения Кюхельбекера, в традициях декабристов, более чем конкретно. Как и Рылеев в «Думах», он обрисовывает пути служения родине, открывающие перспективы от настоящего — к будущему и к вечности. Это героическое участие в военных действиях (Кюхельбекер приветствует греков, борющихся за свободу) и поэтическое творчество, вдохновляющее на подвиги и увековечивающее их. Оба пути позиционируются как благословленные Богом. Поэт, прозревая из настоящего будущее, пророчествует о победе греков и посрамлении турок-завоевателей, а также о своей судьбе — о тюрьме и ссылке («А я — и в ссылке, и в темнице / Плагол Господень возвещу...» — с. 63). То и другое сбудется. Таким образом, поэт-пророк, внимая Богу, пребывающему в вечности, преодолевает темпоральные ограничения земного бытия человека.

Эти ограничения преодолеваются в лирике Кюхельбекера не только через библейские, но и через античные аллюзии. В стихотворениях «К Евгению» (1820; посвящено Евгению Баратынскому), «К Ахатесу» (1821; Ахатес – герой «Энеиды» Вергилия) Кюхельбекер, обращаясь к деятелям античной истории, образам мифологии и к произведениям античной литературы, поднимает тему бессмертия. Оно было доступно богам и героям той эпохи, и оно доступно каждому человеку через память, которую он, подобно этим героям, по себе оставит. Античная тема была любима декабристами не меньше, чем классицистами. Поэзия декабристов, выражающая, прежде всего, гражданственный романтизм, впитала в себя традиции классицизма: поэты-декабристы говорили о гражданском долге, пытались воспитать читателя-гражданина через литературу и, в частности, обращались к образам античных героев с целью привести примеры.

Между тем Кюхельбекер в декабристское общество вступил очень поздно – в конце 1825 года, за две недели до восстания. Он был арестован, судим, приговорен к смертной казни. Но смерть была заменена каторгой, а позже – заключением в крепости, продолжавшимся десять мучительных лет. Как и Г. С. Батеньков, Кюхельбекер томился в одиночной камере. Затем его ждало поселение в Сибири. Жизнь и творчество Кюхельбекера, как и его друзей по несчастью, оказались поделены на две части роковой датой 14 декабря 1825 года. После восстания в поэзии декабристов обозначаются новые мотивы, появляется или усиливается, как в случае Кюхельбекера, интерес к христианской тематике. Осужденные, декабристы воспринимали себя последователями Христа, мучениками за свои убеждения. Верили, что за земные страдания им воздастся на небесах. Последние свои стихотворения Рылеев создал в Петропавловской крепости незадолго до смертной казни. В цикле «Князю Е. П. Оболенскому» он обращается к теме Христа и крестного пути – и говорит о вечности, но обеспечиваемой уже не историческим деянием, поэзией и памятью потомков, а верой.

В отличие от Рылеева, Кюхельбекер не стоял на пороге смерти.

Поэзия Кюхельбекера после восстания проникнута мотивом одиночества, состоянием покинутости, но благодаря обострению религиозного чувства это состояние преобразуется в ощущение единения со всей вселенной. Бог, податель вдохновения, спасает узника от нравственной гибели. Душа человеческая как бы растворяется во

вселенной, роднится с ней. Ощущение родства с миром ярко выражено в стихотворении «Поминки» (1833). Чувство любви ко всем, кого поэт знал, но кого уже нет в живых, как и к тем, кто идет за ним следом, единение с людьми, живыми и почившими, — главная тема стихотворения. Мотив бессмертия осмысливается в христианском ключе:

Тоскуем мы и страждем...  
Бессмертия водой,  
Водой, которой жаждем,  
Создатель, нас напой! (с. 151).

Как и в цикле Рылеева «Князю Е. П. Оболенскому», в стихотворении Рылеева поднимается тема вечной жизни христианской души, тема райского блаженства в вечности.

В 1835 году закончилось одиночное заключение Кюхельбекера. Начались годы ссылки. Относительное освобождение не принесло поэту удовлетворения. Его поздняя лирика 1835–1840-х годов навеяна ссылками в Свеаборг, в Баргузин, в Забайкалье, где он жил долгие годы, борясь с нищетой, но не прерывая литературных занятий. Резкое ухудшение здоровья, надвигающаяся старость (в 1835 году ему исполнилось 38 лет) — все это отражается на душевном состоянии Кюхельбекера и приводит к обострению пессимистических настроений в его лирике.

Кюхельбекер с нетерпением ждал освобождения, но мечты не вполне сбылись — жизнь его была трудной. Появляются грустные поэтические раздумья:

Я волен: что же? Бледные заботы,  
И грязный труд, и вопль глухой нужды,  
И визг детей, и стук тупой работы  
Перекричали песнь золотой мечты,  
Смели, как прах, с души моей виденья,  
Отняли время и досуг творить —  
И вялых дней безжизненная нить  
Прядется мне из мук и утомленья (с. 56).

Сибирь и новый быт не стали для поэта источником вдохновения. Слишком трудным был для дворянина, поэта, мыслителя переход к необходимости пахать землю, сушить мох для постройки дома, чтобы

прокормить себя и семью. В Баргузине Кюхельбекер женился на дочери местного почтмейстера Дросиде Артеновой, которая не понимала и не разделяла его увлечений поэзией. Он женился на нелюбимой. Подрастали дети – и им тоже были чужды его взгляды и убеждения.

Стареющий Кюхельбекер, разлученный с родными местами и дорогими людьми, обращается к теме прошлого. Он охотно вспоминает о годах своей юности. Стихотворения Кюхельбекера и Пушкина «19 октября», посвященные лицейской годовщине, сливаются в единую песнь о Лицее, о дружбе, которая сильнее разлуки, сильнее пространства и времени. Оба поэта строят свои произведения и как элегические воспоминания об отрадном прошлом, и как дружеские послания, разговор с товарищами юных лет, и как подведение итогов, и как грустные предчувствия-пророчества. Пушкин стихотворение, созданное в 1825 году, на пороге восстания декабристов, пропевает как прощальную песнь друзьям и их уходящему счастью. Он посвящает произведение Кюхельбекеру, Дельвигу, годы которого были сочтены, а также тем, с кем его уже разлучила судьба. Кюхельбекер будто стремится идти за Пушкиным, повторяя элегический мотив прощания в своем стихотворении «19 октября 1836 года» (1838): «Пора и мне! – Давно судьбу грозит / Мне казней нестерпимого удара...» (с. 179). И снова: «Теперь пора!» (с. 179). «Печален я: со мною друга нет...», «Я пью один...»<sup>10</sup>, – говорил Пушкин. Кюхельбекер подхватывает этот мотив:

А я один среди чуждых мне людей,  
Стою в ночи, беспомощный и хилый,  
Над страшной всех надежд моих могилой,  
Над мрачным гробом всех моих друзей (с. 179).

Стихотворение Кюхельбекера трагичнее. Он оказался тем «несчастливым другом», если не последним, то почти последним, о котором говорил Пушкин в финале своего произведения. Более того, поэт чувствует себя беспомощным, связанным по рукам и ногам, не способным действовать, выстраивать, как ему хотелось бы, свое настоящее и будущее:

...Не пламень, не перун  
Меня убил; нет, вязну среди болота,  
Горою давят нужды и забота,  
И я отвык от позабытых струн (с. 179).

На него «давит» именно тот повседневный быт, от которого декабристы-романтики стремились уйти. Однако Кюхельбекер не отчаивается и, скорее, задает себе и судьбе вопросы, чем ставит крест на своем будущем.

В стихотворении «19 октября 1837 года» многое сводится воедино. Вожденная вечность, вновь утверждает поэт, достигается и через историческое свершение, подвиг и память о нем потомства («Блажен, кто пал, как юноша Ахилл <...> Лицо его, всегда младое...» — с. 178), и через творчество («Но под щитом святого вдохновенья, / Но здесь во мне пылало божество!» — с. 179). Вожденная вечность достигается и через память, которая соединяет друзей (поэт вспоминает об ушедших в мир иной Пушкине, Дельвиге, Грибоедове): «Но уж и Пушкина меж вами нет! <...> Он ныне с нашим Дельвигом пирует; / Он ныне с Грибоедовым моим: / По ним, по ним душа моя тоскует; / Я жадно руки простираю к ним!» (с. 179). И, наконец, Кюхельбекер говорит о вечности христианской души, вечном блаженстве в райских обителях. Теперь это для него важнее всего. Поэт признается в усталости от жизни, он чувствует одиночество в окружении нового поколения: «А я один средь чуждых мне людей / Стою в ночи, беспомощный и хилый...» (с. 179). Представители нового поколения объявляются мертвыми при жизни, а почившие друзья Кюхельбекера — вечно живыми. Поэт с ностальгией вспоминает не только лицейские годы, но и период тюремного заключения, размышляет о себе, сам-то он сейчас — такой же труп, как и окружающие его живые трупы, или нет, и устремляется из земного мира в мир иной, лучший.

Для Кюхельбекера в стихотворениях «19 октября 1836 года», «19 октября 1837 года», «Тени Пушкина» Пушкин, поэт-друг, становится символом света «в море темноты», воскресения мертвеющих душ — для вдохновений, для творчества. Пушкин становится для него неким олицетворением романтической мечты. Последние стихотворения, посвященные лицейским годовщинам, словно освещены образом поэта-друга. Кюхельбекер выразил, с одной стороны, свое личное, очень теплое отношение к дорогому человеку, а с другой — общее отношение декабристов к Пушкину. Он для них гений, вещий, светлый, отзывчиво-дружелюбный, но с трагической судьбой, чем-то близкой их собственной.

Как и другие декабристы в последний период своей жизни, Кюхельбекер находит отраду и утешение в воспоминаниях о прошлом, о годах молодости, начинает жить воспоминаниями. Тема настоящего

и, тем более, будущего теряет для него былую актуальность. В 1845–1846 годах, на пороге смерти, больной туберкулезом и неостановимо слепнувший, предчувствуя близкий конец, он создает стихотворение с характерным названием «Усталость» (1845), в котором признается, что устал страдать и жить. В одном из последних произведений, «Счастливицы вольные птицы...» (1846), написанном за четыре месяца до смерти, настойчиво повторяется строка: «Зачем же родился не птицею ты?» (с. 215), – передающая глубокую неудовлетворенность Кюхельбекера земным настоящим и одновременно устремленность к небесному будущему, райской вечности:

Ты грязь ненавидишь земную,  
Ты просишься в твердь голубую,  
Ты рвешься из уз темноты,  
Верь: некогда птицею будешь и ты!

Прильнут к раменам тебе крылья,  
Взлетишь к небесам без усилья,  
И твой Искупитель и Бог  
Возьмет тебя в райский нетленный чертог! (с. 216).

Кюхельбекер прошел, с одной стороны, общий с другими декабристами-литераторами путь в поэтическом осмыслении темы времени (если в начале и в конце этого пути они отдавали предпочтение прошлому, то в период расцвета своей деятельности, до провала восстания, – настоящему и будущему), а с другой – очень индивидуальный. В течение всей своей – в основном очень трудной – жизни он оставался романтиком, идеалистом, оптимистом, стараясь принимать все, что ему ниспосылалось, и верить в лучшее. Поэтому он поэтизирует все три времени, прошлое, настоящее и будущее, и неизменно включает их в контекст вечности, в котором, в общем-то, они, причем во всей полноте своего содержания (включая трудности и горести), только и могут получить высший смысл.

### Примечания

<sup>1</sup> Алексеева О. В. Категория времени в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Оксана Витальевна Алексеева. – Санкт-Петербург, 2007. – С. 5.

<sup>2</sup>Кюхельбекер В. К. Избранные стихотворения, лирика и поэмы / В. К. Кюхельбекер. – Ленинград : Советский писатель, 1939. – С. 15. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.

<sup>3</sup>Архипова А. В. Литературное наследие декабристов / А. В. Архипова. – Ленинград : Наука, 1987. – С. 138.

<sup>4</sup>Глинка, Ф. Н. Письма русского офицера. «Отрывки из „Фарсалии“». Ч. 4. – Москва, 2009. – С. 39.

<sup>5</sup>Катенин П. А. Избранные произведения / П. А. Катенин. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1965. – С. 237.

<sup>6</sup>Глинка Ф. Н. Указ. соч. – С. 54.

<sup>7</sup>Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений / К. Ф. Рылеев. – Ленинград, 1939. – С. 234.

<sup>8</sup>Там же. – С. 105.

<sup>9</sup>Пушкин А. С. Полное собр. соч. / А. С. Пушкин. – Москва : АН СССР, 1949. – С. 245.

<sup>10</sup>Там же. С. 179.

**М. С. Высоцкий**

Научный руководитель *К. Д. Гордович*,  
доктор филологических наук, профессор

## **ЗАДАЧА ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАСЛЕДИЯ Н. П. АНЦИФЕРОВА**

Статья представляет собой исследование на тему популяризации наследия Н. П. Анциферова. Особое внимание уделено раскрытию причин, которые до сих пор не позволяют донести до массового читателя имя ученого-краеведа. Также рассматриваются основные идеи и новаторские достижения Анциферова в области литературного краеведения. В статье поднят вопрос о новом переиздании петербургской трилогии Анциферова, которое будет понятно массовому читателю.

*Ключевые слова:* Н. П. Анциферов; «*Душа Петербурга*»; «*Петербург Достоевского*»; «*Быль и миф Петербурга*»; хронотоп; литературное краеведение; экскурсии; переиздание.

Как верно отметили на одной из московских ежегодных анциферовских встреч, имя выдающегося историка-краеведа, урбанолога-экскурсиониста, историка и теоретика литературы, архивиста и мемуариста Николая Павловича Анциферова (1889–1958) хорошо известно лишь ученым гуманитариям<sup>1</sup>. При этом некоторые его труды начала 20-х годов прошлого века до сих пор не опубликованы.

Заметим, что неудобные в советское время книги Анциферова в начале 90-х годов несколько раз переиздавалось, и казалось, что такое публичное и широкое возрождение памяти об ученом даст надежду на укоренение в сознании читателя принципиально нового взгляда на краеведение. Речь идет об основных работах Анциферова: «*Душа Петербурга*» (1922), «*Петербург Достоевского*» (1923) и «*Быль и миф Петербурга*» (1924). Но, к сожалению, последнее переиздание, которое можно назвать удачным, поскольку оно содержит полные и точные комментарии, необходимые для текста начала XX века, вышло в 1991 году. Пройдет 23 года и прилавки книжных магазинов увидят последнее на

сегодняшний момент переиздание (сборник «Душа Петербурга», 2014), опубликованное издательством «Бертельсманн медиа москоу». Эта книга, скорее, может отпугнуть, нежели заинтересовать читателя: здесь и неудачное художественное оформление внешней стороны передней части переплета, недостаточно продуманный справочно-поисковый аппарат и т. д. Таким образом, складывается одна из трех проблем на пути популяризации Анциферова — недоступность качественного издания.

