

(Н. Гумилёв «Пятистопные ямбы»); «Да и сама она была живописна, даже *иконописна*... Лодыжки и начало ступни в чуньках – всё *сухое*, с выступающими под *тонкой смуглой кожей костями*», «Она была бледна какой-то *индусской бледностью*», «Он увидел *блестящую смуглость* её голых ног, схватил с носа весло, стукнул им извивавшегося по дну ужа...» (И. Бунин «Руся»); «Рука маленькая и сильная пахла *загаром*. И блаженно и страшно замерло сердце при мысли, как, вероятно, крепка и *смугла* она вся под этим лёгким холстинковым платьем после целого месяца лежания под *южным солнцем*, на горячем песке» (И. Бунин «Солнечный удар»).

Эта метаметафора святости как **высушенной на солнце кости** активно реализуется в православии для создания образов христианских святых (сравните, у И. Бунина в рассказе «Дурочка»), но в зоне концепта «Любовная страсть» недостижимая возлюбленная, встреча с которой является высшим блаженством, а расставание подобно смерти уже при жизни, соотносится со священной, жертвенной реальностью языческого Жарбога, требующего жертвы от всякого, попавшего во власть Солнца, сокрушённого его ударом. Концептуальный метатроп «Любовная страсть» предполагает в качестве базовой преситуацию, связанную с принесением на жертвенный пир любви самого героя, всей его прежней жизни с её делами, подвигами, мечтами. Эта преситуация отсылает к языческому солярному культу Ярилы. Метатроп **соединение с «солярной» возлюбленной** используется для передачи состояния любовной страсти, насыщающей неземным жаром, сжигающим заживо: «...как дико, страшно всё будничное, обычное, когда сердце поражено, – да, поражено, он теперь понимал это, – этим страшным «солнечным ударом», слишком большой любовью, слишком большим счастьем» («Солнечный удар») или «Неделю письма не будет – застрелюсь» («Митина любовь») – у И. Бунина.

Все эти «смысловые следы» в текстах различных авторов свидетельствуют о цикличности и обратимости поэтических единиц внутри художественного языка как целостной системы, обладающей поэтической памятью. Проведённый анализ показывает, что в случае влияния одной творческой системы на другую следует говорить об усвоении и адаптации целого «пучка» как содержательных, так и операциональных метатропов. В случае интертекстуальной связи происходит заимствование и перекомбинирование не только языковых операциональных единиц (с поиска которых необходимо начинать интертекстуальный анализ), но и композиционных, ситуативных и концептуальных инвариантов (моделирование которых составляет сущность интертекстуального анализа). Истинное назначение интертекстуального анализа – поиск базовых смыслов текста, инвариантов, обрывков культурных кодов, формул, при использовании которых автор «наращивает» личностные смыслы своего художественного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки / Л.Я. Гинзбург – Л.: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
2. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева – М.: Ком. книга, 2007. – 345 с.
3. Гумилёв, Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилёв. – М.: Худож. лит., 1989. – 447 с.
4. Блок, А. Собр. соч.: В 6-х т. / А. Блок. – Л.: Худож. лит., 1980.
5. Бунин, И. А. Собр. соч.: В 4-х т. / И.А. Бунин. – М.: Правда, 1988.

Н.П. Жилина (Калининград, РГУ им. И. Канта)

«ЮЖНЫЕ» ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА В АСПЕКТЕ АКСИО-АНАЛИЗА

При изучении художественного произведения в разные эпохи на первый план выдвигались и различные аспекты: художественной онтологии, гносеологии или аксиологии, в зависимости от духовных или идеологических потребностей общества. Проблема автора, авторской позиции всегда была одной из значимых, но при анализе текста исследователи не всегда помнили, что «оценка в произведении обусловлена теми ценностями и идеалами, которые выражает и отстаивает писатель. Внутренний мир произведения неизбежно ориентирован на ту или иную систему ценностей, строится на определенной шкале авторских оценок» [1, с. 8]. В последние годы в отечественном литературоведении утверждается и набирает силу новое научное направление, в основе которого лежит аксиологический подход к художественному произведению. Нельзя не вспомнить, что такой подход еще со времен В.Г. Белинского является традиционным. В свою очередь, М.М. Бахтин, говоря об «основной задаче» исследователя, формулировал ее так: «прежде всего определить художественное задание и его действительный контекст, то есть тот ценностный мир, где оно ставится и осуществляется». Ученый добавлял, что «художественный стиль

работает не словами, а моментами мира, ценностями мира и жизни, ... и этот стиль определяет собою и отношение к материалу, слову, природу которого, конечно, нужно знать, чтобы понять это отношение» [2, с. 169]. Достаточно отчетливо это обнаруживается при анализе «южных» поэм А.С. Пушкина в аксиологическом аспекте.

