

# И УДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Материалы Всероссийской научной конференции

г. Астрахань, 23–24 апреля 2021 г.



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ  
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ



## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ**

*Материалы  
Всероссийской научной конференции*

*г. Астрахань, 23–24 апреля 2021 г.*

Издательский дом «Астраханский университет»  
2021

УДК 82.09

ББК 83.3

A18

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом  
Астраханского государственного университета

*Редакционная коллегия:*

Е. Е. Завьялова (отв. ред.),

Н. Г. Арефьева, А. А. Боровская, Т. Ю. Громова,

Г. Г. Исаев, А. Д. Курилова, О. Е. Романовская, Л. В. Спесивцева

**Художественная картина мира в фольклоре и литературе**  
[Электронный ресурс] : материалы всероссийской научной конференции  
(г. Астрахань, 23–24 апреля 2021 г.) / сост.: Н. Г. Арефьева, А. А. Боровская,  
Т. Ю. Громова, А. Д. Курилова, О. Е. Романовская, Л. В. Спесивцева ; под общ.  
ред. Е. Е. Завьяловой. – Электрон. текстовые, граф. дан. (654 Кб). – Астрахань :  
Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский  
университет», 2021. – 240 с. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): 12 см. –  
Загл. с экрана. – Диск помещен в контейнер 14×12 см.

В сборнике содержатся материалы, освещающие актуальные вопросы  
миромоделирования в художественной литературе. Адресовано преподавателям-  
филологам, студентам, аспирантам гуманитарных специальностей.

ISBN 978-5-9926-1298-1

© Астраханский государственный университет,  
Издательский дом «Астраханский университет»,  
2021

© Арефьева Н. Г., Боровская А. А., Громова Т. Ю.,  
Завьялова Е. Е., Исаев Г. Г., Курилова А. Д.,  
Романовская О. Е., Спесивцева Л. В., составление,  
2021

© Стремина А. И., дизайн обложки, 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Анищенко В.В.</i> <b>Книги в асомническом пространстве русской литературы первой трети XIX века</b> .....	7
<i>Гранкина А.В.</i> <b>Механические двойники в новеллистике Э.Т.А. Гофмана и В.Ф. Одоевского</b> .....	12
<i>Сапарова Д.</i> <b>Стилевые искания В.Ф. Одоевского: традиции и новаторство</b> .....	15
<i>Ченгарь Ю.П.</i> <b>Гендерная проблематика в комедии Н.В. Гоголя «Женитьба»</b> .....	19
<i>Тангыева А.Я.</i> <b>Черты инфернальности в женских образах романов И.С. Тургенева</b> .....	24
<i>Дурдыева А.Б.</i> <b>Образ Востока в творческом сознании А.А. Фета (на материале цикла «Из Гафиза»)</b> .....	27
<i>Сахедова М.М.</i> <b>Поэтика заглавия в новеллистике О. Генри</b> .....	30
<i>Суровцева Е.В.</i> <b>«Архиерей»: А.П. Чехов и иеромонах Тихон Барсуков</b> .....	33
<i>Сутырина Ю.Д.</i> <b>Идейно-художественное своеобразие ранней прозы А.П. Чехов</b> .....	36
<i>Рыбакова М.А.</i> <b>Мифологическая основа «Трилистника вагонного» как способ осознания частного восприятия путем универсального подхода</b> .....	39
<i>Нармаммедова Б.</i> <b>Античные космологические образы в художественной картине мира К.Д. Бальмонта</b> .....	44
<i>Дьяченко Т.А.</i> <b>Ориентализм в стихотворении К.Д. Бальмонта «Оазис»</b> .....	47
<i>Димидович М.А.</i> <b>Фольклорное начало в рождественской сказке В. Хлебникова «Снежимочка»</b> .....	51
<i>Исаева Л.Х.</i> <b>Функции сверхсознания лирического героя в восточном цикле стихотворений В. Хлебникова</b> .....	56
<i>Спесивцева Л.В., Эминов М.А.</i> <b>Василий Каменский и «Садок Судей»</b> .....	60

<i>Халидова С.М.</i>	
<b>Образ капитана Шотовера в пьесе</b>	
<b>Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца»</b> .....	64
<i>Арефьева Н.Г.</i>	
<b>Концепция мира и человека в поэтическом произведении</b>	
<b>М.А. Волошина «Дом поэта»</b> .....	68
<i>Ошмарина О.О.</i>	
<b>Рефлексирующий герой в повести</b>	
<b>Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского»</b> .....	73
<i>Членова Т.В.</i>	
<b>Система образов в драме Л. Андреева «Царь Голод»</b> .....	77
<i>Шунгулова Д.Б.</i>	
<b>Категория ужаса в литературе</b>	
<b>на рубеже веков и в творчестве Л.Н. Андреева</b> .....	84
<i>Нурмамедов Д.А.о., Спесивцева Л.В.</i>	
<b>Лермонтовские реминисценции в стихотворении</b>	
<b>Б.Л. Пастернака «Памяти Демона»</b> .....	87
<i>Зима А.А., Дзукаева Т.С.</i>	
<b>К вопросу об интерпретации образа женщины</b>	
<b>как художественной концепции личности</b>	
<b>в поэзии Серебряного века</b> .....	91
<i>Рахматуллаева Н.Б., Спесивцева Л.В.</i>	
<b>«Лебединый стан» М. Цветаевой как книга стихов</b> .....	94
<i>Киселёва О.С.</i>	
<b>Жанровые традиции заговора и заклинания</b>	
<b>в поэме М. Цветаевой «Переулочки»</b> .....	98
<i>Атамуратов О., Спесивцева Л.В.</i>	
<b>Цикл М. Цветаевой «Сивилла» как диалог с поэтом</b> .....	103
<i>Исаев Г.Г.</i>	
<b>Бог в картине мира дневника Рюрика Ивнева</b> .....	107
<i>Бисембаева В.С.</i>	
<b>Образ Петербурга / Ленинграда в стихотворении</b>	
<b>А. Ахматовой «Надпись на книге»</b> .....	112
<i>Ревкова М.С.</i>	
<b>Ритуальные и фольклорные истоки сатирического</b>	
<b>в повести «Собачье сердце» М.А. Булгакова</b> .....	115
<i>Кириченко К.А., Спесивцева Л.В.</i>	
<b>Образы-символы в повести А.И. Куприна «Жанета»</b> .....	118
<i>Хесенова А.Х.</i>	
<b>Онейросфера в рассказах В. Набокова</b> .....	122
<i>Матякубова Ш.П.</i>	
<b>Жанровое своеобразие пьесы</b>	
<b>С.Я. Маршака «Петрушка-иностранец»</b> .....	129