Отметим еще две причины, из-за которых имя историка-градоведа мало кому известно. Для принятия его идей необходимы научно обоснованные подтверждения. Они есть и воплощены в диссертационной работе Анциферова «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций» (1944). Однако впервые этот основополагающий труд вышел в 2009 году. Только после публикации этого диссертационного исследования ученые-гуманитарии широко заговорили об открытиях в области изучения в историко-культурном и литературном контекстах<sup>2</sup>. Полагаем, должно пройти определенное время, чтобы эти открытия укоренились в массовом сознании. Хочется отметить, что спустя пять лет — в 2014 году — вышло переиздание академического труда ученого, что сигнализирует нам о востребованности его идей. Таким образом, Анциферовские штудии становятся важной частью современной гуманитарной мысли. Можно сказать, анциферовский локально-исторический метод исследования феномена Петербурга в русской истории и культуре, со ссылками на первоисточник или без того, подвергается свойственному нашей науке мифологизированию.

Последняя проблема, которую хотелось бы отметить, связана со смысловыми акцентами, которые под влиянием читательского интереса ко всему запрещенному в советское время в начале 90-х годов сместились в сторону биографии ученого. Его основные труды отошли на второй план, явив миру непростую историю краеведа с неоднократными арестами, лагерями и запретами на публикацию. Таким образом, массовое переиздание Анциферова не способствовало пониманию поднятой им темы и не позволило углубиться в ее проблематику. Многие предположили, что речь идет о поэтических эссе автора, которому не хватало литературного дарования.

В чем же уникальность Анциферова? Актуальны ли его открытия сегодня и так ли надо их популяризовать? Для редактора, составляющего очередное переиздание, встает вопрос: поймет ли неподготовленный читатель новаторские идеи и открытия, сформированные сто лет назад?

Прежде чем ответить на эти вопросы, скажем о тех ориентирах, которые читатель должен в себе воспитать и определить. Существуют же имена в художественной литературе и поэзии, на которые можно и нужно опираться. Так же и в краеведении. Можно положиться на мнения академиков и ученых, таких как Д. С. Лихачев, М. Ю. Лотман, В. Н. Топоров, которые высоко ценили открытия Анциферова в области литературного краеведения. Такие писатели, как О. Э. Мандельштам, А. Н. Толстой, А. А. Ахматова, Н. А. Заболоцкий и др., в непосредственном общении с Анциферовым узнавали о ходе его исследований «души» города по архитектурным и литературным памятникам.

Работы Анциферова принято делить на два направления: петербургский (до ссылок) и московский (после выхода на свободу). Николай Павлович был своего рода хранителем исторических и культурных ценностей. Человек, который застал Петербург, Петроград, Ленинград, остро переживал за уничтожение традиций и всячески старался сберечь то немногое, что было ему дано. Это немногое была история. В самое неподходящее время, в 20-е годы прошлого века – в эпоху борьбы со старым режимом, – выходит его первая из петербургской трилогии книга с невозможным названием – «Душа Петербурга». В ней мы видим поле научных изысканий Анциферова. Центральная проблематика обозначается как создание и восприятие художественного образа в его обусловленности пространственно-временной системе координат, а также как художественный образ влияет на формирование облика места в культуре в целом. Открытия в этой области гуманитарного знания заметно выделяют Анциферова из среды краеведов. Параллельно проявляется еще одна черта ученого, которая заключается в изложении материала доступным языком. Анциферов не впадает в искушение встраивать многочисленные научные термины и рассуждения. Здесь сказывается сознательное решение краеведа применить свои открытия на практике, что напрямую повлияло на создание экскурсионного бюро. Еще до «Души Петербурга» ученый поднимает вопрос о литературной экскурсии. На открытой местности среди экскурсантов он поднимает вопрос: при какой форме ознакомления местности возможно содействовать изучению литературного произведения<sup>3</sup>.

Анциферов видел свое предназначение не в кабинете, а среди обычных людей, интересующихся историей. Именно он начал впервые проводить литературные экскурсии. Он любил щедро делиться своими знаниями и помогать воспринимать город не просто как локальную декорацию, но как живой организм, со своими мыслями, чувствами, физиологией.

Таким образом, перед нами первооткрыватель целостного метода изучения городской среды, который уделяет внимание взаимовлиянию исторической и культурной жизни города. Рядовому читателю, при условии хорошо подготовленного справочно-пояснительного аппарата издания, не составит труда принять и осознать новаторство анциферовских идей.

Введя в научный оборот обширный фактический материал, Анциферов первым создал художественный образ Петербурга, трактуя его как «Русские Афины», «столичный город русской духовной культуры». Как город, обладающей своей особой душой. Анциферов тонко прочувствовал судьбу Петербурга, который тогда, более двух столетий, выступал индикатором наиболее значимых событий русской истории<sup>4</sup>. К тому же анализируя исторические изменения, краевед давал и прогностические данные.

Никто кроме Анциферова не сделал так много для исследования проблемы постоянного взаимодействия образа местности в конкретном литературном произведении и устойчивого образа реальной местности в культуре.

Часто литературное краеведение ставит перед собой цель поиска конкретных прообразов изображенных в произведениях улиц, площадей, домов и т. д. Хотя очевидно, что, в отличие от публицистики, художественные прямые указания не столь важны. Это показал в своей диссертации Анциферов на примере Достоевского, который постоянно преодолевал тягу к конкретному локусу: «Не следует, однако, преувеличивать значение *realia* в творчестве Достоевского. При трактовке урбанистических проблем следует избежать тех ошибок, которые допускают литературоведы при решении вопросов о прототипах. Нельзя быть уверенным в том, что, дом описываемый Достоевским существует в действительности. Где же прототип дома Раскольниковова? Не следует ли допустить, что Достоевский создал свой дом Раскольниковова, используя все эти *realia*, а вместе с тем, быть может, литературную традицию, заложенную Гоголем и Лермонтовым?»<sup>5</sup>

Не отменяя азарт поиска конкретных локусов и, естественно, призывая изучать город, быт, топологию, детали бытия конкретной эпохи, Анциферов во главу угла работы литературоведа-краеведа ставит постижение атмосферы того сгустка культуры, что порождает образную систему произведения. Цель — вчувствование и воссоздание в себе атмосферы времени, местности, события — атмосферы, в которой пребывает герой произведения в конкретное время, в конкретном месте. Атмосфера, дух

местности, как и дух времени, важнее для Анциферова, чем бесконечные споры о реальных прообразах: «...мы извлекаем сведения о местах, влиявших на творчество, а иногда и напрямую отраженных в нем, о людях служивших прототипами героев, или непосредственно влиявших на его жизнь, находим там указания, характеризующие эпоху писателя; всем этим мы облегчаем себе воссоздать атмосферу, в которой жил и творил интересующий нас автор»<sup>6</sup>.

Роль инструмента, посредством которого облегчается постижение связи «души местности» как источника творческого вдохновения писателя и создаваемой им образной вселенной и берет на себя литературная экскурсия. Тут Анциферов применяет новый термин «духовный взор», критически важный для анциферовских принципов постижения художественного образа. Он пишет: «...мы должны поставить себе задачу суметь раскрыть свой взор и усмотреть в правдивой обстановке элементы, которые породили интересующий нас образ». Для постижения связки «город — текст» важна каждая деталь. Ученый точно описывает, как и где лучше встать, чтобы открылась та или иная перспектива, важны время суток и, конечно, знание литературного текста, цитаты из которого так часто встречаются в работах краеведа. Маршрут построен по принципу от общего к частному. Таким образом, читатель выходит из комнаты, и, держа в руках анциферовские рекомендации, открывает для себя то, что сокрыто от глаз. Район мокруши, сенной рынок, река кривуша — эти и другие локусы проступают через много лет, показывая свой быт. Город таким образом оживает, его красота перестанет быть статичной. Санкт-Петербург воспринимается как современник и собеседник.

Все это можно увидеть и прочувствовать, прочитав его петербургскую трилогию. Как уже говорилось выше, последнее переиздание 2014 года не до конца продумано. Здесь и отсутствие выделенного текста (ученый часто прибегал к акцентированию фрагментов текста, которые в прошлых переизданиях выделялись курсивом или разрядкой), и не совсем удачные иллюстрации, показывающие парадный Петербург, что не отражает сути идеи Анциферова, особенно в контексте анализа произведений Достоевского. И самый главный недостаток — недоработка справочно-поискового аппарата издания. Все это что мешает восприятию текста.

Учитывая все это, остро встает вопрос о переиздании петербургской трилогии Анциферова. В новом сборнике должны учитываться все неудачные опыты прошлых переизданий. Необходимо провести

обширную работу над справочным аппаратом. Читателю, не знакомому с именем ученого, можно дать возможность прочитать о жизни и духовных принципах Николая Павловича во вступительной статье. Не стоит забывать и об иллюстративной части книги. По мнению профессора И. М. Гревса (учителя и вдохновителя Анциферова), издания были дополнены изображениями лучших художников того времени, верно и тонко подхвативших мысль и настроение Николая Павловича. Это М. В. Добужинский и А. П. Остроумова-Лебедева. Без их работ книги Анциферова молчат.

По словам доктора филологических наук Натальи Васильевны Корниенко, возвращение в нашу современность наследия Н. П. Анциферова, одного из классиков отечественной филологии, реального, а не мнимого Учителя русской словесности XX века, еще только начинается<sup>7</sup>. Другая линия возвращения наследия Анциферова идет по линии возрождения краеведения.

В заключение хочется процитировать Андрея Платонова, который в 1936 году сказал: «...само бесследное исчезновение бывает условным: часто случается, что однажды умершее впоследствии становится бессмертным, а яростно живущее оказывается мнимым или ничтожным». Эта цитата наиболее точно характеризует идею популяризации наследия Н. П. Анциферова.

### Примечания

<sup>1</sup>Московская Д. С. Н. П. Анциферов – историк и теоретик литературы / Д. С. Московская // Первые московские Анциферовские чтения. Н. П. Анциферов. Филология прошлого и будущего: по материалам Международ. науч. конф. – Москва : ИМЛИ РАН, 2012. – С. 22–36.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Анциферов Н. П. Опыт литературных экскурсий. Петербург Достоевского / Н. П. Анциферов. – Петроград, 1921. – С. 2–3.

<sup>4</sup>Святославский А. В. Н. П. Анциферов и новое понимание литературного краеведения / А. В. Святославский // Вторые московские Анциферовские чтения. – Москва : ГЛМ, 2014. – С. 571–577.

<sup>5</sup>Анциферов Н. П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе / Н. П. Анциферов. – Москва : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 263–264.

<sup>6</sup>Анциферов Н. П. Теория и практика литературных экскурсии / Н. П. Анциферов. – Ленинград : Сеятель, 1926. – С. 7–8.

<sup>7</sup>Корниенко Н. В. Локально-исторический метод Н. П. Анциферова / Н. В. Корниенко // Первые московские Анциферовские чтения. Н. П. Анциферов. Филология прошлого и будущего: по материалам Международ. науч. конф. – Москва : ИМЛИ РАН, 2012. – С. 15–21.

**А. В. Петрова**

Научный руководитель *М. Д. Кузмина*,  
кандидат филологических наук, доцент

**О ПРОБЛЕМЕ ПОДГОТОВКИ  
АКАДЕМИЧЕСКИХ СОБРАНИЙ СОЧИНЕНИЙ  
(НА ПРИМЕРЕ «ПОЛНОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ  
И ПИСЕМ И. А. ГОНЧАРОВА В 20 Т.»)**

В статье представлен редакторский анализ «Полного собрания сочинений и писем И. А. Гончарова в 20 т.», первого академического собрания писателя. Поднимаются проблемы, связанные с подготовкой и изданием данного собрания, а именно: рассеянность архивов, нерешенность атрибуции некоторых произведений, экономическая проблема.

*Ключевые слова:* И. А. Гончаров; академическое собрание сочинений; проблемы издания.

За относительно непродолжительную практику издания академических собраний сочинений в России (первое из них было выпущено в 1911 году, это был трехтомник А. С. Грибоедова под редакцией и с примечаниями Н. К. Пиксанова в серии «Академическая библиотека русских писателей»<sup>1)</sup>) их подготовка достигла должного уровня: над текстами проводится тщательная текстологическая работа, для комментирования привлекаются лучшие исследователи. Однако существуют изъяны, которые, как отмечал А. В. Лавров, «обозначаются, если рассматривать данные издания в основном, базовом их аспекте — в аспекте полноты воспроизведения того, что вышло из-под пера публикуемого автора»<sup>2)</sup>.

Не все собрания сочинений выдерживают этот критерий. Безусловно, составителям-ученым четко представляется идеал академического собрания, но достичь его крайне трудно по самым различным причинам: это и цензурные и идеологические запреты, как было в советское время, и рассеянность архивов многих писателей, и невыявленность или не-

доступность для издания тех или иных произведений. Например, на титульном листе вышедшего в 1950–1960-е годы наиболее полного, 30-томного, собрания сочинений А. И. Герцена значится, что предпринимаемое издание «не может еще претендовать на исчерпывающую полноту. Значительная часть документального наследия писателя продолжает оставаться в различных зарубежных архивных фондах и частных собраниях и до сих пор не поддается точному учету <...> затеряны некоторые материалы, находившиеся в архивах частных лиц в России»<sup>3</sup>. Вот еще пример. После того, как была найдена рукопись «Отцов и детей», учесть которую не удалось при подготовке как первого, так и второго академического собрания сочинений И. С. Тургенева, эти два издания сразу же устарели.

На данный момент практически каждый классик русской литературы имеет хотя бы одно академическое собрание сочинений. Исключением является один из самых великих романистов — И. А. Гончаров. Его «Полное собрание сочинений и писем в 20 т.» начало выходить только в 1997 году. Выпускается оно и по сей день.

Преыдушие собрания сочинений писателя были массовыми и научно-массовыми. Лишь одно из них отличается по своей подготовке. Это «Собрание сочинений Гончарова в 8 т.», выпущенное издательством «Художественная литература» в 1977–1980 годах. Назвать данное собрание полным нельзя: некоторые произведения («Превратность судьбы», «Рождественская елка», «Письма столичного друга к провинциальному жениху») остались за его пределами. Зато характер комментирования текстов резко отличался от представленного в предыдущих собраниях: уже приведены развернутый историко-литературный и реальный комментарий и впервые дан краткий текстологический комментарий.