Уже в «Кавказском пленнике», открывшем собою ряд романтических поэм, на первый план выходит ценностная проблематика. Пленник покидает родной край в поисках свободы как последнего прибежища, в состоянии полной душевной опустошенности – «*страстями чувства истребя*, охолодев к мечтам и к лире»¹ [3, с. 109]. В современном языковом сознании слово *страсть* воспринимается, прежде всего, в одном, совершенно определенном плане – как многократно усиленное чувство. Именно такое толкование дается и в современном Словаре русского языка: «сильное чувство, с трудом управляемое рассудком», а также частный вариант: «сильная любовь с преобладанием чувственного влечения» [4, с. 282]. Однако в церковно-славянском языке слово *страсть* употреблялось в других значениях: «1) сильное желание чего-либо запрещенного; 2) страдание, мучение» [5, с. 671], – в противоположность *чувству*, толковавшемуся как «понятие, познание, благоразумие, мудрость; способность, чувствование; высшая способность в человеке, сообщающаяся с божеством, дух» [5, с. 827]. Необходимо отметить, что и в словаре Даля зафиксировано это же принципиальное отличие *чувства* от *страсти*: «Чувствовать – ощущать, ... слышать, осязать, познавать телесными, плотскими способностями, средствами; познавать нравственно, внутренне, понимать, сознать духовно, отзываясь на это впечатлениями. Чувство – состояние того, кто чувствует что-либо; способность воспринимать сознательно действительность внешнего мира; чувство духовное, нравственное, зачатки души человеческой, тайник, совесть; сознание души, побудка сердца» [6, с. 611]. В то же время «страсть – страданье, муки, маета, мученье, телесная боль, душевная скорбь, тоска; душевный порыв к чему, нравственная жажда, жаданье, алчба, безотчетное влечение, необузданное, неразумное хотенье» [6, с. 336].

Переосмысление слова *страсть* (как и многих других) произошло во второй половине XVIII века, в ходе общественно-идеологических процессов, совершившихся в России. В данном случае появлению нового смыслового значения и кардинальному изменению коннотации – с негативной на положительную – в огромной мере способствовало распространение просветительского мировоззрения (воспринимающего именно приверженность страстям как истинную жизнь души), под влиянием которого оказались многие русские писатели. Пушкин, казалось бы, продолжающий в первой из своих романтических «южных» поэм эту литературную традицию, совершает новый, совершенно неожиданный, можно даже сказать, парадоксальный поворот. Изображая страсти смертоносными, губительными для души («... бурной жизнью погубил // Надежду, радость и желанье...»), – говорится о Пленнике [3, с. 109]), противопоставляя их *чувствам*, поэт возвращает читателя к первоначальной семантике этого понятия, укорененной в христианской антропологии, где *чувство* воспринимается как естественная, прирожденная способность человека, данная ему от природы, а *страсть* – как следствие искажения естественной человеческой натуры первородным грехом.

Эту антитезу (*страсть* – *чувство*) подкрепляет в поэме целый ряд метафорических образов, призванных выразить эволюцию героя, пройденный им душевный путь от «пламенной младости» – к «бесчувственной душе» и «увядшему сердцу». В признании Черкешенке характеризую свое состояние как «души печальный хлад», герой сам называет причину: «Я вяну жертвою страстей» [3, с. 120]. Важно отметить, что метафора *увядания* заключает в себе семантику *смерти* (увядать – по Далю: 1) о растении: «усыхать, умирать», о человеке: «хилеть, дряхлеть, слабость, угасать» 2) «иссушать, обессилить, истощая, губить» [6, с. 464]). Так возникает в поэме проблема соотношения *внешней* и *внутренней* свободы, поставленная и рассмотренная в определенном ракурсе: как проблема внешнего и внутреннего *пленения* человека. Такой подход, совершенно не совпадающий с просветительскими идеями и даже противоречащий им, в то же время полностью соответствует христианским антропологическим представлениям. Основная суть конфликта, таким образом, состоит в противопоставлении двух аксиологических систем, а центральная концепция пушкинской поэмы может быть воспринята и прочитана не только как антируссоистская, но и в целом антипросветительская. Этот же подход можно увидеть и в поэме «Бахчисарайский фонтан»².

В поэме «Цыганы», завершающей весь цикл, обозначенная проблема получает свое наиболее законченное оформление: центральной здесь также является проблема *свободы*, но в отличие от предыдущих поэм, отсутствует мотив внешней несвободы, ситуация плена: Алеко по своей воле оставляет город и пристает к цыганскому табору, где не встречает никакого препятствия своим желаниям и действиям. У цыган он не пленник и не чужой, он принят как свой и как равный. Главный герой, таким образом, оказывается полностью свободным в своем выборе, и центр тяжести конфликта в значительной степени

¹ Курсив везде мой. – Н. Ж.