<i>Рассыпалова А.Н.</i> <b>Возникновение образа Пьеро в искусстве и его трансформация в творчестве А.Н. Вертинского</b> .....	131
<i>Мамедханова А.</i> <b>Мальро «Зеркало лимба»: духовные проблемы человеческого существования</b> .....	134
<i>Сайтгазин Д.Ф.</i> <b>Художественные функции «технократических» образов в лирике А. Вознесенского</b> .....	139
<i>Семёнова Д.А.</i> <b>Феномен И.А. Бродского в Италии: миф о поэте и переводческие стратегии</b> .....	142
<i>Гасымова С.Дж.</i> <b>Социально-психологический конфликт в романе «Коллекционер» Дж. Фаулза</b> .....	154
<i>Глазинская Е.Т.</i> <b>Потустороннее пространство как форма выражения авторского сознания в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого»</b> .....	158
<i>Розимова Р.Х.</i> <b>Фрагментарность повествования как способ создания картины мира в рассказах сборника «Богиня парка» Л. Петрушевской</b> .....	164
<i>Давлетова А.Р., Романовская О.Е.</i> <b>Интермедийные связи в рассказе Л. Петрушевской «Мост Ватерлоо»</b> .....	169
<i>Боровская А.А., Бычков Д.М.</i> <b>Жанровое своеобразие стихотворения Б. Шаховского «Бакен»</b> .....	175
<i>Боровская А.А., Сейидова Г.К.</i> <b>Архитектоника автобиографической поэмы Б. Шаховского «Опалённая юность»</b> .....	178
<i>Прусакова И.А.</i> <b>Сравнение как приём создания Нижне-Волжской звуковой картины мира в лирике В.С. Красилова</b> .....	182
<i>Завьялова Е.Е.</i> <b>Образ коня в повести А.В. Королёва «Страж западни»</b> .....	186
<i>Корнушенко А.В.</i> <b>Сказочные мотивы в отечественном женском ироническом детективе</b> .....	190
<i>Бойко С.С.</i> <b>Предметная деталь в художественном мире повести Юлии Вознесенской «Вдвоем на льдине»</b> .....	195
<i>Горбачёва Т.С.</i> <b>Литературный ремейк Н. Садур «Памяти Печорина» как отражение постмодернистской картины мира</b> .....	199

<i>Гресь В.И.</i>	
<b>Книжка-картинка для подростков как жанр визуальной литературы.....</b>	<b>201</b>
<i>Елизарова Е.Г.</i>	
<b>Жанровые признаки антиутопии в романе М. Петросян «Дом, в котором...».....</b>	<b>204</b>
<i>Абсатинова А.К.</i>	
<b>Жанрово-стилевое своеобразие пьесы К. Драгунской «Тайна пропавшего снега».....</b>	<b>209</b>
<i>Афонина Ю.И.</i>	
<b>Особенности антропоморфизма в сборнике сказок З. Стадник «Крыши летят».....</b>	<b>212</b>
<i>Алхутова А.В.</i>	
<b>Элементы трансгрессии в романе В. Сорокина «Голубое сало».....</b>	<b>216</b>
<i>Сеидова К.А.</i>	
<b>Художественное пространство в романе А. Иванова «Географ глобус пропил».....</b>	<b>220</b>
<i>Полякова О.А.</i>	
<b>Хронотоп как способ миромоделирования в романе М. Шишкина «Письмовник».....</b>	<b>224</b>
<i>Захаряева И.И.</i>	
<b>Булгаковские аллюзии в поэзии рок-группы «Ария».....</b>	<b>226</b>
<i>Пушкина В.А.</i>	
<b>Особенности ритмики песни «Дурак и молния» группы «Король и шут».....</b>	<b>232</b>

## КНИГИ В АСОМНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

*Анищенко В.В.*

Асомническое пространство как особая художественная реальность, предполагающая описание действительности в момент бессонницы, вынужденного отсутствия или прерывания сна героя, имеет предметную среду. «Вещный мир» рассматриваемого феномена разнообразен и непосредственно связан с неспящим: кровать, её части и атрибуты, свеча, часы. Сознание в состоянии не-сна обострённо воспринимает окружающее, которое в такой ситуации имеет знаковый характер: приобретает дополнительную или отличную от обыденной функциональную нагрузку. В настоящей статье речь пойдет о книгах в субстантивной структуре асомнического пространства.