Данное собрание сочинений стало новой вехой в изучении творчества Гончарова. Дело в том, что в 1970-е годы было опубликовано множество текстологических работ, связанных с изучением наследия писателя, в частности, исследования Л. С. Гейро, в которых указывалось на неудовлетворительное состояние гончаровской текстологии и на необходимость издания Полного собрания сочинений и писем.

И вот в 1991 году, в год столетия со дня смерти писателя, в Пушкинском Доме собирается группа по подготовке Полного собрания сочинений Гончарова под руководством В. А. Туниманова, и начинается работа. С 1997 года и по настоящее время издано 8 томов. В I том вошел роман «Обыкновенная история» и первые пробы пера Гончарова:

стихотворения, повести и очерки 1832–1848 годов, во II–III тома – «Фрегат „Паллада“», IV–VI тома занял «Обломов», VII–VIII – «Обрыв».

Это собрание кардинально отличается от всего того, что выходило ранее. В первую очередь, в издании публикуются все произведения Гончарова, как завершенные, так и нет. Сюда входят художественное, публицистическое, эпистолярное наследие романиста, а также деловые бумаги. Отличительной чертой Полного собрания сочинений является наличие в нем материалов, относящихся к редакторской деятельности Гончарова, его участию в делах Литературного фонда, Уваровского фонда Академии наук и Общества русских драматических писателей. Представленные материалы позволяют нам узнать писателя еще и как редактора и критика.

При всем том, уже можно понять, что Полное собрание сочинений Гончарова – неполное. Некоторые тексты писателя находятся в частных коллекциях, и составителям издания поработать с ними не удалось. В собрании обозначено, что «редакция... пользуется случаем, чтобы выразить глубокую признательность семье Резвцовых за любезно предоставленную Пушкинскому Дому возможность опубликовать (к сожалению, выборочно) прежде не печатавшиеся тексты записных книжек Гончарова 1887–1891 гг.»<sup>4</sup> Выборочно! Значит, полноту собрания можно поставить под сомнение.

Целый ряд включенных в издание текстов вызывает споры. В кругу исследователей активно обсуждается вопрос атрибуции некоторых произведений, приписываемых Гончарову. Однако эти произведения включены в собрание.

Так, в издании впервые представлены стихотворения Гончарова (всего 4). Их поместили в том, где находятся произведения, атрибуция которых не вызывает сомнений. В самом собрании говорится: «... установлено, что на страницах рукописного журнала „Подснежник“ за 1835 г. Гончаров впервые выступил именно в качестве поэта. Авторство его не вызывает сомнения: среди сотрудников „Подснежника“ вряд ли кто-нибудь другой мог подписываться инициалом „Г“, а именно так – „Г.....“ (т. е. „Гончаровъ“) под первым и „Г“ под тремя остальными, подписаны публикуемые... стихотворения, что и послужило для А. П. Рыбасова главным аргументом при их атрибуции. Кроме того, стихотворения „Тоска и радость“ (с рядом изменений) и „Романс“ использованы в „Обыкновенной истории“ как образцы поэтического творчества Александра Адуева» (с. 626). Однако многие исследователи

считают, что стихотворения не принадлежат Гончарову. Об этом, в частности, ведет речь Н. М. Егорова, автор доклада «Четыре стихотворения из фонда Ипполитова-Иванова»<sup>5</sup>.

Под сомнением также авторство повести «Нимфадора Ивановна» (1836). В 1960–1970 годах было сделано множество попыток доказать, что Гончаров является автором данного произведения. Сейчас же это всячески опровергается. Остается только гадать, будет ли помещена повесть в раздел *Dubia*, ведь в I том, содержащий ранние произведения, она не была включена.

Таким образом, и полнота собрания сочинений, и состав текстов, и структура издания оставляют целый ряд вопросов.

Это в какой-то степени компенсируется очень качественно подготовленным аппаратом издания. Одним из главных достоинств собрания является то, что каждый текст, будь то роман или небольшое письмо, сопровождается текстологическим, историко-литературным и реальным комментариями. Комментарии намного полнее, чем в «Собрании сочинений в 8 т.» 1977–1980 годов. Например, если в 8-томном собрании были приведены опечатки Гончарова, которые может заметить и простой читатель (скажем, «Марья Карповна» вместо «Марья Васильевна»<sup>6</sup>, то в Полном собрании сочинений отражена также авторская правка текста в ходе подготовки произведений к печати и, потом, переизданию. В частности, замена выражения «Плакучие березы» на «Плакучие ивы» (с. 676), «просадят» вместо «посадят» (там же). Так мы можем проследить за тем, как менялось произведение, как менялся вкус и стиль писателя.

Безусловно, комментарии Полного собрания сочинений намного глубже. Здесь мы не увидим, например, объяснения, кто такие Меркурий и Юпитер, представленного в одном из собраний сочинений советских лет<sup>7</sup>. Сейчас это не вызывает вопроса у большинства образованных читателей и, кроме того, легко может быть, в случае надобности, выяснено ими самими. И, наоборот, в новом собрании даны пояснения к понятиям, уже ушедшим из нашего обихода. В 8-томном собрании они не были дефинированы, поскольку, очевидно, не вызывали трудностей у читателей той эпохи. Например, советскому человеку еще было понятно значение выражения «присутственные места», а вот мы уже нуждаемся в пояснении.

Казалось бы, первое Полное собрание сочинений Гончарова отличается множеством достоинств. И должно иметь успех. Но тут

обозначается краеугольная проблема современного книгоиздания – экономическая. Выпуск научной продукции почти прекратился. За 20 лет издания Полного собрания сочинений Гончарова выпущено только 8 томов. Тираж каждого из них – лишь 1000 экземпляров. Он расходуется по крупным библиотекам и коллекционерам. Даже сотрудники Пушкинского Дома, где выходит собрание, могут его не увидеть. На сайте Фундаментальной электронной библиотеки, с которой сотрудничал Пушкинский Дом, в открытом доступе размещен только первый том собрания, как и на Официальном сайте Группы по подготовке Академического полного собрания сочинений и писем И. А. Гончарова Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук.

Подводя итог, можно сказать, что проблемы издания академического собрания сочинений Гончарова почти ничем не отличаются от проблем издания любого другого писателя. Это и рассеянность архивов, и нерешенность атрибуции некоторых произведений, и не самая последняя – экономическая проблема. На сегодняшний день трудно сказать, будет ли Полное собрание сочинений Гончарова выпущено до конца. Нам остается только надеяться на лучшее.

### Примечания

<sup>1</sup> Грибоедов А. С. Полное собр. соч. : в 3 т. / А. С. Грибоедов. – Санкт-Петербург, 1911–1917. – (Акад. б-ка рус. писателей).

<sup>2</sup> Лавров А. В. Проблемы академических изданий классиков русской литературы [Электрон. ресурс] / А. В. Лавров. – Москва, 2011. – URL : <http://naukarus.com/problemy-akademicheskikh-izdaniy-klassikov-russkoy-literatury> (дата обращения: 19.03.17).

<sup>3</sup> Герцен А. И. Собрание соч. : в 30 т. Т. 1 / А. И. Герцен. – Москва, 1954. – С. 5.

<sup>4</sup> Гончаров И. А. Полное собр. соч. и писем : в 20 т. Т. 1 / И. А. Гончаров. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера страницы в круглых скобках.

<sup>5</sup> Егорова Н. М. Четыре стихотворения из фонда Ипполитова-Иванова: Неизвестные стихи И. А. Гончарова, С.-Петербург, 1859 г. / Н. М. Егорова // Гончаров И. А. : материалы Междунар. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск, 2003. – С. 353.

<sup>6</sup> Гончаров И. А. Собрание соч.: в 8 т. Т. 1 / И. А. Гончаров. – Москва, 1977–1980. – С. 511.

<sup>7</sup> Гончаров И. А. Собрание соч.: в 8 т. Т. 1 / И. А. Гончаров. – Москва, 1952. – С. 270. – (Б-ка «Огонька»).

**В. А. Рутвен**

Научный руководитель *М. Д. Кузмина*,  
кандидат филологических наук, доцент

**«Я» КАК ДЕМИУРГ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО («ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»,  
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ», «БЕСЫ»)**

В статье сравниваются различные типы персонажей-демиургов, представленных в произведениях Ф. М. Достоевского «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Бесы», и создаваемые ими миры. Подпольный парадоксалист, Раскольников и Ставрогин наделены каждый своей личной трагедией, напрямую связанной с их дальнейшими поступками, и в статье также отмечаются причины, толкнувшие их к демиургической деятельности. *Ключевые слова:* русская литература; Ф. М. Достоевский; «Записки из подполья»; «Преступление и наказание»; «Бесы»; Подпольный парадоксалист; Раскольников; Ставрогин; демиург.

Как и для многих действующих лиц в произведениях Ф. М. Достоевского, для героев, о которых пойдет речь в данной статье – Родионе Раскольникове, Николае Ставрогине и оставшемся не названным Подпольном парадоксалисте, – характерна противоречивость в целом, и помещение себя на позицию демиурга весьма отражает эту двойственность. Само понятие «демиург» подразумевает акт творения, созидательную силу. И вместе с тем стремление посягнуть на сферу Божественного является ни чем иным, как грехом гордыни, что, в свою очередь, ведет к саморазрушению. Эти противоположные силы – созидательная и уничтожающая – во многом и являются причиной трагических поворотов в судьбах героев, при том что роль демиурга каждый персонаж играет по-своему. Так, Подпольный парадоксалист подменяет реальность миром из слов. Им движет потребность самореализации, восстановления уязвленного собственного «Я». Выступая в оппозиции к внешнему миру, Подпольный парадоксалист

оспаривает законы природы, общественную мораль, а вместе с тем — собственное место и собственный облик во внешней, чуждой его «подполью», системе: в реальном мире. Уже с самого начала он стремится создать заново самого себя, постоянно дает самому себе характеристики точно так же, как писатели формируют своих персонажей. И вместе с тем он становится не только главным героем записок, но и центральной осью создаваемого им мира, и потому даже ничтожные события становятся в его дискурсе важными и красочными. Он создает и окружение, заново формируя своих собеседников, придумывая за них реплики. Создает систему пространства, также включающую в себя сеть миров: Подполье, Хрустальный Дворец, Непосредственные деятели, Каприз.

Противопоставление реальности и дискурса — именно спор, и нельзя сказать, что Подпольный парадоксалист одерживает в нем верх. Он утверждает, что не собирается публиковать свои записки — и вместе с тем обращается к читателям, оправдывается перед ними, заискивает, невольно стремится опровергнуть им же самим высказанные не лестные отзывы о нем самом. Как отмечал М. М. Бахтин, «весь стиль повести находится под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на речь скрыто изнутри, как в начале повести, или как предвосхищенная реплика другого...»<sup>1</sup> Подпольный парадоксалист стремится диктовать окружающим свою волю, однако постоянно терпит фиаско. Ему удалось повлиять на ближнего только в случае с Лизой, однако образы, к которым он апеллировал, были чрезвычайно далеки от выстраиваемых им в записках. Не говоря уже о том, что он просто не выдержал и не сумел довести до конца начатое. Фактически именно это и стало моментом его окончательного поражения.

Так же, как и Подпольный парадоксалист, Раскольников вступает в полемику с окружающей его действительностью. Однако он не стремится создать нечто новое — его замысел в изменении уже существующего. Он не отрицает законы природы как таковые. Сама его теория не что иное, как вариант правила, по которому может действовать весь мир — реальность, действительная для всех людей без исключения. О готовности принять законы природы свидетельствует и рассуждение Раскольникова после встречи с пьяной девушкой на К-м бульваре: «... Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать. Процент! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего. Вот если бы другое слово, ну тогда... было бы, может быть, бес-

покойнее... А что, коль и Дунечка как-нибудь в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?..»<sup>2</sup> Сам ход мысли указывает на то, что Раскольникова куда больше интересует моральная сторона вопроса, но никак не допустимость подобного предположения о «проценте».

Раскольников обращается к законам природы и тогда, когда рассуждает о состоянии преступника в момент совершения убийства: «...главнейшая причина заключается не столько в материальной невозможности скрыть преступление, как в самом преступнике; сам же преступник, и почти всякий, в момент преступления подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых, напротив того, детским феноменальным легкомыслием, и именно в тот момент, когда наиболее необходимы рассудок и осторожность. По убеждению его выходило, что это затмение рассудка и упадок воли охватывают человека подобно болезни, развиваются постепенно и доходят до высшего своего момента незадолго до совершения преступления; продолжают в том же виде в самый момент преступления и еще несколько времени после него, судя по индивидууму; затем проходят, так же как проходит всякая болезнь» (V, 77).

И все-таки, принимая и стремясь исследовать психологические, физические, естественные закономерности, Раскольников не принимает мир на совершенно ином, нравственном уровне. Именно в области морали он старается ввести новые принципы, разрушив предварительно старые, что неизбежно должно повлиять на окружающую его действительность.

Важно также отметить, что, в отличие от текстового дискурса Подпольного парадоксалиста, осью, центром измененного мироздания Раскольникова становится уже не его собственная личность, а все «люди необыкновенные». Иными словами, те, кто в рамках роли «разрушителей» и «новаторов» выполняет созидательную, демиургическую функцию. Сам же Раскольников включает себя в их число более потому, что не способен смириться с ролью «человека обычного».

И Раскольников, и Подпольный парадоксалист доводят конфликт между их собственными мирами и миром реальным до апогея, когда берутся проверять свои теории, претворять их в жизнь и тем самым как бы пытаются заместить первым второе. И, разумеется, терпят фиаско, в разной степени трагическое, но неизменно чрезвычайно болезненное, имеющее огромное значение для дальнейших их судеб.

Нельзя не отметить так же и то, что теория Раскольникова переключается с рассуждениями Подпольного парадоксалиста: «Ну-

с, такого-то вот непосредственного человека я и считаю настоящим, нормальным человеком, каким хотела его видеть сама нежная мать — природа, любезно зарождающая его на земле. Я такому человеку до крайней желчи завидую. Он глуп, я в этом с вами не спорю, но, может быть, нормальный человек и должен быть глуп, почему вы знаете? Может быть, это даже очень красиво. И я тем более убежден в злом, так сказать, подозрении, что если, например, взять антитезу нормального человека, то есть человека усиленно сознающего, вышедшего, конечно, не из лона природы, а из реторты ...» (IV, 139–140). Это противопоставление «человека нормального» и «человека сознающего» по сути своей идентично противопоставлению «человека обыкновенного» и «человека необыкновенного» у Раскольникова. Однако Раскольников ищет в законах природы опору, ориентируется на них как на систему координат, тогда как Подпольный парадоксалист, по наблюдению Е. И. Кийко, «выступает против просветительской концепции человека, против позитивистской абсолютизации естественно-научных методов»<sup>3</sup>. Соответственно контрастно и отношение: Раскольников считает «необыкновенных людей» источником необходимого миру прогресса, наполеонами. Подпольный парадоксалист также именуется «человека сознающего» мышью и заявляет, что мышь эта создает вокруг себя кокон из «гадости» (IV, 140). Однако и Раскольников, и Подпольный парадоксалист причисляют себя именно к представителям людей «необыкновенных» — «сознающих». И уже в одной этой самоидентификации присутствует стремление созидать.