² Анализ поэмы «Бахчисарайский фонтан» в обозначенном аспекте см. [7].

переносится в глубь человеческой души. Алеко не испытывает от своей отчужденности и обособленности никаких страданий, а сознание своей исключительности рождает в нем стремление к полной независимости, не ограниченной только социальным уровнем, но вырастающей до космических масштабов. По словам автора, он «... жил, не признавая власти // Судьбы коварной и слепой...» [3, с. 212]. Повествование в предьстории героя организовано так, что позиция автора и позиция героя близки к совпадению, почти неразличимы – до следующих стихов, в которых происходит резкий сдвиг в плоскость авторского сознания, обнаруживающего себя перед читателем эмоционально-оценочной открытостью: «... Но, боже, как играли страсти // Его послушною душой!» [3, с. 212]. Если первая часть этого сложного предложения отражает самоощущение героя (не имеющего навыков самоанализа), то во второй части воплощаются представления автора, обладающего глубоким знанием и тонким пониманием человеческой души. Именно это и дает ему возможность предсказания: «С каким волнением кипели // В его измученной груди! // Давно ль, надолго ль усмирили? // Они проснутся: погоди» [3, с. 212]. Совмещение в одном синтаксическом целом двух различных точек зрения – автора и героя – еще яснее выявляет и резче обозначает несходство их идеологических позиций: для героя абсолютной ценностью является именно *внешняя свобода*, возможность отчуждения от всего окружающего – автор видит первопричину всего происходящего с человеком в состоянии его *внутреннего мира*.

В научной литературе уже высказывалась мысль о том, что даже в «исключительных, едва ли не идеальных условиях Алеко не дано насладиться счастьем, узнать вкус подлинной свободы. И прежде всего потому, что он не в силах побороть бушующие в «его измученной груди» страсти» [8, с. 75]. Главной причиной такого внутреннего «порабощения» исследователи, вслед за Белинским, нередко считали «воспитавший его общественный уклад, который проявляется в злобных страстях» [9, с. 235]. При этом не учитывалось, что понятие *страсти* как таковое принадлежит совершенно определенной системе мировоззрения, а именно – христианству, так же как представление о «коварной и слепой» Судьбе – язычеству. Основополагающему в языческом сознании понятию Судьбы противостоит в христианстве образ единого Бога, с которым неразрывно связано представление о нравственном законе, воплощенном в душе человека в виде совести. Если в языческих системах главным препятствием для обретения человеком свободы признается *Судьба*, то в христианстве – *страсти*, в рабство к которым с момента рождения попадает поврежденная первородным грехом человеческая натура. Именно страсти производят в душе человека обратное нравственному закону действие, вытесняя *совесть*. Таким образом, резкий интонационный сдвиг и изменение точки зрения в пушкинском повествовании выявляет и обозначает принадлежность героя и автора к противоположным аксиологическим системам – языческой и христианской. В то же время здесь возникает важнейшая в сюжете поэмы оппозиция *судьба – страсти*, неразрывно связанная с проблемой *внешней и внутренней свободы*. Финал событий показывает, что богатый личностный потенциал интеллектуального героя разрушается под влиянием страстей, из-под власти которых он не может выйти.

Романтическое сознание, наследуя и развивая идеи просветительства, напрямую связывает понятие личностной свободы с возможностью открытого, никакими внешними рамками не ограниченного, переживания и проявления страсти. По Пушкину же, именно *страсти* становятся главным препятствием на пути к внутренней свободе человека: будучи пленницей страстей, душа не может обрести истинного освобождения. Таким образом, романтический идеал исключительной личности, в поисках *абсолютной свободы* вознесшейся над миром и противопоставившей себя ему, в художественном мире пушкинских «южных» поэм показывается как несостоятельный и полностью отвергается.

Выделяя «два подхода к пониманию художественного произведения, «историко-литературный и мифопоэтический», И.А. Есаулов предлагает и «третий подход, вытекающий из постулата существования различных *типов культур, типов ментальностей*, которые оказывают глубинное воздействие на создание и функционирование того или иного произведения искусства. <...> Однако само выделение «третьего измерения» и его адекватное научное описание возможны лишь при определенном аксиологическом подходе исследователя к предмету своего изучения: русской культуре». Прежде всего, – считает ученый, – необходимо учитывать «систему аксиологических координат, оказавшую воздействие, в частности, на поэтику русской литературы, а возможно, и определившую эту поэтику» [10, с. 379 – 381]. Рассмотрение «южных» поэм А.С. Пушкина дает основание для вывода, что такой системой является христианская аксиология.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свительский, В.А. Личность в мире ценностей: (Аксиология русской психологической прозы 1860–70-х годов) / В.А. Свительский. – Воронеж, 2005.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979.
3. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин. – М., 1957. – Т. 4.
4. Словарь русского языка: В 4 т. – М., 1981–1984. – Т. 4.