Известно, что переживание бессонницы предполагает интроспекцию и рефлексивность, нередко связано желанием романтического героя, размышляя, постигать себя и тайны мира. Обращение неспящего к книге, наоборот, экстраспективно. Она является не просто предметом: не независимо от наличия конкретизации названия и автора, неуточнённой или описательной номинации, книга в асомническом пространстве предполагает чтение – процесс, связанный с условным диалогом, когда герой литературного произведения сам становится читателем.

Домашнее чтение, занимающее нередко большую часть свободного времени, в дворянской среде XIX века, является одним из символов эпохи: оно и объективно необходимый, и постоянно присутствующий, естественный элемент образа жизни указанного сословия. В момент бессонницы обращение героя к книге в произведениях рассматриваемого периода не носит обыденно-досуговый характер, поскольку сама ситуация не-сна всегда подразумевает переживания разного рода, более того – нередко, когда неспящий читает накануне дуэли – события, исход которого вызывает тревогу, поскольку неизвестен и связан с концептуальными сферами случая, жизни и смерти. Мы рассмотрим ночное чтение в контексте различных повествовательных задач: романтизации образа, описания ситуации накануне дуэли, иронии над некоторыми культурными явлениями эпохи.

Ночное чтение как способ романтизации образа отличает Ганца, героя поэмы Н.В. Гоголя «Ганц Кюхельgarten», (1827 г.), Владимира Ленского, молодого дворянина из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», (1833 г.), Себастиана Баха, юношу-музыканта из романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи» (1844 г.). Луизу, главную героиню поэмы Н.В. Гоголя «Ганц Кюхельgarten», тревожит необычное поведение возлюбленного. Как и её жених Ганц, Луиза живёт мечтами. Только грёзы и надежды Луизы всецело связаны с возлюбленным. Девушка беспокоится за него, но, даже подозревая, что её переживания не напрасны, продолжает питать иллюзии. Её сомнения развеивает сам герой, который говорит неправду, признавшись, что не спит долго по ночам, чтобы оберегать невинный сон возлюбленной.



На самом деле юноша «в час полночи, в час мечтаний / Сидит за книгою преданий» [1, с. 845]. Она всецело захватывает внимание юноши: он углубляется в долгие раздумья, не замечая ничего вокруг и не отрывая взгляда от заветного источника знаний. Указание на содержание книги (предания) соотносится с романтической эстетикой: писатели и поэты первой трети XIX века черпают вдохновение в жанрах устного народного творчества. Кроме того, известен интерес романтиков к прошлым эпохам. В своей книге Ганц «ловит буквы <...> немые / – Глаголят в них века седые» [Там же]. Чтение героя можно трактовать и как способ символического ухода от тревожащей обыденной действительности. Ганц, как известно, впоследствии реально покидает возлюбленную, отправляясь в странствия. Важно обратить внимание, что юноша относится к книге с особым трепетом и не открывает Луизе сути важного предмета или его субъективной значимости: «Зачем один с какой-то книгой / Ты ночь сидишь?» [1, с. 852]. Ночное чтение книги преданий не только следствие обособленности, свойственной героям-романтикам, – оно сакрально для героя.

Подобные интенции свойственны новелле В.Ф. Одоевского «Себастиан Бах» (роман «Русские ночи», 1844 г.), юный герой которой рьяно стремится постигнуть музыкальное искусство. Себастиана интересуют исполнение старшим братом пьес и его книга, в которую Христофор записывает музыкальные произведения известных композиторов. Желание понять услышанное всецело захватывает молодого человека, лишает покоя, меняет привычный образ жизни: он «был в отчаянии; и днём и ночью недоконченные фразы запрещённой музыки звенели в ушах его; их докончить, разгадать смысл их гармонических соединений – сделалось в нём страстию, болезнию» [6, с. 109]. Имея своим предметом вечно движущееся, непостоянное, гармоничное, категория музыкального в романтической эстетике становится одним из воплощений бесконечного. Намерения героя осмыслить, разгадать природу музыки, завершить услышанные отрывки соотносятся с концепцией иронии и фрагмента. Тщетные усилия Себастиана приводят к постоянному беспокойству, лишают его сна: «Однажды ночью, мучимый бессонницею, юный Себастиан напевал потихоньку, стараясь подражать звукам глухого клавихорда, некоторые фразы заветной книги» [Там же]. С досадой осознав, что он не помнит и не понимает многого, герой выбивается из сил, но не оставляет своей идеи. Себастиан ночью при лунном сиянии берёт таинственную тетрадь из шкафа, долго и трепетно изучает её содержимое: «Кто опишет восторг его? мёртвые ноты зазвучали пред ним» [Там же]. Обретение страстно желаемой книги, запретное занятие с ней так увлекают и воодушевляют молодого музыканта, что он всю ночь проводит в упражнениях, «с жадностью перевёртывая листы, напевая, ударяя пальцами по столу, как бы по клавишам, беспрестанно увлекаясь юным, пламенным порывом и беспрестанно пугаясь каждого своего несколько громкого звука» [Там же]. Себастиан, забыв о сне и отдыхе, с нетерпением ждёт следующей ночи, чтобы снова прикоснуться к сокровенному предмету, приближающему к любимому искусству: «<...> луна светит, листы перевертываются, пальцы

стучат по деревянной доске, трепещущий голос напевает величественные тоны» [Там же]. Ночь, когда старший брат спит, выступает с реалистической точки зрения как единственно возможное для юного музыканта время читать заветную книгу и упражняться по ней. Вместе с тем Себастиан с воодушевлением жертвует сном, страстно желая переписать книгу. Он достаёт специальные листы и при слабом лунном свете принимается за дело, в котором ему ничто не препятствует: «не рябит в молодых глазах, сон не клонит молодой головы, лишь сердце его бьётся и душа рвётся за звуками» [Там же]. Процесс создания «своей» книги продолжается в течение шести месяцев. Собственное ограничение сна во имя заветной мечты становится деятельным бдением, приобретая характер жертвенного ритуала, приносящего удовлетворение, несмотря на изнеможение и испорченное зрение: «и во всё это время, каждую ночь, как пламенная дева, приходило к нему знакомое наслаждение» [Там же].