Вообще же теория Раскольникова присутствует также и в «Бесах», хотя выдвигает ее не Николай Ставрогин, о котором пойдет речь далее, а Шигалев: «...Господин Шигалев слишком серьезно предан своей задаче и притом слишком скромн. Мне книга его известна. Он предлагает, в виде конечного разрешения вопроса, — разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повинении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать. Меры, предлагаемые автором для отнятия у девяти десятых человечества воли и переделки его в стадо, посредством перевоспитания целых поколений, — весьма замечательны, основаны на естественных данных и очень логичны...» (VII, 422–423). Казалось бы, это ставит

Шигалева в один ряд с Раскольниковым и Подпольным парадоксалистом: он также создает отдельный мир, функционирующий по своим законам. Однако его мир статичен: выдвинутая идея, куда более радикальная, нежели прежде рассматриваемые, не переживает изменений, она не служит фундаментом для дальнейшего развития мира, не обрастает деталями. Как отмечает Ю. Г. Кудрявцев, «узкий лоб Шигалева — это символ. Изменений в себе не предвидится»<sup>4</sup>. Таким образом, Шигалев создал лишь нежизнеспособный макет, но никак не мир. Поэтому мы не станем больше говорить о нем и перейдем к последнему рассматриваемому персонажу, Николаю Ставрогину.

Ставрогин, как Раскольников и Подпольный парадоксалист, находится в конфронтации с миром, но, в отличие от них, — исподволь. Эта конфронтация — в чрезвычайных возможностях Ставрогина, предоставленных ему положением и самой природой, и недостаточных стремлениях, неумении поставить цель. Как отмечал Н. Бердяев, при всем невероятном своем потенциале Ставрогин не прилагает волевых усилий для миротворчества — для какого-либо созидания вообще, и именно в невозможности реализовать в чем-либо бесчисленные стремления заключается трагедия этого персонажа: «Этому творческому и знавшему безмерность желаний человеку не дано было ничего сотворить, не дано было просто жить, остаться живым. Безмерность желаний привела к отсутствию желаний, безграничность личности к утере личности, неуравновешенность силы привела к слабости, бесформенная полнота жизни к безжизненности и смерти, безудержный эротизм к неспособности любить. Ставрогин все испытал и перепробовал, как великие, крайние идеи, так и великий, крайний разврат и насмешливость»<sup>5</sup>. Лишенные воплощения силы Ставрогина, его замыслы иссякли, истекли сами, хаотически, перелились во всех прочих героев романа, оставив самого Ставрогина истощенным и безразличным и к самим эманациям, и к их влиянию на окружающих. Особенно характерно это проявляется в порожденных им практически противоположных идеях, возымевших столь трагическое влияние на судьбы Шатова и Кириллова. Такое влияние отражает уже одна только реплика Шатова: «Не шутили! В Америке я лежал три месяца на соломе, рядом с одним... несчастным и узнал от него, что в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину, в то же самое время даже может быть в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем

ложь и клевету и довели разум его до иступления... Подите, взгляните на него теперь, это ваше создание... Впрочем, вы видели» (VII, 263).

И очевидно, что центром ставрогинских миров становится идея, отдалиться которой сам Ставрогин не способен, а потому и в этих мирах ему нет места. Единственным исключением, единственным миром, вероятно, созданным Ставрогиным для самого себя, можно счесть нарисованный им образ жизни в швейцарских горах: «Место очень скучно, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. Я потому, что продавался маленький дом» (VII, 700). Однако, что характерно, и эта идея не способна была завладеть Ставрогиным.

Подводя итог, следует отметить, что в рассмотренных произведениях персонажи-демиурги противопоставлены Богу, а их творения — реальному миру. Это противопоставление по мере развития сюжета и неразрывно с ним связанного развития творимого демиургами мира становится все острее, пока, в конце концов, не происходит прямое столкновение. И в точном соответствии с идеей, что человек не способен превзойти Бога, персонажи-демиурги терпят оглушительное фиаско, последствия которого зависят исключительно от них самих: Раскольников с помощью Сони находит новый путь, Ставрогин совершает самоубийство, а о дальнейшей судьбе Подпольного парадоксалиста можно только догадываться. Однако неизменным остается одно: при всем различии характеров и подходов ни один из этих героев — равно как вообще ни один человек — не может сотворить что-либо более жизнеспособное, чем реальный мир.

### Примечания

<sup>1</sup>Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Fantasy Read. — URL : <http://fanread.ru/book/6159922/?page=53> (дата обращения: 21.02.2017).

<sup>2</sup>Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5: Преступление и наказание. — Москва : Гос. изд. худ. лит., 1957. — С. 56. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера тома римской и номера страницы арабской цифрой в круглых скобках.

<sup>3</sup>Кийко Е. И. Комментарии: Достоевский. Записки из Подполья [Электронный ресурс] / Е. И. Кийко // Русская виртуальная библиотека. — URL : <http://rvb.ru/dostoevski/02comm/24.htm> (дата обращения: 21.02.2017).

<sup>4</sup>Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского [Электронный ресурс] / Ю. Г. Кудрявцев // Б-ка электрон. лит. в формате fb2. — URL : <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9A/kudryavec-yurij-grigorjevich/tri-kruga-dostoevskogo> (дата обращения: 21.02.2017).

<sup>5</sup>Бердяев Н. Ставрогин /Н. Бердяев // Русская мысль. — 1914. — Кн. V. — С. 83.

**В. А. Киршин**

Научный руководитель *М. Д. Кузмина*  
кандидат филологических наук, доцент

**ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЗЕМНОГО  
И НЕБЕСНОГО НАЧАЛ ТВОРЧЕСТВА В ПОЭЗИИ  
Р. М. РИЛЬКЕ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ  
«НЕКИЙ БОГ ЭТО СМОГ...»  
ИЗ ЦИКЛА «СОНЕТЫ К ОРФЕЮ»)**

В статье представлен анализ стихотворения Р. М. Рильке «Некий Бог это смог...» из цикла «Сонеты к Орфею» с двух разнополярных позиций. Произведение рассматривается как «закрытое» (имманентный подход) и как «открытое» (в контексте творчества поэта). Предпринимается попытка доказать, что данный сонет является основополагающим как в «Сонетах к Орфею», так и в поэзии Рильке в целом.

*Ключевые слова:* Р. М. Рильке; «Сонеты к Орфею»; «Некий Бог это смог...»; лирическое «Я»; Бог; стратегии «открытого» и «закрытого» произведения.

Любое поэтическое произведение можно рассматривать как «открытое», анализ которого подразумевает широкий смысловой контекст в творчестве автора, а также и других литераторов, не обязательно поэтов. Второй подход к произведению — «закрытый», когда интерпретация текста ограничивается семантикой самого стихотворения. Также следует отметить, что два этих подхода не взаимно исключают. Напротив, они дополняют друг друга, но в разных пропорциях. Совместим эти подходы при исследовании стихотворения «Некий Бог это смог...», третьего сонета из цикла «Сонеты к Орфею» Р. М. Рильке. Рассмотрим стихотворение не в контексте всего цикла, а как независимое произведение. Причина подобного анализа обусловлена имманентной выделенностью сонета в отношении других текстов этого же цикла. То есть данный сонет не вполне согласуется с другими, что явно видно при прочтении всей книги. И вместе с тем, что сонет будет рассматриваться как отдельное

произведение, мы будем ссылаться и на другие тексты поэтического творчества Рильке.

Так как оригинал анализируемого стихотворения написан на немецком языке, в большинстве случаев мы будем работать с русскоязычным аналогом-подстрочником, подготовленным нами самими. Причина подобного выбора, а именно: отказ от уже существующих переводов сонета (Н. Кан, А. Леонтьева, В. Любецкой, В. Микушевича, З. Миркиной, А. Пурина, К. Свасьяна, Т. Сильмана), заключается в том, что данные переводческие тексты в большинстве случаев являются скорее неполными семантическими перепевами на мотив оригинала, нежели текстами, явно передающими все особенности (в первую очередь, смысловую) третьего сонета к Орфею. Приведем оригинал и подстрочник:

1. Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
2. ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
3. Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
4. Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
  
5. Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
6. nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes ;
7. Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
8. Wann aber sind wir? Und wann wendet er
  
9. an unser Sein die Erde und die Sterne?
10. Dies ist nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
11. die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne
  
12. vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.
13. In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
14. Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott.  
Ein Wind.
  
1. Некий Бог смог. Как, однако, скажи мне,
2. человеку идти сквозь узкую лиру?
3. Быть разумным – значит раскол.  
На пересечении двух

4. сердечных путей не стоит никакого храма  
Аполлона.
5. Напев, как ты его преподаешь, не жажда,
6. не призыв о долгожданном событии.
7. Песня – Бытие. Для Бога легко.
8. Когда же есть мы? И когда повернет он
9. к нашему бытию землю и звезды?
10. Это ничего, отрок, что ты любишь хоть
11. голос твой рот разрывает – учит
12. забвению, что ты выпеваешь. Это протечет.
13. В действительности пение другого дуновение  
(оттенка):
14. Дыхание в ничем. Дуновение в Боге. Ветер.

На первый взгляд, стихотворение не требует особого разъяснения. Герой рассуждает о значении настоящей Песни (Wahrheit singen). Он понимает Пение в узком, буквальном смысле, тогда как в подтексте акцентируется и второй возможный смысл, широкий, который родился в эпоху античности: Пение – высшая форма искусства, что включает в себя и другие. Это видно, например, в описании щита Ахиллеса в «Илиаде» Гомера.

Песнь, по мнению героя, есть истинное существование-бытие (Gesang ist Dasein), где только Богу быть естественно, легко (Leichtes). Она противопоставляется человеку, который по природе не может быть равен своему Создателю. Выход же лирический герой находит посредством Пения как универсального инструмента, благодаря которому возможно воссоединение с Богом. Однако третий сонет к Орфею мы вынуждены назвать непрочитанным, в силу его мнимой прозрачности. Эта «непрочитанность» заключается в том, что рассуждения лирического героя развиваются вокруг некоего «темного» акта, с упоминания которого начинается стихотворение «Некий Бог это смог...»

Необходимо начать с того, что герой сонета находится в состоянии дисгармонии – это следствие вечного выбора между двумя равно близкими человеку состояниями. Перед данным выбором по причинам, которые нам неизвестны, он поставлен Богом: между земным (die Erde)

и небесным (die Steme). Другими словами, лирический герой задается вопросом относительно человеческой природы:

Когда ж нам быть? И как нам быть, когда  
он нам дарует землю и созвездья?

Также герой убежден, что два этих начала – земное и небесное – не способны ужиться в человеке, что подтверждается практически всей первой строфой. Лирический герой решает конфликт в пользу небесного, ибо все земное проходит, и, более того, оно не в состоянии помочь человеку на пути к Богу и к гармонии – и тем самым определяет содержание истинной Песни: воспевание небесного.

Необходимо отметить, что человек в стихотворении не случайно противопоставлен Бытию-Богу. Отличительная черта лирики Рильке – роль лирического «Я», которое противопоставляет себя внешнему миру. Следует заметить, что в данном сонете лирическое «Я» выражено как лирический герой. Одна из основных рильковских проблем – проблема взаимоотношения «Я» и «Не-Я», внутреннего мира человека и внешнего мира, где первый может познать себя и второго только через противопоставление ему. Также в поздний период творчества Рильке, начиная от «Дуинских элегий», лирическое «Я» не просто противопоставляет себя внешнему миру, а существует в мире, переоткрывая его для себя и испытывая по отношению к нему либо благоговейное робкое удивление, либо духовную несостоятельность перед миром в силу того, что не всегда способен понять его. И в то же время проблему рильковского лирического «Я» можно рассматривать как попытку постижения внешнего хаоса посредством разглядывания в нем изначально неявных закономерностей, «подобных законам, по которым существует поэтический язык»<sup>1</sup>. Что и удается герою. Сонет не случайно начинается со слов «Некий Бог это смог...» – с тезиса, будто бы осознанного лирическим героем до того, как было сделано высказывание. Это подтверждается построением и самой формой сонета.

Структурно сонет можно поделить на три части. Первая и последняя важны, а средняя, вторая по счету, не очень. В первой части героем вводится вопрос: что такое Песнь? (до ст. 7). Вторая часть – переходная, в ней вопрос получает развитие, экспрессивную окраску (до ст. 9). Наконец, третья содержит ответ на вопрос, который дает сам герой. Переход от первой части к третьей обусловлен не только сменой

катренов терцинами, но и грамматическо-семантической структурой, которая выражается параллелизмом между седьмым и восьмым стихами.

7. Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
8. Wann aber sind wir? Und wann wendet er
7. Песня – Бытие. Для Бога легко.
8. Когда же есть мы? И когда повернет он

Подчеркнутый параллелизм выражен в полустрофичных предложениях в обоих стихах и союзом «и» («und») («И Богу быть не трудно <...> / И как нам быть...»), который в первом случае в оригинале пропущен («Für den Gott ein Leichtes <...> / Und wann wendet...»). Однако данные строки друг другу семантически не тождественны. Первый стих легок, стилистически возвышен, не ограничен лексически, а напротив, богат. Второй же резко тянет вниз: начинается звуковая какофония, в словах ощущается обывательская приниженность, ограниченность используемого словаря – дважды повторяется слово «wann» («как»). Если седьмой стих содержит законченное, определенное утверждение, то восьмой – вопросы, в которых различается человеческое метание между двух начал: Земли и Неба. Таким образом, два этих стиха и те части стихотворения, к которым они прилегают, сосуществуют в таком же состоянии со-противопоставления, как небо и земля.

Однако, повторим, начало сонета со слов «Некий Бог это смог...» говорит о том, что герой уже решил для себя главный вопрос, ибо в противном случае стихотворение должно было бы начинаться со строчки «Смертный, как же он», а «Некий Бог это смог» логично было бы поставить после «И Богу быть не трудно». Таким образом, можно увидеть, что герой, а также и стихотворение в целом, разделяется на две ипостаси: земную и небесную, или же статичную, внешнюю, определяемую синтаксической структурой сонета, и внутреннюю, динамичную, выраженную экспрессивным переживанием вопроса в прошлом. Однако эти противоположности лишь внешне противопоставлены друг другу, а в действительности являются составляющими частями единого – гармонии.