5. Полный церковно-славянский словарь: Репринтное издание / сост. прот. Г. Дьяченко. – М., 2006.
6. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В.И. Даль. – М., 1955. – Т. 4.
7. Жилина, Н.П. Проблема идеала в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» / Н.П. Жилина // Проблемы истории литературы: Сб. статей: Вып. двадцатый. – М.–Новополоцк, 2008. – С. 392 – 395.
8. Гуревич, А. От «Кавказского пленника» к «Цыганам» / А. Гуревич // В мире Пушкина: Сб. статей. – М., 1974. – С. 75.
9. Коровин, В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX века. Пушкин / В.И. Коровин // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790 – 1825). – М., 1979.
10. Есаулов, И.А. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия / И.А. Есаулов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. трудов. – Петрозаводск, 1994. – С. 379 – 381.

В.В. Шумко (Витебск, ВГУ им. П.М. Машерова)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ФАНТАСТИКИ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕННОСТИ И ИЗУЧЕНИЯ

Перед современным литературоведением возникла необходимость системного изучения фантастики, что позволит осмыслить фантастическое в процессе его формирования и развития, прояснить ряд спорных моментов и расширить представление о содержании и значении этой категории в целом. Степень изученности фантастической литературы не соответствует реалиям современного момента: нет четкой модели эволюции фантастики, что сопровождается терминологической путаницей. До сих пор нет ясности в следующих вопросах: а) не определены критерии разграничения жанровых разновидностей фантастических произведений (ныне существующие характеризуются формальным подходом и часто включают единицы, состоящие из нескольких произведений); б) не решен вопрос о специфике творчества романтиков В.Ф. Одоевского, О.М. Сомова, давших первые образцы фантастики как жанра; в) фантастика подается как статичное явление без свойственных этому жанру периодов активности и затухания; г) результаты исследований по отдельным проблемам фантастического творчества не учитываются при характеристике литературного процесса в целом, что обедняет их значимость.

Проблемными остаются вопросы о влиянии на фантастический жанр, специфике русских фантастических произведений, вопрос о хронологии возникновения фантастического жанра, о разграничении утопии и научной фантастики. В связи с этим в нашем курсе лекций [1], а также ряде статей была предложена четкая схема развития фантастической литературы в указанный период, что сопровождалось типологическим анализом текстов преимущественно романтической фантастики XIX века. Кроме этого, рассмотрено развитие научной фантастики и фэнтези, выделены их тематические разновидности, уточнены терминологические неточности. Особое внимание уделяется влиянию компонентов схемы на дальнейшее состояние дел в фантастической литературе. Новыми являются также объемные обзоры критической литературы, подключение к исследовательской базе электронных ресурсов.

Вынесение в заглавие термина «фантастика» до конца 1970-х годов не означало предметного разговора о фантастическом жанре: фантастическое складывается лишь к середине 1980-х годов. Отсутствуют работы, систематизирующие весь научный материал (более благополучно дело обстоит лишь в НФ), нет общепринятого взгляда на этапы развития фантастики, используется псевдонаучная терминология. Отсюда главной задачей стала систематизация хаотических, часто полярных сведений. В курсе лекций дана краткая история развития фантастики, литературоведческие труды разделены на хронологические и тематические потоки (при этом они сгруппированы по значимости), ограничена область определения «фантастика». В основе нашего подхода было внимание к тем трудам, где действительно шла речь о фантастике и ее формах, что объясняет выборочность и видимость «бедности» названных имен.

Фантастика занимает в русской литературе особое положение: подвергаясь существенной трансформации, вбирая в себя содержание различных исторических эпох, она характеризуется своеобразным, «волновым» характером функционирования. Сначала происходит бурный всплеск в 1820–1840-х годах, который завершается исчезновением романтической фантастики как жанра и включением фантастического элемента в систему реализма («сатирическая фантастика»). Второе проявление фантастических жанров в русской литературе относится к 1930-м годам (1920-е понимаются здесь как период экспериментов), далее в 1980-х годах формируется фантастическое творчество, а в начале 1990-х объявляется о «кризисе фантастики» и даже «гибели». Наконец, в середине 1990-х годов фантастическая литература вновь «возрождается», захватив треть книжного рынка. В итоге мы наблюдаем характерное «волнообразное» развитие фантастики с паузами длиной в десятилетия.