Владимиру Ленскому (роман в стихах «Евгений «Онегин», А.С. Пушкин, 1833 г.) и Григорию Печорину (роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», 1838–1840 гг.) не даёт уснуть грядущее тревожное событие – дуэль. Вернувшись домой после вызова на поединок Онегина, молодой дворянин осматривает и подготавливает оружие, а после ложится и открывает «При свечке, Шиллера» [7, с. 160]. Ю.М. Лотман отмечает, что «увлечение творчеством Шиллера особенно ярко проявилось в начале XIX в. <...> и в среде молодых романтиков в начале 1830-х гг. [5, с. 357]. Это упоминание немецкого классика в контексте характеристики оппонента Евгения не единственное в романе. Известны увлечение Владимира немецкой идеалистической философией («поклонник Канта»), странствия по свету с особым вдохновением «Под небом Шиллера и Гёте» [7, с. 60]. Чтение Владимиром Ленским известного зарубежного писателя в ночь перед поединком не только свидетельство особой увлеченности героя соответствующей литературой. Романтизм позиционируется и как образ жизни, особое миропонимание, когда граница между сферой бытия и искусства – условна. В обращении взволнованного героя к книге в этот момент имплицитен поиск соответствия между напряжённостью ситуации накануне поединка (бессонница, неопределённость будущего, воля случая, дурное предчувствие) и сюжетом произведения. Вскоре героя одолевают мысли об Ольге, он откладывает книгу и начинает писать стихи.

Перед другой известной в русской литературе дуэлью чтение Печориним книги в пору тревожной бессонницы – способ отвлечься и «забыться». Героя заботит необходимость отдыха перед ответственным событием: «Два часа ночи...не спится... А надо бы заснуть, чтобы завтра рука не дрожала» [4, с. 564]. В продолжение ночи, предшествующей поединку, Григорий Александрович не спит ни минуты. Печорин нервно ходит по комнате, а после садится за стол и открывает роман В. Скотта «Шотландские пуритане». Сначала герой прикладывает волевое усилие к чтению, объясняемое беспокойством, но затем забывается, «увлечённый волшебным вымыслом»

[Там же]. Печорин резюмирует эмоционально-положительную оценку прочитанного, иронизируя: «Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?» [4, с. 565]. Следует отметить, что это единственный случай конкретизации литературного произведения в асомническом пространстве произведений заявленного периода. Указанное наблюдение можно объяснить несколькими обстоятельствами: формой повествования («Княжна Мери» – центральная часть записок Печорина), предполагающей детализацию и психологизм, особой популярностью в то время В. Скотта и его произведения, упомянутого лермонтовским героем в необычной ситуации. Роман «Шотландские пуритане» был выпущен в 1816 году под названием «Old Mortality» («Кладбищенский старик»). В издательстве были так уверены в успехе романа, что повторный тираж был заказан еще до того, как распродали первый. Оба тиража разошлись в течение шести недель. Коммерческий успех сопровождался положительными отзывами критики.

В романтическую эпоху многие модные тенденции, к которым примыкает, например, особый интерес к зарубежной литературе, нередко становятся предметом иронии. Так, новый роман В. Скотта оказывается упомянутым среди модных вещей, которые везёт граф Нулин, герой одноимённой поэмы (1825 г.) А.С. Пушкина. Внимание к замужней хозяйке дома, в котором Нулин случайно оказывается гостем, становится причиной бессонницы графа. События в поэме представлены иронично – как анекдот. Наталья Павловна кокетничает с гостем, и он испытывает симпатию к ней. Герою перед сном подадут книгу В. Скотта, именуя её «неразрезанным романом» [8, с. 243], т.е., книгой ранее не прочитанной (ещё одно свидетельство щегольства графа, помимо определения книги как «новый роман» в начале поэмы). Нулин тщетно пытается отвлечься чтением. Все мысли героя – о замужней хозяйке дома: «В постели лёжа, Вальтер-Скотта / Глазами пробегаёт он / Но граф душевно развлечён» [Там же]. Нулин полагает, что Наталья Павловна готова ответить взаимностью на его чувства. Погасив свечу, он не может заснуть. Граф отваживается пойти к хозяйке в комнату, где получает пощёчину.

Важно обратить внимание, что в асомническом пространстве произведений рассматриваемого периода упоминаются исключительно зарубежные авторы. Это, по всей вероятности, определяется интересом ко всему западному. В комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1822–1824 гг.) мотива ночного чтения нет, но в начале произведения служанка Лиза, желая скрыть продолжительное пребывание у Софьи Молчалина, заверяет Фамусова, что его дочь «Ночь целую читала» [2, с.10], а после добавляет, что Софья «Все по-французски, вслух, читает запершись» [Там же]. Но отец выражает недовольство: не видит прока в подобном «усердии», более того, – по его мнению, такое занятие вредно для глаз. Фамусов завершает фразу противопоставлением: «Ей сна нет от французских книг, / А мне от русских больно спится» [Там же]. Фамусов – противник просвещения, он не считает

книги ценностью, в увлечённости чтением усматривает причины неподобающего поведения дочери. Такое отношение к книгам – лейтмотив комедии. В категоричном высказывании герой намекает на скуку произведений, располагающую ко сну. Но чтение известно и как средство от бессонницы. Она томит старика из неоконченной поэмы М.Ю. Лермонтова «Сказка для детей» (1839 г.), который в её минуты, пытаясь заснуть, «собрание острых слов / Перебирал или читал Вольтера» [3, с. 79].