Осталось попытаться объяснить последнее, и тем самым покажем цикличность всего сонета.

13. In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
14. Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott.  
Ein Wind.

13. В действительности пение другого  
дуновение(оттенка):
14. Дыхание в ничем. Дуновение в Боге. Ветер.

Согласуя эти два стиха, получаем сообщение: сущность истинной Песни – Ветер. За подобные образы ряд исследователей приписывал Рильке в данном цикле тенденцию к «поэтическим шифрам, нарочитому алогизму, и абсолютизацию молчания и недоговоренности традиций французского символизма»<sup>2</sup>. *Wind* в лирике Рильке – образ откровения, которое «жжет уста». Существует легенда, что, когда Рильке проживал в замке Дуино, однажды утром подул яростный ветер, в котором поэт различил: «*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?*»<sup>3</sup> («Кто из ангельских воинств услышал бы крик мой?», пер. О. Слободкиной); что стало начальным стихом первой «Дуинской элегии». Там Рильке утверждает, что человек не несет в себе Божественного гласа, а является аппаратом, улавливающим его:

Nicht dass du Gottes erträgest  
die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,  
die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet<sup>4</sup>.  
Божьего гласа, конечно,  
Ты не снесешь. Дуновенье хотя бы послушай,  
Непрерывную весть, порождаемую тишиною<sup>5</sup>.

Можно предположить, что Ветер – это сила, природа которой Небесное («Кто из *ангельских* воинств...»). Заметим, что Рильке приравнивает друг к другу все три явления: «Бесцельный вздох. Дыханье в Боге. Ветер» («*Ein Nauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind*»). Поводом к подобному выводу становится то, что части стиха записаны, во-первых, все в одну строчку, во-вторых, не через запятую, что указывало бы на определенную последовательность одного за другим, благодаря чему было бы возможно говорить об иерархии, а через точку (т. е. при помощи парцелляции), делающую их равно независимо-привязанными. «*Ein Nauch um nichts*» (дословно: «Дым вокруг ничего») – это, нужно предположить, тот самый период, когда художник полагается на временные, земные чувства. В этих Песнях – еще – нет Божественного гласа. «*Ein Nauch*» – это Земной этап Песни (творчества). «*Ein Wehn im Gott*» – появление в песне Небесного. «*Ein Wind*» – та легкость, которая

объединяет в себе Небесное и Земное, человеческое и Божье<sup>6</sup>. Именно единение Небесного и Земного в художнике есть ответ на вопрос, заданный в начале сонета, в связи с чем структура стихотворения обретает циклическую форму.

Таким образом, на одном из уровней сонета Рильке дает описание отрефлексированного процесса становления художника. И в то же время мы понимаем, что текст не раскрыт полностью.

Мы полагаем, что внутренний мир лирического героя, в силу своего искусственного рождения из рефлексии автора и того, к кому в большинстве случаев направлено стихотворение, — читателя, имеет потенцию к домысливанию или со-мысливанию с автором, о котором говорил Пауль Целан: «Иными словами: делать, отталкиваясь от стихотворения, выводы относительно „настроения... возможно, побудившего“ автора это стихотворение написать, — значит покинуть область конкретного и, следуя произвольному, ошибочно выбранному пути, от стихотворения удалиться. Вы пишете: „Мы сравнили катящуюся жемчужину со слезой расставания!“ — нет: катящаяся жемчужина е с т ь к а т я щ а я с я ж е м - ч у ж и н а (выделено П. Целаном. — *В. К.*), она „катится“ в этом (и не в каком другом) месте стихотворения, она находится — по крайней мере было так задумано — во взаимосвязи со стихотворением. Неужели это такое уж непомерное требование, хотеть — будучи автором — чтобы читатель со-мыслил вместе со стихотворением?»<sup>7</sup>. Поэтому мы попытаемся еще раз пере-со-мыслить сонет, но с точки зрения того, что «Бог смог».

Мы помним, что герой «Сонетов к Орфею» переоткрывает внешний мир, другими словами, наполняет его новым семантическим содержанием. Бог смог (то, чего прежде, очевидно, не мог), и ясно из первого и второго стихов первой строфы, что человек находится в некотором смысле в положении заложника, ибо сам не в силах сделать того, что сделал Бог. Далее, несколько неясно, для чего Бог дал человеку выбор между Землею и Небом. Ведь герой «Сонетов к Орфею» — это новый Орфей, пришедший из первой «Дуинской элегии» и слушающий глас Бога, но Бога не христианского, не того ортодоксально христианского, а Бога, охватывающего абсолютное все, которого нельзя определить. И отсюда вытекает вопрос: почему Бог сам не сделал того, чего хочет от человека? (Ведь ясно, что Певец не самостоятельно обрел потребность в Пении, Бог внушил это ему). Чтобы истинная Песнь была, необходимо, по Рильке, пройти три стадии цикла: Вздох (*Hauch*), Дыхание (*Wehn*), Ветер (*Wind*). Однако Бог, находясь в истинной, в вечной субстанции,

не может создать Песню, за неимением опыта первой стадии. Здесь и необходим человек — сквозной элемент, благодаря которому функционирует весь цикл. Затем и необходим конфликт Земного и Небесного в человеке, чтобы и Бог благодаря нам обрел опыт Земного, чувственного, ощутил то, что сам создал; а после чтобы человек услышал «*непрерывную весть, порождаемую тишиною*»<sup>8</sup> (курсив наш. — В. К.) — Небесное.

В данном контексте Рильке переосмысливает творчество посредством парадокса о Всемогущем Существо: способно ли оно создать такой камень, который никто не смог был бы поднять? Если Ему это удастся сделать, значит, Его всемогущество утратило силу, потому что не сможет его поднять, а если нет, он и не был всемогущ<sup>9</sup>. В сонете подобным камнем становится Песнь, которую Бог создал, однако сам для себя спеть не может; именно человек становится тем инструментом, благодаря которому Бог бесконечно может быть источником Небесного.

### Примечания

<sup>1</sup>Ахтырская В. Н. Поздняя лирика Райнера Марии Рильке. Проблемы поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Вера Николаевна Ахтырская. — Санкт-Петербург : СПбГУ, 2001. — С. 3.

<sup>2</sup>Там же. — С. 17.

<sup>3</sup>Рильке Райнер Мария. Дуинские элегии / *Райнер Мария Рильке*. — München ; Москва : ImWerdenVerlag, 2002. — С. 3.

<sup>4</sup>Там же. — С. 5.

<sup>5</sup>Там же. — С. 6.

<sup>6</sup>Прежде мы утверждали, что певец выбирает Небесную часть своей души, что несколько неверно.

<sup>7</sup>Целан Пауль. Стихотворения. Проза. Письма / *Пауль Целан*. — Москва : Ад Маргинем, 2013. — С. 8.

<sup>8</sup>Райнер Мария Рильке. Указ. соч. — С. 5.

<sup>9</sup>Savage C. Wade. The Paradox of the Stone / C. Wade Savage // *Philosophical Review*. — 1967. — Vol. 76. — № 1(Jan.). — P. 74–79.

**А. В. Хлякина**

Научный руководитель *М. Д. Кузмина*,  
кандидат филологических наук, доцент

## **ЧЕЛОВЕК ПЕРЕД ЛИЦОМ ВЕЧНОСТИ В ЛИРИКЕ ЧЕСЛАВА МИЛОША**

В статье рассматривается тема человека перед лицом Вечности в лирике польского поэта Чеслава Милоша. Автор выбран не случайно — это писатель, проживший почти весь XX век и, следовательно, заставший почти всю мировую историю того столетия. Он как нельзя лучше может себе представить творческую личность, стремящуюся к встрече с Вечностью, в условиях вездесущей цивилизации. Собирательный портрет человека в лирике Милоша рисуется одновременно в прошлом, настоящем и будущем. Вечность, Бог, быстротечность и разрушительность времени — центральные темы.

*Ключевые слова:* польская литература XX века; Чеслав Милош; Вечность; человек; цивилизация; философия; религия.

Сегодня как никогда важно обратиться к мотивам Вечности в литературе. Ведь шаткий мир и череда событий, которые происходят с человечеством, невольно наводят на мысль, что виной всему провидение или фатализм. И, словами Милоша, проблема человека в подобном положении состоит «в трудности противостояния переменам и нынешней историчности»<sup>1</sup>. Но в этом подчинении и можно уловить некоторую сущность человека и его роль в мире. Как вести себя, если «очень важен миг Вечности во времена всеобщей изменчивости?»<sup>2</sup>

Неоспорим тот факт, что ответ лежит в литературе. Но перечитывать все книги, решая проблему на ментальном уровне, — не выход. И тогда следует обозначить для себя автора, кому выпала возможность увидеть многое, узнать многих и пережить еще больше. Таким автором можно считать польского поэта и писателя Чеслава Милоша, нобелевского лауреата<sup>3</sup>, родившегося в 1911 году в Шетени и умершего в 2004 году в Кракове. Прожив девяносто три года, обуславливая Вечность в

своих работах, свидетельствуя поэзией эпохе, он обозначил будущим поколениям путь, в котором нет подробных инструкций к действию, но есть четкий посыл, что существует нечто большее, чем человек, чем его частная жизнь. Это лицо Вечности, которое всматривается во все человечество, которое следит, как человеческий разум, порой без возможности учиться на своих ошибках, стремится то к всеобщей глобализации, то к всеобщему уничтожению.

Поэтому одной из центральных тем творчества Милоша становится быстротечность — вещей, книг, людей, городов и цивилизаций, разрушаемых, правда, не только историческими катаклизмами, но и временем<sup>4</sup>, бороться с которым невозможно и бессмысленно. Поэт не разделяет понятия Бога, Рока, Вечности — все это вневременное. Поэтому же неминуемо настанет Страшный суд, предваряемый концом света. Это наиболее важная тема одного из поздних стихотворений Милоша — «Песенки о конце света». В ее названии можно увидеть оксюморон, установку на несерьезный разговор об архиважном. Но является ли это установкой автора или читателей, избегающих подобных тем и предпочитающих наслаждаться временными дарами жизни?

Будь в стихотворении истинно религиозный подтекст или религиозно-иронический, смысл один — жизнь быстротечна, и нужно успеть выловить «миг Вечности», когда человек столкнется с ней лицом к лицу. Но как видит Милош личность в этот миг? Милош, переживший две мировые войны, русскую революцию, немецкие оккупации, Милош, который вместе с Иосифом Бродским и Томасом Венцловой сделали для диалога культур восточноевропейских стран больше, чем политики. Удивительно, но поэт видит человека таким же, каким мы видим его в Библии.

«Песенка о конце света», помимо некоторой идеи неизбежности происходящего, несет множество разных других смыслов и символических образов. В Евангелии Христос говорит, что до самого последнего дня жизнь на Земле будет идти обычным чередом (в последние годы будут и катаклизмы: войны, голод, но когда их не было?): до самого конца будут есть, пить, жениться и выходить замуж. Никто и не сможет поверить, заметить, «что конец он — вот»<sup>5</sup>, — пишет Милош. Христос так и говорил: «О дне же том и часе никто не знает, ни Ангелы небесные, а только Отец Мой один» (Мф. 24: 36). Милош вольно пользуется этим сюжетом. Ведь о каком конце света может идти речь, если все так, как было и ранее? При чем издавна: есть образы, которые отсылают к «колыбели человечества» и буквально обрисовывают его исторический путь:

«скользит в траве ужик в шкурке золотой» (аллюзия на грехопадение Адама и Евы), «рассыпает звезды ночь» (ассоциации с Вифлеемской звездой, возвестившей о рождении Спасителя), «ремонтирует усердно сеть блестящую рыбак» (напоминает известный факт того, что многие апостолы были в прошлом бедными рыбаками; Иаков и Иоанн сидели в лодке и чинили сети в тот момент, когда Христос позвал их за Собой, сказав, что отныне они будут «ловцами человеков» (Мк. 1: 17), а не рыбы). С одной стороны, тем самым изложена христианская история, а с другой – описаны события грехопадения и спасения, актуальные для каждого христианина в каждую эпоху.

Все существует как бы одновременно – настоящее, в котором живет человек (по-прежнему ползают золотистые ужики, восходят звезды, рыбаки чинят сети), представлено в контексте Вечного, неотрывно от прошлого и будущего. И сегодняшний человек перед лицом Вечности испытывает то же, что и тысячелетия назад, то же, что испытают потомки. Это все и для всех остается актуальным, не углубляясь даже в вопросы веры. В Библии сказано, что у Бога нет времени, Бог существует в Вечности, видя одновременно прошлое, настоящее и будущее («...у Господа один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» (2 Пет. 3: 8), – писал св. апостол Петр). Человек между тем всегда ограничен пространственно-временными рамками, пытаюсь преодолеть их. Как – с этим вопросом уже появляется выбор. Выбор, не колеблющийся между плохим и хорошим, правильным и неправильным, а имеющий гораздо больше граней. Но личный выбор, как может показаться сначала, важен не только в контексте частной жизни. Милоша очень занимает, особенно на закате лет, целостный людской портрет, в котором каждый играет свою роль, будь то девяностолетний писатель, учитель математики, простая женщина или сын первосвященника. Причем каждый человек примеряет на себя сразу все маски. И хотя нам и приходится выбирать какую-то конкретную роль в мире, но есть свобода этого выбора.

В стихотворении «Небо» поэт признается, что он сам всегда жил перед лицом Вечности, не без сомнений, но верил, что после земного существования его ждет «небесное Отечество» («Сколько я себя помню, всегда хотел быть на небе / И жил тут, зная, что это лишь на время»<sup>6</sup>), он вернется к Отцу, «сущему на небесах». При этом Милош, в соответствии с христианским учением, ведет речь о том, что единение с Отцом Небесным и достижение Царства Божьего совершается уже в земной

жизни<sup>7</sup> — и это составляет ее цель. Поэт считает, что путь к Богу лежит через общение с людьми, духовное возмужание в испытаниях, через служение людям своей деятельностью.

Особое внимание поэт уделяет творческой деятельности. Она, как поясняет он в комментарии к стихотворению, приближает человека к Богу. Согласно Библии, Господь сотворил Адама «по образу» Своему и «по подобию», и не Божественная ли черта человека, размышляет Милош, — присущая человеку способность творить?

Цивилизация с ее постоянным, поразительным приростом открытий и изобретений представляет собой доказательство, казалось бы, неисчерпаемых сил и возможностей человека. Но следует быть осторожным, ведь в библейском рассказе о первородном грехе Адам и Ева поддались искушению змея: «...будете, как боги...» (Быт. 3: 5), — и отказались от единства с Творцом ради самолюбия. Результатом стали грех, смерть, труд в поте лица, муки рождения и старения, болезни, скорби и необходимость строить цивилизацию. Таким образом, если эта цивилизация доказывает божественные, неисчерпаемые творческие способности человека, то стоит заметить, что родилась она из бунта. Парадоксально, ибо бунт мог явиться лишь потому, что человек при сотворении был наделен свободой.