Таким образом, книга в асомническом пространстве – знаковый предмет. Обращение к ней всегда мотивировано определенными обстоятельствами и связанными с ними переживаниями (ночное чтение как одно из средств романтизации образа, книга и постижение музыкального искусства, чтение перед поединком и менее частотно – чтение как средство от бессонницы). В асомническом пространстве произведений означенного периода книги упоминается номинативно или описательно (новый роман В. Скотта, книга преданий, книга брата), метонимически («Шиллера открыл»), единичный случай – конкретизировано – с указанием автора и произведения (Печорин читает накануне дуэли роман В. Скотта «Шотландские пуритане»). Упоминание исключительно зарубежных авторов определяется особой популярностью их произведений в ту эпоху.

### Список литературы

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 1 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Издательство АЛЬ-ФА-КНИГА, 2017. – 1231 с.
2. Грибоедов А. С. Горе от ума. Пьесы / А. С. Грибоедов. – М. : Издательство АСТ, 2018. – 316 с.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. – Т. 2. Поэмы и повести в стихах. – М. : Художественная литература, 1964. – 605 с.
4. Лермонтов М. Ю. Сочинения : в 2 т. – Т. 2 / сост. и комм. И. С. Чистовой. – М. : Правда, 1990. – 704 с.
5. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016. – 512 с.
6. Одоевский В. Ф. Русские ночи / изд. подгот. Б. Ф. Егоров и др. ; примеч. Е. А. Маймина, М. И. Медового. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1975. – 317 с.
7. Пушкин А. С. Евгений Онегин : роман в стихах / А. С. Пушкин ; вступ. статья П. Г. Антокольского. – М. : Художественная литература, 1984. – 255 с.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Т. 4. Поэмы ; сказки. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – 552 с.

## МЕХАНИЧЕСКИЕ ДВОЙНИКИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ Э.Т.А. ГОФМАНА И В.Ф. ОДОЕВСКОГО

*Гранкина А.В.*

Тема двойственности человеческой природы получила глубокое обоснование в философии, эстетике и литературе европейского романтизма, который подразумевает наличие двух противоположных миров: реального и фантастического или идеального. «Двойник мыслится как герой, обладающий физическим (внешним) или психологическим (внутренним) сходством с другим персонажем или персонажами, причем данное сходство становится предметом осмысления если не героя, то читателя» [3, с. 8].

В новеллах Э.Т.А. Гофмана феномен двойничества встречается часто. Е.В. Новикова выделяет несколько типов двойников в творчестве немецкого писателя, который оказал, по мнению большого количества исследователей (в частности, монография А.Б. Ботниковой, диссертация К.В. Головы), влияние на русскую литературу. Среди почитателей Э.Т.А. Гофмана в России был В.Ф. Одоевский. Многие критики обращали внимание на сходство новеллистики русского и немецкого писателей, однако проблема влияния Э.Т.А. Гофмана на творчество В.Ф. Одоевского изучена недостаточно и требует дальнейшего исследования.

В данной статье мы проанализируем образы героев и их механических двойников в новеллистике Э.Т.А. Гофмана и В.Ф. Одоевского, проведём параллели между функциями механических персонажей.

В новеллах Э.Т.А. Гофмана и В.Ф. Одоевского часто живой человек заменяется бездушным механизмом, куклой или марионеткой. Ярким примером такой подмены у Гофмана служит кукла Олимпия из «Песочного человека». Более того, Олимпию можно считать и двойником Клары, и отражением Натанаэля.

Песочник рассматривает героя по частям, будто Натанаэль не живой цельный человек, а механизм, состоящий из отдельных частей: «Ну а все же мы наведем ревизию, как там у него прилажены руки и ноги». И вот он... принялся вертеть мои руки и ноги, то выкручивая их, то вправляя. «Ага, эта вот не больно ладно ходит! А эта – хорошо...» [2, с. 280]. Это наводит на мысль, что Натанаэль по своей сути тоже является автоматом, и его интерес к Олимпии оправдан их общим механическим происхождением. Олимпию можно считать двойником Натанаэля, потому что он видит в ней себя, хоть и не осознает этого.

Однако в новелле Натанаэль позиционируется как живой человек, а пустота Олимпии позволяет наполнить себя различным содержанием, что и делает главный герой. Олимпия кажется ему идеальной, потому что «целыми часами, не трогаясь с места, не шелохнувшись, глядела она в очи возлюбленному, не сводя с него неподвижного взора» [2, с. 300]. Молчание и однотипные фразы Олимпии ввели Натанаэля в заблуждение: он решил,

что нашел в ней свою единомышленницу, что и дало почву для зарождения нежных чувств.

Механическая Олимпия в новелле противопоставляется живой Кларе – невесте Натанаэля. Здесь происходит подмена живого человека на автомат. Кукла видится мечтательному герою настоящей, потому что «только она одна его и понимает». В то время как живую, реалистичную, хоть и приземленную Клару герой называет «бездушным, проклятым автоматом» [2, с. 291], к настоящему автомату, Олимпии, он испытывает сильные чувства.

В более ранней новелле Э.Т.А. Гофмана «Автомат» (1814 г.) представлен человекоподобный механизм, который устроен таким образом, что является отражением любого, с кем взаимодействует: «...все сбегались слушать прорицания, какие невиданная фигура, ни живая, ни мертвая, шептала недвижными губами на ухо любопытствующим» [1]. Людвиг и Фердинанд пытаются проникнуть в тайну невероятного механизма, который «проникает в глубь души тех, кто его спрашивает». Людвиг лишь делает предположение, что автомат неким образом «пробуждает внутренний голос». Таким образом, герои задают вопрос, а потом сами же на него отвечают. Здесь видим сходство между главными героями «Песочного человека» и «Автомата»: они увидели себя в машине.

В новеллах В.Ф. Одоевского мы также находим ситуации подмены живого человека бездушным механизмом. Новеллист сквозь призму кукольности рассматривает потерю человеком индивидуальности, превращение его в механизм, бездушную машину, автомат. «Кукла» В.Ф. Одоевского напоминает механическую Олимпию из «Песочного человека», однако она с самого начала была задумана как игрушка.

Если Э.Т.А. Гофман создавал механических героев человекоподобными, то В.Ф. Одоевский делал кукол из живых людей. Примером служит новелла «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», где мастер, используя алхимические процессы, сотворил из девушки куклу, которую впоследствии выставил на продажу. Мужской персонаж в новелле В.Ф. Одоевского значительно отличается от гофмановского Натанаэля, который доволен идеальностью Олимпии. Молодой человек пытается образумить куклу, призванную угодать своему покупателю, он, наоборот, пытается ее очеловечить, одухотворить, заставить думать. Герой не видит в ней себя и свои идеалы, он очарован красотой, но внутреннее содержание девушки его расстраивает. Мужчина пытается научить её любви, достоинству и умению чувствовать, но девушка лишь «заученно» повторяет одни и те же слова.

В финале присутствует моралистическая концовка, где В.Ф. Одоевский напрямую высказывает свою точку зрения, затрагивающую проблему воспитания: «А кто всему виною? сперва басурмане, которые портят наших красавиц, а потом маменьки, которые не умеют считать дальше десяти. Вот вам и нравоучение» [4].

В новелле «Деревянный гость, или Сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле» наблюдаем метаморфозу: индийский мудрец вдыхает

в куклу способность страдать и мыслить. Красавица встретила господина Кивакеля с деревянной душой и «покаялась посвятить жизнь на то, чтобы возвысить, возродить грубое, униженное существо» [4], то есть девушка увидела в Кивакеле прежнюю кукольную себя. Господин Кивакель предстает двойником девушки, которая в предыдущей новелле в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» была куклой. В.Ф. Одоевский снова подчёркивает контраст между живым человеком и механическим существом, усиливая нравственную направленность обеих новелл.

Э.Т.А. Гофман и В.Ф. Одоевский сквозь призму кукольности рассматривают потерю человеком индивидуальности, превращение его в механизм, бездушную машину, автомат. Гофман создал образ двойника, который не просто копировал героя, но и угрожал его существованию, заменив его собой (Олимпия – Клара). Немецкий писатель беспокоился о замене человека бездушной машиной, отсюда его механические куклы, подражающие живому человеку. В.Ф. Одоевский, напротив, проводит параллель с внутренним миром своих современниц, высмеивая их механическое поведение, и наделяет свои произведения моралистическим выводом. Таким образом, механические герои-двойники у Э.Т.А. Гофмана и В.Ф. Одоевского обладают различными функциями.

### Список литературы

1. Гофман Э. Т. А. Автомат / Э. Т. А. Гофман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://royallib.com/book/gofman\\_ernst/avtomat.html](https://royallib.com/book/gofman_ernst/avtomat.html) (дата обращения 03.02.2021).
2. Гофман Э. Т. А. Песочный человек и другие ночные этюды / Э. Т. А. Гофман ; пер. с нем. Р. Гальпереной, Н. Жирмунской, А. Карельского и др. – М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. – 992 с.
3. Комова Т. Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. Д. Комова – М., 2013. – 24 с.
4. Одоевский В. Ф. Пестрые сказки / В. Ф. Одоевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/odoevskiy-pestrieskazki/odoevskiy-pestrieskazki.html#s002011002> (дата обращения 08.02.2021).

## СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

*Сапарова Д.*

Индивидуальный стиль произведений В.Ф. Одоевского, на первый взгляд, отличается простотой и лаконичностью, что свидетельствует о том, что писатель очень строго и бережно подходил к отбору слов. Однако в прозаических произведениях писателя можно обнаружить особенности авторского стиля, включая, например, наиболее устойчивые архаизированные формы, которые имеют оттенок стилизации, именно эти элементы сохраняют для современного читателя признаки романтической поэтики, традиционной для русской литературы 1830–1840 гг. Каковы же источники стилевой традиции в индивидуальном стиле художественных произведений В.Ф. Одоевского?