Милош считает, что стихотворение может показаться запутанным, но на самом деле христианство во многом и оставляет нам свободу мысли, а в таком положении всегда возникает вопросов больше, чем ответов.

И еще одно неизбежное столкновение с Вечностью, с миром живой природы, от которой технический прогресс все больше отдаляет нас. В стихотворении Милоша «Черепаша» дети «общаются» с животным, некоторое родство с которым внушает им отвращение. Выходит, что цивилизация, рождающая множество благ, не приближает человека к прекрасному, к Вечности. Эволюция открыла гелиоцентрическую систему и позволила выйти в космос, однако это не так потрясает, как сведения о животном происхождении человека. Под сомнение ставится не только уникальность человеческой сущности, но и смысл смерти. Получается, что природа с ее невероятной расточительностью, жертвующая миллиарды существ на поддержание рода, писал Милош, оказалась совершенно равнодушна к судьбе индивида<sup>8</sup>:

Янек и Неля не ловили черепаху.  
Их унижало родство ее с ними.

Они хотели быть чистым интеллектом.  
Вскоре они умерли, и на их стульях никого.

Милош считает, что и для такого человека, превозносящего себя выше других Божьих творений, существует выход. Видим мы его в одном из последних стихотворений — «О спасении»:

Спасенный от почестей и благ,  
Спасенный от счастья и забот,  
Спасенный от жизни и продления жизни,  
Спасенный.

К сожалению, такой выход, такое спасение говорят о том, что общество оказывается совершенно беззащитным перед лицом Вечности. Таковым видит Милош и частного человека. Порой не понимающим, что происходит, не всегда готовым к встрече с Вечностью, к которой, несомненно, стремится душа. И, чтобы не потерять себя в постоянно меняющемся мире, в условиях вездесущей цивилизации, поэт советует нам, помня и уважая прошлое, так строить свое настоящее, чтобы в будущем от нас остался след в истории, за который не будет стыдно.

### Примечания

<sup>1</sup> Фьют А. Беседы с Чеславом Милошем / А. Фьют ; пер. с польск. А. Ройтмана. — Москва : Новое изд-во, 2007. — С. 228.

<sup>2</sup> Там же. — С. 229.

<sup>3</sup> 1980 год; «За то, что с бесстрашным ясновидением показал незащищенность человека в мире, раздираемом конфликтами».

<sup>4</sup> Терина В. Чеслав Милош: Во мне — много городов и много стран / В. Терина [Электронный ресурс] // Polomedia: Польша сегодня. — Москва, 2015. — URL : <http://polomedia.ru/news/lichnost/cheslav-milosh-vo-mne-mnogo-gorodov-i-mnogo-stran> (дата обращения: 18.03.2017).

<sup>5</sup> Милош Ч. Песенка о конце света / Чеслав Милош ; пер. с польск. Н. Далецкой [Электронный ресурс]. — 2011. — URL : [http://samlib.ru/n/nadezhda\\_d/00101.shtml](http://samlib.ru/n/nadezhda_d/00101.shtml) (дата обращения: 25.01.2017). Далее стихотворение цитируется по этому источнику.

<sup>6</sup> Милош Ч. Последние стихотворения / Чеслав Милош ; пер. с польск. Н. Горбаневской [Электронный ресурс]. — 2011. — URL : <http://ng68.livejournal.com/930391.html> (дата обращения: 25.01.2017). Далее стихотворения цитируются по этому источнику.

<sup>7</sup> Ср.: «...не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: „вот, оно здесь“, или: „вот, там“. Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17: 20).

<sup>8</sup> Милош Ч. Свидетельство поэзии / Чеслав Милош. — Москва : Центр книги Рудомино, 2013. — С. 48.

**П. Н. Трущелев**

Научный руководитель *Т. П. Вязовик*,  
кандидат филологических наук, доцент

## **АЗБУКА И БУКВАРЬ КАК ОТДЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ИЗДАНИЙ**

В статье представлена попытка дать определение изданиям-азбукам и изданиям-букварям как отдельным видам изданий с общим широким целевым назначением — обучение детей грамоте и чтению на родном языке. Автор статьи также дает краткое описание издательских характеристик и особенностей азбук и букварей.

*Ключевые слова:* учебник; азбука; букварь; издание-азбука; издание-букварь.

В современном книжном деле четкой границы между изданиями-азбуками и изданиями-букварями не проводится. В межгосударственном стандарте ГОСТ 7.60—2003 «Издания. Основные виды» приведена классификация видов изданий по целевому назначению, среди которых выделяют «учебные издания»<sup>1</sup>. Букварь же представлен вариантом учебника в рамках данного вида и определяется как «первый учебник для обучения грамоте и чтению на родном языке»<sup>2</sup>. Дальнейшая классификация не приводится. Стоит также отметить, что в более раннем ГОСТе 7.60—1990 понятие «букварь» не использовалось вовсе. В работах книговедов и специалистов в издательском деле также не дается критериев для различения исследуемых изданий. Так, современный исследователь С. Г. Антонова в коллективной монографии «Современная учебная книга» употребляет слова «азбука» и «букварь» как синонимы<sup>3</sup>. Так же использует эти слова и Н. Ю. Василевская в своем недавнем исследовании<sup>4</sup>. В сборнике статей «Проблемы школьного учебника», выходящем ежегодно в 1974—1991 годах, ни один исследователь не указывает на различия между данными изданиями. В «Издательском словаре-справочнике», составленном А. Э. Мильчиным в 2003 году, дается только дефиниция букваря: «Учебник для начальной школы, по которому обучают грамоте и чтению»<sup>5</sup>.

Не проводятся различия между азбуками и букварями в педагогике, в частности в исследованиях по букваристике и методике обучения гра-

моте<sup>6</sup>. В педагогическом словаре Б. М. Бим-Бада дается три дефиниции понятия азбука: «1. Алфавит; 2. Букварь; 3. В музыке система условных знаков (нотная А.)»<sup>7</sup>. Составитель дает и определение букварю: «...азбука, учебник для первоначального обучения грамоте»<sup>8</sup>. Важным для данной статьи будет указать основные дидактические структурные звенья букваря, выделенные ученым — «буквы, буквосочетания, слоги, цифры, грамматические сведения, обращения к детям и родителям, наставления, текстовые и иллюстрированные материалы, схемы, таблицы»<sup>9</sup>.

Таким образом, до сих пор различия между азбуками и букварями не нашли отражения в научных работах и исследованиях специалистов. По всей видимости, объясняется это двумя факторами: 1) общим целевым назначением обоих изданий: обучение грамоте; 2) выделением в системе образования периода обучения грамоте только в рамках школьной программы. В то же время анализ советских и современных изданий для обучения грамоте и чтению дает основания разделять издания-азбуки и издания-буквари.

Нужно иметь в виду, что до начала XX века такое разделение действительно нельзя было обозначить. Так, первая печатная «Азбука И. Федорова» (1574) знакомила учеников с буквами, слогами и словами; содержалось в ней и большое количество текстов для чтения. Первая иллюстрированная книга для обучения грамоте, «Букварь славяно-русскихъ письменъ» К. Истомина (1692), составлялась автором на основе азбуки И. Федорова. В XIX веке самыми знаменитыми книгами для обучения грамоте стали «Родное слово» К. Д. Ушинского, «Букварь» Д. И. Тихомирова и Е. И. Тихомировой и «Азбука» Л. Н. Толстого. Издания отличались друг от друга композицией, дидактической обработкой компонентов книги, а также оформлением, однако, как и учебные книги предыдущих столетий, содержали в себе материалы для полного формирования навыка чтения у детей. Лишь в конце XIX — начале XX века стали появляться книги, которые знакомили детей только с русским алфавитом. Яркими примерами таких изданий являются «Азбука в картинках» И. Н. Бенуа (1904) и азбука Е. Бем (1914).

Богатый материал для исследования представляют собой азбуки и буквари, изданные в СССР (в 1918–1922 годах — РСФСР). Уже в 1919 году издается знаменитая азбука В. В. Маяковского, которая (помимо политической пропаганды) знакомила читателей только с русским алфавитом. Для такой же цели была издана детская азбука с картинками А. Н. Александрова в 1920 году, а в 1925 году — азбука

В. В. Лебедева. Впоследствии подобное назначение книги прочно закрепились за азбуками в советском издательском деле. Причина такого разделения в назначении изданий, скорее всего, была не столько дидактическая, сколько экономическая: как известно, после Первой мировой и Гражданской войн экономика страны была разрушена, а возможности книгоиздания сильно ограничены. По государственной же программе от 26 декабря 1919 года каждый человек до 50 лет должен был научиться читать и писать (больше 60 млн человек). Таким образом, небольшие азбуки знакомили своих читателей с буквами, а само обучение грамоте происходило на занятиях (так называемые «ликбезы»).

Детские советские азбуки предназначались для домашнего использования, тексты состояли преимущественно из небольших стихотворных текстов, в которых выделялись изучаемые ребенком буквы, а также давались примеры их письменного начертания. Стали появляться и азбуки-ширмы, азбуки-лото, азбуки-кубики и т. п. Многие известные детские писатели создавали собственные азбуки (С. Я. Маршак, Б. В. Заходер, С. В. Михалков и многие другие). Букварь же традиционно воспринимался как школьный учебник для первоначального обучения чтению. Стоит отметить, что наименования «азбука» и «букварь» сохраняли свою вариативность именно в названиях школьных учебников.

В современном книгоиздании постепенно происходит смешение изданий-азбук и изданий-букварей. Сегодняшний букварь для домашнего обучения может давать лишь азы навыка чтения по слогам, а в азбуках появляется все больше элементов букваря. В то же время при анализе современных изданий можно проследить сохранившуюся преемственность в целевом назначении азбук и букварей. Так, большинство домашних азбук, содержащих в себе элементы букваря, не могут стать полноценным изданием для обучения чтению: создатели таких книг делают акцент на освоении звукового строя речи, анализе и синтезе единиц языка и речи, но не дают достаточного материала для формирования слогового навыка чтения и освоения языковых пропедевтик. Следует отметить, что такой подход может привести к возникновению механического навыка побуквенного чтения у ребенка, который тяжело поддается исправлению<sup>10</sup>.

В целом, можно дать определение узкому целевому назначению обоих видов издания и выделить отличительные свойства каждого из них.

Целевое назначение издания-азбуки – познакомить ребенка с буквами алфавита (как печатными, так и письменными), научить распозна-

вать и выделять эти буквы среди остальных. В некоторых современных изданиях назначение может расширяться до знакомства со звуковым строем языка и буквосочетаниями. Читательский адрес таких изданий охватывает весь дошкольный возраст (3–7 лет). Кроме того, для первого знакомства с буквами могут использоваться азбуки с читательским адресом «для чтения родителями детям». Структурными дидактическими звеньями азбуки являются буквы, иллюстративные материалы, текстовые материалы и буквосочетания. Так как при запоминании букв и звуков учебные действия ребенка являются однотипными, повторяющимися, то все учебные компоненты издания не усложняются от начала книги; иначе говоря, при создании издания-азбуки соблюдается одноуровневый линейный принцип построения учебного материала. В азбуках могут использоваться упрощенно или не использоваться вовсе аппарат организации усвоения, аппарат ориентировки, пояснительные и дополнительные тексты. Рубрикация издания основана на изучаемых буквах, а каждая буква, в свою очередь, сопровождается иллюстративным и, по возможности, текстовым материалом. В азбуках не используются теоретические материалы и понятия (слог, предложение, текст и т. п.). Следует также отметить, что в азбуке низкий коэффициент емкости печатного листа. Так, на одной странице не располагают больше двух букв, больше одного стихотворения (позволительно два двустишия), больше четырех иллюстраций. В азбуках редко используются сюжетные иллюстрации, предпочтение отдается изображением отдельных объектов или живых существ. Также важно учитывать характер связи между компонентами учебной книги, в частности между текстовым и иллюстративным материалами. Так как главным учебным элементом издания-азбуки является буква, то изображение буквы должно быть узнаваемым и соответствовать действительности.

На основе анализа изданий-азбук, опубликованных издательствами «АСТ» и «ДРОФА» в 2006–2016 годах, нами были выделены две группы азбук со своими отличительными особенностями: 1) для чтения родителями детям и 2) для обучения. Последние, в свою очередь, делятся на: а) азбуки только для изучения букв алфавита и б) азбуки с элементами букваря.

Целевое назначение издания-букваря – научить ребенка читать и понимать единицы речи. Читательский адрес букварей для дошкольников – средний и старший дошкольный возраст (4–7 лет), для букварей-учебников – младший школьный возраст (6,5–8 лет). Важно

отметить, что в некоторых современных букварях для дошкольников содержится материал для обучения письму. На наш взгляд, такой элемент букваря является факультативным. Более верным кажется подход, когда авторы издают прописи для букварей отдельными изданиями. Кроме того, каждый букварь содержит в себе материал для знакомства ребенка с буквами. Однако буква как дидактическое звено издания-букваря используется в соответствии с указанным целевым назначением; соответственно изображение, размер и расположение букв подчиняются особой композиции издания. В букваре эта композиция, как и организация элементов издания, находится в строгой функциональной зависимости от дидактического аспекта обучения. Так, сегодня в большинстве букварей присутствуют различные очередности изучения букв, составленных на основании многообразных педагогических подходов к аналитико-синтетической методике обучения грамоте. Прежде всего, композиция издания-букваря отражает процесс обучения чтению, поэтому усложняется рубрикация книги (за основу могут браться этапы формирования навыка чтения), используются различные по содержанию виды иллюстраций, обязательными становятся такие компоненты, как аппарат организации усвоения и аппарат ориентировки. Коэффициент емкости печатного листа в букваре значительно выше, чем в азбуках. Соответственно повышается сложность организации текстовых и внетекстовых компонентов на страницах или разворотах. Возрастает и роль связи иллюстративного материала с учебным содержанием и текстовым материалом букваря. Принцип построения учебного материала в издании становится концентрическим, т. е. предусматривает усложнение и расширение учебного материала и способов его организации. Обязательным компонентом букваря является пояснительный текст: предметное введение или обращение и алфавит. В зависимости же от читательского адреса (возраста ребенка) количественное соотношение компонентов должно меняться. Букварь может включать в себя все дидактические структурные звенья, указанные Б. М. Бим-Бадом. Однако, в отличие от азбуки, основной учебный элемент в каждой части букваря меняется (звук – слог – слово – предложение).