Как философ и прозаик всю жизнь В.Ф. Одоевский на протяжении своей долгой творческой жизни находился под подавляющим влиянием школы немецких писателей и поэтов-романтиков, прежде всего, знаменитого и заслуженного философа Ф. Шеллинга и выдающегося сказочника, мистика Э.Т.А. Гофмана. Собственные литературные сказки и романические новеллы и повести В.Ф. Одоевский начал создавать первоначально как подражатель западноевропейским (немецким прежде всего, как указывают большинство исследователей жизни и творчества писателя) литературным образцам, модным в читательской среде дворянской интеллигенции 1830-х годов, но, используя романтические жанрово-стилевые модели прозаических произведений, В.Ф. Одоевский не копировал их и не переводил на современный ему русский литературный язык, а творчески трансформировал, заимствуя основные принципы романтического изображения современной / исторически отдаленной / вымышленной действительности, ориентируясь при этом на несколько иные литературные образцы, в том числе опираясь на опыт писателей-современников. Таким образом, В.Ф. Одоевский очень скоро обнаружил собственное направление эволюции своего писательского дарования, писателю удалось найти неповторимый стиль и свой оригинальный язык. Вслед за литературоведом Е.А. Майминым, исследователь В.И. Сахаров, анализируя большой корпус прозаических сочинений В.Ф. Одоевского, делает принципиальной иной акцент в решении вопроса об источниках стилевого влияния актуального литературного контекста на прозу В.Ф. Одоевского. Ученый указывает на значение влияния русской литературной традиции на становление индивидуального стиля В.Ф. Одоевского, в частности, В.И. Сахаров справедливо настаивает на влиянии А.С. Пушкина, интертекстуальная «перекличка» с которым, как пишет исследователь, «заметна не только в идеях, но и в самом стиле повествования обоих прозаиков» [3, с. 6].

Историки русской литературы сходятся в мысли, что В.Ф. Одоевский оставил весьма видный след в русской прозе, оказав влияние на прозу



И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и др. Современный читатель, внимательно ознакомившись с сочинениями В.Ф. Одоевского осознает, что пишет прозаик довольно неровно, порой остроумно, остро, сжато. В этих качествах художественной речи В.Ф. Одоевского видятся лучшие традиции светской беседы. Но проза писателя не однородна: в отдельных своих произведениях В.Ф. Одоевский многословен, как бы мы сказали, «холоден», начинает писать в стиле дидактико-романтического рассуждения, что, в общем, представляет собой неорганичное сочетание. На данное обстоятельство указывала литературная критика. В.Г. Белинский, характеризуя одну из повестей В.Ф. Одоевского, отмечал «необщее выражение», то есть необычность проявления дидактизма и юмора. Дидактизм, по мнению критика, проявлялся не в сентенции, а оставался «идеей невидимого и вместе с тем осязаемого» [2].

Стиль В.Ф. Одоевского ещё ждет своего исследователя. Неоднородный характер этого стиля включает, как нам представляется, одновременно несколько компонентов, не только романтического, но и сатирического. Так, например, жанр произведений, входящих в сборник «Пестрые сказки», В.Ф. Одоевский определяет, как мы видим, как «сказки», что всецело характеризует особенности его стиля, выдает авторский ключ к постижению их своеобразия – симптоматичное для русской прозы 1840-х годов соединение описаний фантастических ситуаций с точным ироническим, а подчас и сатирическим воспроизведением большого количества деталей окружающего быта и принятых в обществе нравов. Влиянием Э.Т.А. Гофмана и / или А.С. Пушкина данный синтез не объяснить. Следовательно, существуют другие источники стилевого влияния на прозу В.Ф. Одоевского. Так, поэтика оригинальных литературных «сказок» близка Н.В. Гоголю, в том её стилевом варианте, как он отразился в его петербургских повестях. Таким образом, стиль В.Ф. Одоевского преодолевал определенную эволюцию, связанную с постепенным приобщением писателя к актуальному литературному контексту русской словесности.

Однако не стоит абсолютизировать влияние писателей-современников на прозу В.Ф. Одоевского. Исследователь А.С. Орлов, сравнивая «Сильфиду» В.Ф. Одоевского с «Призраками» И.С. Тургенева, усматривает своеобразие В.Ф. Одоевского в том, что писателю удалось изобразить «волшебное скитание над миром», как он образно сформулировал. Действительно, такого авторского отношения к литературному тексту невозможно почувствовать у А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, и даже Э.Т.А. Гофмана. «Отсюда, – пишет А.С. Орлов, – вытекает разностильность внутри произведения того и другого автора: с одной стороны, у них обоих вульгарная бытовая действительность и соответственная ей вульгарность выражения, с другой – эвфонизм образов и слов, свойственных волшебным видениям» [1, с. 24]. Близость произведений обнаруживается и по деталям. Приведем пример. В «Сильфиде» сохраняются одновременно два речевых пласта, органично связанные посредством точки зрения повествователя: в тексте произведения сосуществуют прозаический

пласт, предназначение которого служить для передачи «быта», и «эвфонический» пласт, необходимый автору для изображения галлюцинаций.

Итак, в своих художественных (в том числе и стилевых) исканиях В.Ф. Одоевский был, как указывают современники, литературные критики, современные исследователи литературного наследия писателя, далёк от догматизма: стиль его сочинений отличает страстность живой, ищущей мысли. Для произведений В.Ф. Одоевского в целом характерны напряженные раздумья и диалогизм. Так, если в «Петербургских письмах» осознаваемая автором-повествователем положительная роль естественных и точных наук и научно-технического прогресса представляется ему в то же время и спорной: в «Ночи I» героя-повествователя обуревают мучительные интеллектуальные сомнения в решении обнаруженного им противоречия между развитием научного потенциала и общественным регрессом. Размышлениями и философскими вопросами насыщены также и многие страницы статей в «Московском наблюдателе». Это доказывает наличие такого стиливого признака в прозе В.Ф. Одоевского, как диалогизм, философский диалог автора с самим собой. Диалогичность повествования, жанровое разнообразие прозы писателя, фрагментарность, свойственная произведениям В.Ф. Одоевского, во многом обусловлены, как указывалось, непосредственным влиянием литературного процесса. Большое воздействие на мировоззрение и художественный метод писателя, как и многих его современников, безусловно, оказал немецкий романтизм, о чем мы уже писали. Сильнее всего это веяние претворилось в насыщенной философскими размышлениями фантастике, служившей В.Ф. Одоевскому инструментом для глубокого проникновения во внутренний мир своих героев, иллюстрации заветных философских идей. Не стоит недооценивать при этом влияния А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя.