Буквари-издания можно разделить на две большие группы: буквари для дошкольников и буквари-учебники.

Необходимо отметить, что все рассматриваемые издания совмещают в себе характеристики как учебной книги, так и книги детской. Данные характеристики находятся в комплементарных отношениях и не могут

быть отделены друг от друга. Поэтому текстовый и иллюстративный материал должен соответствовать и психологическим особенностям ребенка, и дидактическим требованиям.

### Примечания

<sup>1</sup>ГОСТ 60–2003. Издания. Основные виды. Термины и определения. П. 3.2.4.1.7 // Стандарты по изд. делу. – Москва : Экономистъ, 2004. – С. 195.

<sup>2</sup>Там же. П. 3.2.4.3.4.1.1. – С. 197.

<sup>3</sup>Современная учебная книга : подготовка и издание / под ред. С. Г. Антоновой, А. А. Вахрушевой. – Москва : МГУП, 2004. – С. 43.

<sup>4</sup>Василевская Н. Ю. Основные направления развития советской букваристики / Н. Ю. Василевская // Вестн. МГУП им. Ивана Федорова. – Москва, 2011. – № 3. – С. 8–13.

<sup>5</sup>Мильчин А. Э. Издательский словарь-справочник / А. Э. Мильчин. – Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2003. – С. 64.

<sup>6</sup>См. например: Штец А. А. Букваристика как саморазвивающаяся методическая система : автореф. дис. ... д-ра. пед. наук / Александр Александрович Штец. – Челябинск, 2009 – 41 с.; Егоров Т. Г. Психология овладения навыком чтения. – Санкт-Петербург : КАРО, 2006. – 304 с.

<sup>7</sup>Бим-Бад Б. М. Педагогический энциклопедический словарь / Б. М. Бим-Бад. – Москва : Большая рос. энцикл., 2002. – С. 12.

<sup>8</sup>Там же. – С. 30.

<sup>9</sup>Там же.

<sup>10</sup>Егоров Т. Г. Указ. соч. – С. 93.

**А. А. Балковская**

Научный руководитель *Е. Е. Дмитриева*,  
кандидат филологических наук, доцент

## **ТЕРМИНЫ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ПОНЕДЕЛЬНИК НАЧИНАЕТСЯ В СУББОТУ»)**

В повести А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» активно используются термины и квазитермины (термины-окказионализмы). Они выполняют следующие функции: номинативную, антуражную, комическую, а также создания образов персонажей. В статье особое внимание уделено терминам и квазитерминам, выполняющим комическую функцию. Рассматриваются способы создания комического с их помощью.

*Ключевые слова:* научная фантастика; А. и Б. Стругацкие; «Понедельник начинается в субботу»; термины; термины-окказионализмы; квазитермины; функции терминов.

Фантастика – сложный жанр литературы, имеющий множество поджанров. Поэтому с самого начала уточним, что в данной статье речь пойдет лишь о так называемой научной фантастике, и, несмотря на актуальные споры о точности и уместности этого термина, будем использовать именно его, как традиционный.

Научная фантастика – это «...жанр, сформировавшийся в результате взаимодействия трех составляющих: использования фантастических мотивов в качестве объекта описания; создания научно-технического антуража; соблюдение принципа единой посылки»<sup>1</sup>. Такая фантастика «...никогда не продуцирует своих идей помимо науки – она лишь подхватывает те, что хранятся до лучших времен в запасниках знания, за неимением путей и средств реализовать их немедленно»<sup>2</sup>. Именно поэтому тексты научной фантастики отличаются изобилием терминов, причем как общеупотребительных и узкоспециальных, так и выдуманных (терминов-окказионализмов или квазитерминов). Последних обычно

больше. Иногда эти индивидуально-авторские новообразования могут даже закрепляться в языке (классические примеры – «робот» Чапека Карела и «сталкер» из «Пикника на обочине» братьев Стругацких).

В. М. Лейчик дает термину следующее определение: «<...> термин – лексическая единица определенного языка для специальных целей, обозначающая общее – конкретное или абстрактное – понятие теории определенной специальной области знаний или деятельности <...>»<sup>3</sup>. У терминов-окказионализмов помимо этого есть следующие признаки: 1) творимость (создаются и используются в конкретном произведении); 2) функциональная одноразовость (создаются для нужд данного контекста); 3) зависимость от контекста (вне контекста не используются); 4) словообразовательная зависимость (производность). Кроме того, термины-окказионализмы экспрессивны, что является особенно важным для художественных произведений: «Термин, включенный в литературное произведение, выступает как поэтический элемент»<sup>4</sup>.

Новые термины могут звучать странно и быть непонятны читателям. Это литературный прием, заключающийся, по словам Д. Н. Шмелева, в том, что «часто выразительность терминологических обозначений зависит как раз от того, что их значение не является общеизвестным»<sup>5</sup>.

В научной фантастике термин может выполнять различные функции. Продемонстрируем это на тексте фантастической повести Аркадия и Бориса Стругацких «Понедельник начинается в субботу».

Эта повесть выбивается из произведений, написанных Стругацкими ранее. Во-первых, к моменту его написания (1965 год) их перестал интересовать космос как таковой, поэтому произведение не канонично-футурологическое. Во-вторых, это не просто фантастика, а сатирическая повесть. И термины здесь часто служат для создания комического, вернее даже сказать, в основном они выполняют эту функцию. Еще одна немаловажная особенность – события (в основном) происходят на территории института НИИЧАВО, и активное участие в них обычно принимают ученые. Это оправдывает использование элементов научного стиля и терминов, как научно-номенклатурных, так и квазитерминов.

Можно выделить следующие функции терминов и квазитерминов в этом произведении: 1) номинативная; 2) антуражная (создание «атмосферы»); 3) создание речевого портрета персонажа; 4) комическая.

Номинативная функция проявляет себя в этом произведении, когда называют реалии науки. Сюда относятся: 1) названия приборов («<...> следил за работой небольшого гомеостата Эшби» (с. 121); «Центральный

автоклав<sup>6</sup> был раскрыт, опрокинут, и вокруг него растекалась обширная зеленоватая лужа» (с. 137); «<...> а то просят телевизоры какие-то, транзисторы<sup>7</sup>...» (с. 34)); 2) название явления («— ...Дер-ритринитация!» (с. 208)), а также 3) названия понятий и необычных единиц измерения («А вектор магистратум какой?» (с. 95); «<...> оптимальные коэффициенты беззаботности <...>» (с. 135); «Дано: запах селедочного рассола, интенсивность шестнадцать микропоров, кубатура...» (с. 95)); 4) названия научно-магических законов («...проблемку, известную под названием Великой Проблемы Ауэрса!» (с. 155)); 5) названия магических наук и их разделов («Здесь делали все возможное в рамках белой, субмолекулярной и инфранейронной магии <...>» (с. 105–106) и т. п.

Номинативная функция, как видно на примерах, может сочетаться с комической, особенно когда привычные нам слова необычно используются. Например: «Здесь делали все возможное в рамках белой, субмолекулярной и инфранейронной магии <...>», «<...> оптимальные коэффициенты беззаботности <...>» и т. п.

Что касается антуражной функции, то «<...> Вводимые в художественное произведение специальные термины обычно... направлены на то, чтобы создать впечатление подлинной профессиональной атмосферы, чтобы заставить читателя воспринять специальную работу как бы глазами ее непосредственных участников»<sup>8</sup>. При этом, нужно отметить, антуражная функция тесно переплетается с номинативной и комической функциями. Уместно привести следующий пример: «Здесь конденсировали и распространяли по всему свету веселый, беззлобный смех; разрабатывали, испытывали и внедряли модели поведений и отношений, укрепляющих дружбу и разрушающих рознь; возгоняли и сублимировали экстракты гореутолителей, не содержащих ни единой молекулы алкоголя и иных наркотиков» (с. 106). Термины-глаголы (конденсировать, возгонять, сублимировать), наряду с глаголами, типичными для научного языка (разрабатывать, испытывать, внедрять), столь привычны нам, что идущие за ними существительные, никак не соотносимые с научной речью, нарушают читательские ожидания и подтверждают необычность института.

Научные термины часто встречаются и в диалогах персонажей; там они «<...> играют важную роль при создании образа героя, при раскрытии его характера и выполняют характерологическую функцию»<sup>9</sup>: «— Видал? — сказал Витька. — Когда даю максимальное напряжение — все в порядке. — Экземпляр неудачный, — сказал я наугад. <...> — ...

Экземпляр экземпляру люпус эст...» (с. 126); «<...> Транслятор двухходовой ТДХ-80Е Китежградского завода... По заявке товарища Бальзамо. — Бальзамо работает на нем круглосуточно, — сказал Роман. — И барахло этот ТДХ, — добавил Корнеев. — Избирательность на молекулярном уровне. — Да-да, — сказал седовласый. — Я припоминаю. Был доклад об исследовании ТДХ. Действительно, кривая селективности не гладкая...» (с. 71).

Комическая функция в «Понедельнике...» является основной. Достигается она разными способами, в частности, контекстовым, например: «Пресса потерянно молчала, покорно подставляя бока под шипящие струи абсорбентов» (с. 153); «Было замечено, что в его присутствии часы начинают спешить и распрямляются треки элементарных частиц, искривленные магнитным полем» (с. 201).

Один из основных приемов создания комического эффекта — использование без объяснений узкоспециализированных терминов (обычно это квазитермины). Вот очень яркий пример: «Но потом он спохватился, что получается как-то ненаучно, повешал на сцене схемы и графики и принялся нудно, чрезвычайно специализированным языком излагать про конические декрементные шестерни, полиходовые темпоральные передачи и про какой-то проникающий руль» (с. 181). Даже главный герой не все из этих терминов понимает («какой-то проникающий руль»). С одной стороны, это способствует восприятию НИИЧАВО как храма науки. С другой стороны, очевидно, что Стругацкие подтрунивают над показной научностью (см. в той же главе: «В задних рядах резались в функциональный морской бой в банаховом пространстве» (с. 182) во время научного семинара. Комична и ситуация, и сочетание привычного (морского боя, пространства) с научным и даже узкоспециализированным (функционального и банахового)).

Как раз сочетание несочетаемого и является главным комическим приемом в этом произведении. Р. Е. Тельпов пишет следующее: «Одним из распространенных приемов, вызывающих комический эффект в повести „ПНВС“, становится добавление в клише стилистически чуждого для него элемента»<sup>10</sup>. Приведем примеры: «Вряд ли грифы конденсируются из ничего» (с. 60); «Вместо этого, после уточнения принципа детерминизма, решено было использовать хорошо известное Колесо Фортуны как источник даровой механической энергии» (с. 109); «Я провел все расчеты в работе Ойры-Ойры о механизме наследственности биполярных гомункулусов» (с. 116). И самый, пожалуй, показательный

пример: «Во-вторых, старуха в своей воркующей модификации была мне еще неприятнее, нежели в сварливой» (с. 53). Здесь употребляется неприменимый к человеку термин, к тому же необычно сочетающийся с ярко окрашенным стилистически словом «воркующая». Иными словами, происходит неожиданное нарушение привычной сочетаемости слов.

Иногда в однородный ряд ставятся слова, называющие неоднородные понятия: «Тогда я прочитал статью о гидропонике, фельетон о хапугах из Канска и большое письмо рабочих химического завода в редакцию» (с. 43) (статья о гидропонике совсем не сочетается с такими бытовыми вещами, как «фельетон о хапугах из Канска» и «письмо рабочих»); «Оказывается, кроме нашего привычного мира с метрикой Римана, принципом неопределенности, физическим вакуумом и пьяницей Брутом...» (с. 180–181) (в однородный ряд научных терминов попал Брут, при этом авторы дали ему эмоционально окрашенное определение «пьяница»).

«Нагромождения терминов» так часто встречаются в «Понедельнике...», что имеет смысл выделить их в отдельный прием достижения комического. В таких случаях сперва приводится цепочка сложных для восприятия (из-за длины и непонятности) квазитерминов или узкоспециализированных терминов, а потом весь научный пафос резко сводится «на нет». Например: «<...> несмотря на... чувство беспомощности, которое охватывало меня, когда требовалось произвести логический анализ „неконгруэнтной трансгрессии в пси-поле инкуб-преобразования“, – несмотря на все это, работать здесь было необычайно интересно...» (с. 116); «Я еще успел заметить, как над городом с ревом взлетели звездолеты, планетолеты, астропланы, ионолеты, фотонолеты и астроматы, а затем все, кроме серой стены, заволокло фосфоресцирующим туманом» (с. 189); «— ...Но я не знаю пока, как использовать регенерирующий реактор на субтепловых нейтронах. Миша, Мишок! Как быть с реактором? Присмотревшись к устройству, я без труда узнал велосипед» (с. 187–188).

Итак, в художественной литературе (научно-фантастической в частности) авторы используют для своих задач научные термины, которые при этом теряют свойственную им нейтральность. Используются и изначально эмоционально окрашенные квазитермины (термины-окказионализмы). И термины, и квазитермины в художественных текстах обычно выполняют сразу несколько функций, что видно на примерах из повести «Понедельник начинается в субботу».

## Примечания

<sup>1</sup>Тельпов Р. Е. Особенности язык и стиля прозы братьев Стругацких [Электронный ресурс] / Роман Евгеньевич Тельпов // Bookitut.ru. – [Россия], 2015. – URL : <http://bookitut.ru/OSOBNOSTI-YaZYKA-I-STILYa-PROZY-BRATJEV-STRUGACzKIKh.AContents.html> (дата обращения: 06.02.2017).

<sup>2</sup>Бритиков А. Ф. Эволюция научной фантастики / А. Ф. Бритиков // О прогрессе в литературе : [сб. ст.] – Ленинград : Наука, 1974. – С. 226.

<sup>3</sup>Лейчик В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура / Владимир Моисеевич Лейчик. – Изд. 3-е. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 31–32.

<sup>4</sup>Панаева Е. В. Функции терминологической лексики в художественной коммуникации / Е. В. Панаева // Гуманитарные науки и гуманитарное образование : [сб. ст.] – Санкт-Петербург : Береста, 2003. – С. 165.

<sup>5</sup>Шмелев Д. Н. Слово и образ / Д. Н. Шмелев. – Москва : Наука, 1964. – С. 43.

<sup>6</sup>Большая политехническая энциклопедия / авт.-сост. В. Д. Рязанцев. – Москва : Мир и Образование, 2011. – С. 10.

<sup>7</sup>Полупроводниковые приборы: сб. рекомендуемых терминов / отв. ред. Я. А. Федотов. – Москва : Наука, 1965. – Вып. 69. – С. 30.

<sup>8</sup>Шмелев Д. Н. Указ. соч. – С. 43.

<sup>9</sup>Панаева Е. В. Указ. соч. – С. 165.

<sup>10</sup>Тельпов Р. Е. Указ. соч. – URL : <http://bookitut.ru/OSOBNOSTI-YaZYKA-I-STILYa-PROZY-BRATJEV-STRUGACzKIKh.19.html#a19.2-3-Osobennosti-avtorskikh-novoobrazovaniy-v-igrovoj-fantastike-bratjev-Strugaczkih> (дата обращения: 06.02.2017.)

**А. А. Ерешко**

Научный руководитель *О. А. Дмитриенко*,  
кандидат педагогических наук, доцент

## **СКАЗОЧНЫЕ СЮЖЕТЫ И ИХ АДАПТАЦИЯ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА**

В статье рассматривается адаптация сюжетов сказок для кинематографа на примере фильмов «Страшных сказок» и «Золушки» 2015 года. Сравниваются оригинальные сюжеты (в записи Д. Базиле и Ш. Перро) и киноверсии. Устанавливаются причины адаптации (запрос целевой аудитории) и ее методы (визуальные, где атмосфера истории создается за счет кадра, и сценарные, где больше внимания уделяется изменениям сюжета).

*Ключевые слова:* сказка; Перро; Базиле; кино; фильм; сюжет; миф; адаптация.

Современный мир невозможно представить без кинематографа — теперь совершенного обыденной, а некогда новой, необычной и удивительной вещи. Снимают все и обо всем — начиная от документальной хроники и заканчивая комиксами о супергероях, перенесенными на экран. Есть в кино место и жанру фэнтези, а значит, и сказкам, из которых этот жанр произошел.

При создании сценария исходный материал зачастую в значительной степени перерабатывается — как-то урезается, дополняется или попросту изменяется, — но в случае со сказками переработка имеет определенные особенности, связанные со спецификой жанра сказки.

Если говорить не об авторских сказках, а о народных, можно вспомнить, что они имеют мало общего с современной литературой: в них отсутствует какой бы то ни было психологизм, развитие характеров персонажей, сюжеты их крайне просты, в чем-то даже шаблонны, — а значит, и адаптация сказки значительно отличается от адаптации книги или другого источника.

Говоря о жанре фэнтези в кинематографе, необходимо упомянуть, что большей популярностью пользуются либо сюжеты типа «золушки»,

рассказывающие о превращении невзрачной, но трудолюбивой и доброй серой мышки в прекрасную принцессу, либо сюжеты эпические, где в центре находится спасение кого- или чего-либо, или «квестовые», повествующие о поиске какого-то сокровища (например, «Хоббит» по мотивам книги Дж. Р. Толкина).

Особенности использования сказочных сюжетов в кинематографе рассмотрим на примере следующих фильмов: «Страшные сказки» по мотивам «Сказки сказок» неаполитанского фольклориста Джамбатиста Базиле и «Золушка» 2015 года по мотивам народной сказки. В данном случае «Страшные сказки» и «Золушка» представляют собой две противоположности – с одной стороны, практически полная неизменность сюжета и сюжетообразующих деталей, с другой – изменение сюжета и героев сказки для приближения их к современному искусству, в частности – литературе. К тому же, здесь имеет значение популярность и известность используемых сюжетов, что также влияет на подход к оригиналу и его использованию.

В киноведении существует такой термин, как «кинотекст», по некоторым мнениям, он совмещает в себе два нетождественных явления: «текст» и «кино». «Текст – это связанное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)»<sup>1</sup>. Другими словами, кинотекст, подобно литературному тексту и другим видам искусства (например, живописи или скульптуре), имеет собственную структуру или синтаксис, приемы, позволяющие выразить определенную мысль, только не с помощью слов, а посредством других знаков, посредством изображения.

Это понятие необходимо обозначить и раскрыть, поскольку в дальнейшем будет сравниваться литературный источник и «визуальная» переработка, т. е. соотношение двух текстов, привычного нам литературного и креолизованного.

«Страшные сказки» включают в себя три новеллы, созданные по мотивам сказок «Волшебная лань», «Блоха» и «Ободранная старуха». Сюжеты историй приводятся неадаптированными – в фильме присутствуют достаточно детальные сцены жестокости и насилия, которые редко можно встретить в кино- и мультфильмах, основанных на сказках, поскольку сегодня большую часть целевой аудитории подобных картин

составляют дети и подростки. Длительность «Страшных сказок» составляет 135 минут, т. е. на каждую историю отводится в среднем 45 минут. Это необходимо отметить, поскольку время, отведенное под показ одной сказки, в дальнейшем будет иметь большое значение.

«Золушка» снята по мотивам народной сказки, вероятнее всего, в переложении Шарля Перро, поскольку именно ему принадлежит самая «мягкая» версия этой истории, где отсутствуют отрубленные пальцы ног, пятки и выклеванные птицами глазами. Этот вариант больше подходит для детской и подростковой аудитории, чем «Страшные сказки». Длительность «Золушки» составляет 105 минут, т. е. почти в три раза больше, чем одна история в сказках Базиле.

Как же так получается, что в одном случае рассказ сказки занимает немногим меньше часа, а в другом — больше, чем полтора? Именно в длительности фильма в первую очередь проявляется адаптация, переработка исходного материала в сценарий.

Одна из новелл «Страшных сказок» — «Блоха» — ближе прочих двух по сюжету и мотивам к сказке о Золушке. Основной мотив — взросление, становление юной принцессы, превращение ее во взрослую, умудренную опытом королеву. «Блоха» — это сказка о короле, увлекающемся изучением нового питомца — собственно, блохи, — которого он откармливает до размеров собаки, в процессе начисто забывая о своей дочери. Однажды блоха умирает, и король, поддавшись порыву или же, наконец, вспомнив о мире вокруг себя, прислушивается к словам дочери, желающей выйти замуж, и объявляет, что мужем ее станет тот, кто сможет угадать, кому принадлежит шкура «дикого зверя» — блохи. Согласно «злому случаю», угадывает принадлежность уродливый людоед, и король пытается уговорить дочь сбежать или просто не идти с «женихом», но та, разозленная и обиженная на отца сначала за его невнимание, а позже — за то, что он все же соглашается на такого жениха, уходит с людоедом. Оказавшись в его логове, принцесса Виолетта вскоре сбегает — в этом ей помогает семья акробатов, которую она находит на другой стороне одного из ущелий. Но людоед, обнаружив пропажу, догоняет беглецов и убивает всех, кроме принцессы. Та, сделав вид, что сдастся, убивает его сама, после чего возвращается домой и становится королевой.

Это — сюжет сказки, и это же — сюжет фильма. В историю практически не внесено изменений: персонажи раскрываются за счет визуальной составляющей, одно из немногих изменений — вставка сцены, где няня

принцессы читает ей поэму о Гвиневере и Ланселоте, а Виолетта просит перейти сразу к месту, где они целуются. Этот момент показателен и важен — он коротко, но в то же время ярко демонстрирует взросление девушки.

Новелла практически дословно повторяет сказку — раскрытие персонажей происходит за счет качественной и яркой визуальной составляющей, многие сцены в фильме обходятся без слов вовсе — только музыка обрамляет кадр, создавая нужное настроение, атмосферу.

Тогда как в «Золушке» все обстоит практически ровно наоборот.

Какова главная отличительная черта этой сказки? Ее знают все. Трудно найти человека, который не знал бы истории обычной девушки, благодаря волшебству и своему характеру ставшей королевой, поэтому нет нужды пересказывать сюжет. И с этой же чертой связаны особенности адаптации конкретного сюжета: он «избит», известен настолько, что в неизменном своем изложении не вызывает большого интереса. В связи с этим необходимо изменять не только сюжет, но и персонажей — как главных, т. е. Золушку и Мачеху, так и второстепенных — принца и сестер Золушки. Даже эпизодическим персонажам, которые в самой сказке упоминаются один или два раза, как, например, король или отец Золушки, отведена роль более значительная и проработанная.

Современной аудитории недостаточно сказок в том виде, в каком они существовали раньше или рассказываются маленьким детям: сказки лишены психологизма, характеры героев практически не изменяются на протяжении истории; каждый персонаж, что в «Золушке», что в «Белоснежке», «состоит» из двух-трех основных черт. Золушка, как и Белоснежка, как и падчерица из русской сказки про Морозко, добра, трудолюбива, послушна — и это все, что мы знаем о героине. Все ее положительные черты показываются на контрасте с антагонистом — злой мачехой, которая бессердечна и завистлива, и если ребенку дошкольного возраста подобная расстановка сил еще может быть интересна, то более старшей аудитории, на которую, в том числе, и рассчитаны фильмы, едва ли.

Поэтому характеры персонажей, их история требует усложнения — отсюда у антагонистов появляется бэкграунд, где рассказывается, почему же злая мачеха стала злой, а второстепенные персонажи, как принц, вводятся в сюжет раньше положенного.

Теперь же подробнее рассмотрим и сравним сказку и фильм, чтобы понять, какими именно способами раскрываются характеры героев, за

счет чего зритель проникается большей симпатией к положительным персонажам и испытывает большее же отторжение к персонажам отрицательным.

Начнем с самого начала — с детства Золушки, смерти ее матери и появлении мачехи.

Как в сказке, записанной Шарлем Перро, описывается этот эпизод? Буквально в двух предложениях: «Жил когда-то дворянин, который женился вторым браком на женщине столь надменной и столь гордой, что другой такой не было на свете. У нее были две дочери, такого же нрава и во всем походившие на нее»<sup>2</sup>. Всего два предложения, и позже еще одно, где дается немного информации о матери Золушке — говорится, что «И у мужа тоже была дочь, но только кротости и доброты беспримерной — эти качества она унаследовала от своей матери, прекраснейшей женщины»<sup>3</sup>, и это все, что нам рассказывается о детстве девочки и о ее матери. Тогда как в фильме совершается подробный экскурс в детство Золушки — показывается будни счастливой семьи, время, наполненное любовью и радостью, беззаботное и беспечное. Затем мать Золушки заболевает, умирает она тяжело и долго; напоследок завещает дочери помнить, что доброта способна победить все. Эти слова становятся лейтмотивом истории, впоследствии героиня вспоминает их еще не раз. Когда мать Золушки умирает, зрителю показываются дни иные, контрастные прошедшим — как отец Золушки с дочерью под гнетом тоски и светлой грусти сближаются еще больше. Все это делается для того, чтобы потом резче и отчетливее показать изменения обстоятельств жизни Золушки.

Через несколько лет отец приводит в дом новую жену, вдову разорившегося торговца, а вскоре после свадьбы умирает, вероятно, от рук новой жены. Жизнь Золушки меняется кардинально.

Здесь необходимо сделать отступление и вернуться к исходному материалу — сказке. В сказке отец Золушки живет и здравствует, он показывается как человек, подвластный своей жене, в конце концов, под ее влиянием невзлюбивший собственную дочь; тогда как в фильме он умирает и становится в один ряд с матерью Золушки. То есть впоследствии его смерть и обещание, данное Золушкой ему, становятся причиной некоторых не-действий. Например, того, что Золушка не сбегает из дома, несмотря на обращение с ней мачехи и сводных сестер, хотя имеет для этого все возможности.

Вернемся к сравнению. В фильме роль Принца из второстепенных становится одной из основных — ему уделяется отдельно экран-

ное время, глубже прорабатывается характер, детальнее показываются отношения с отцом: их разговоры, споры, обрисовывающие зрителю «расстановку сил». В сказке Принц появляется четыре раза — по разу на каждом балу и в финале, когда Золушка и Принц женятся. В фильме бал проходит только один, как и в мультфильме 1950 года, но Золушка и Принц встречаются еще до него — во время охоты в лесу, когда Золушка спасает загоняемого оленя, а Принц представляется ей как простой подмастерье.

Это два основных изменения, внесенных в фильм. Смерть отца Золушки встречается в других версиях сказки, также в других версиях больше внимания уделяется матери Золушки — в сказке, записанной братьями Гримм, мать наставляет Золушку всегда быть доброй и чистой, как и в фильме, поэтому влияние данных вставок не так велико, как могло бы быть.

Таким образом, благодаря появлению Принца в других сценах, кроме бала, у зрителя складывается определенное представление о нем. Он добр, упрям, не корыстен — не желает жениться на принцессе, предпочтя ей простую девушку, какой ему видится Золушка, но с уважением и любовью относится к отцу и готов исполнить его волю даже вопреки собственным желаниям, как того требует долг перед королевством.

На что же, в итоге, направлена переработка сказки, для чего нужны эпизоды, которых не было и быть не могло в исходном тексте?

Современному зрителю необходима большая глубина характеров персонажей, психологизм. Недостаточно знать, что Золушка добра просто потому, что так полагается по сказке, необходимо обоснование и примеры, как и недостаточно того, что Принц просто женится на Золушке, даже узнав, что она в собственном доме живет на правах прислуги. В фильме раскрывается его характер, чтобы создать больший контраст с такими корыстными, меркантильными и сугубо отрицательными персонажами, как мачеха Золушки и один из советников короля, постоянно сводящий все вопросы о женитьбе к экономической или политической выгоде.

Таким образом, на примере малоизвестного сюжета «Блохи» и, напротив, очень популярного сюжета «Золушки» можно увидеть, за какими методами кинематограф адаптирует сказки для кино: история и характеры персонажей раскрываются либо за счет исключительно визуальных средств, при этом сюжет, его «контрольные точки» остаются неизменны; либо за счет вставки дополнительных сцен, не предусмо-

тренных в исходном материале, в связи с чем изменяется не только степень «раскрытости», глубины образа персонажа, но и отношение зрителя к героям истории.

### Примечания

<sup>1</sup>Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории / Е. Б. Иванова // Языковая личность : проблемы креативной семантики : к 70-летию проф. И. В. Сентенберг : сб. науч. тр. / ВГПУ. – Волгоград : Перемена, 2000. – С. 200–206.

<sup>2</sup>Перро Ш. Сказки матушки Гусыни, или истории и сказки былых времен с поучениями / Шарль Перро ; пер. с фр. С. Боброва, А. Федорова, Л. Успенского ; под ред. А. Андрес ; послесл. Н. Андреева ; ил. Н. Гольц. – Москва : Правда, 1986. – С. 154.

<sup>3</sup>Там же.

*Научное издание*

**Редакторская подготовка изданий**

Теория и практика – 2017

*Сборник статей студентов-бакалавров*

Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД)  
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

Подписано в печать 22.06.2017 г.  
Гарнитура Newton. Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Печ. л. 4. Тираж 50 экз. Заказ № 98

Отпечатано с оригинал-макета  
в Издательско-полиграфическом центре СПбГУПТД ВШПМ  
191180, Санкт-Петербург, пер. Джамбула, д. 13  
тел. (812) 315-91-32 (доб. 145)