Делая краткий обзор стилевых влияний на творческую эволюцию В.Ф. Одоевского, невозможно обойти вниманием и еще один источник, не имеющий прямого отношения к литературному контексту. Это музыка. Музыкальное искусство, несомненно, наложило особый отпечаток и на литературное творчество, и на писательский стиль В.Ф. Одоевского. На это указывает Е.Г. Мещерина: «Особенно тесно в творчестве Одоевского музыка связана с литературой <...>». Однако история детального и филологически конкретного изучения этого вопроса, в отличие от количества работ, связанных с музыкально-критическим наследием В.Ф. Одоевского, невелика [4].

Таким образом, анализируя стилевое своеобразие сочинений В.Ф. Одоевского, необходимо уделить внимание обнаружению в поэтике текста стилевых примет, источником которых могут быть проза Э.Т.А. Гофмана, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя или музыка.

### Список литературы

1. Назиров Р. Г. О месте В. Ф. Одоевского в русской литературе / Р. Г. Назиров. – Режим доступа: [http://nevmenandr.net/nazirov/journal/2017\\_4\\_odoevsky.pdf](http://nevmenandr.net/nazirov/journal/2017_4_odoevsky.pdf), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
2. Русская литература для детей : учебное пособие / под ред. Т. Д. Полозовой. – Режим доступа: <http://nekrasov-lit.ru/nekrasov/kritika/literatura-dlya-detej/3-6-vladimir-fedorovich-odoevskij.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
3. Сахаров В. И. О жизни и творениях В. Ф. Одоевского / сост. В. И. Сахаров // Одоевский В. Ф. Сочинения : в 2 т. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1981.
4. Степанова М. А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В.Ф. Одоевского : дис. ... канд. филол. наук / М. А. Степанова. – М., 2013. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennye-funktsii-muzykalnyh-allyuziy-v-proze-v-f-odoevskogo>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

## ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «ЖЕНИТЬБА»

*Ченгарь Ю.П.*

Гендерная проблематика является тем аспектом исследования социальной реальности, к изучению которого относятся весьма осторожно. Во многом это связано с непониманием самого понятия «гендер».

Термин «гендер» был введен в употребление в поведенческих и социальных науках с целью отличить обозначаемое понятие от понятия пола. Такое разделение возникло в феминистской литературе, чтобы подчеркнуть, что пол задается биологически, а гендер культурой. «Мужской» и «женский» – пример разграничения по половому признаку, тогда как «маскулинный» и «феминный» – пример гендерного описания.

Психологическая энциклопедия даёт следующее определение данному термину: «Гендер – это социокультурный конструкт пола, представляющий собой заданные характеристики так называемого “мужского” и “женского” поведения, стиля и образа жизни, норм, предпочтений, жизненных устремлений и т.д.» [1].

Из данного определения следует, что «гендер» в широком смысле понимается как разнообразные проекции культуры в мужском и женском поле. Гендерные особенности непосредственно связаны с природными различиями пола, над которыми надстраиваются формы культурных различий. В данное понятие входят модели мужского и женского поведения, социальные роли, принципы взаимоотношений друг с другом, манера одеваться, выразить свои мысли и чувства, употреблять грамматические формы языка и т.п.

В современном литературоведении стало общепринятым разделять тексты как явления культуры на мужские (маскулинные) и женские (феминные). Многослойность и нелинейность делает гендер объектом внимания в искусстве, в том числе и литературе. Данное понятие рассматривается во множестве аспектов: природном, поведенческом, психологическом, социальном, бытовом, религиозном, духовном, идеологическом.

Опыты Н.В. Гоголя в области драматургии привели к созданию пьесы «Женитьба». Бытовой, но в то же время анекдотический сюжет данного произведения приобрел художественное качество во многом благодаря разработке гендерных тем, мотивов, смысловых оттенков. По сравнению с другими произведениями писателя эта пьеса незаслуженно обойдена вниманием.

Наиболее часто ее анализируют как художественный опыт, предшествующий «Ревизору». В таком ракурсе пьеса представляется исследователям как «пошлый мир пошлых людей». Персонажи трактуются как социально-психологические типы.

На сегодняшний день существует ряд исследований, где образы в «Женитьбе» рассматриваются с точки зрения гендерных особенностей.

Данная проблематика творчества Н.В. Гоголя рассматривается в работах Ю.В. Манна. Он считает, что Агафья Тихоновна обречена на вечный поиск идеала мужчины [5, с. 474]. Комичность и в то же время трагичность образа Агафьи Тихоновой заключается в том, что она рассматривает возможных женихов по частям, словно товар: «Если бы губы Никанора Ивановичу да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась... Я думаю, лучше всего кинуть жребий. Положиться во всем на волю божию: кто выкинется, тот и муж» [6, с. 37].

Далее наблюдаем сцену гадания. Важное и очень ответственное решение перекладывается на волю судьбы, механику жребия, случайности.

Фамилия жениха является для Агафьи причиной сомнений: «Ах, боже мой, какая фамилия! ...Как же это, если я выйду за него замуж и вдруг буду называться Агафья Тихоновна Яичница?» [6, с. 23]. Неуверенность Агафьи не позволяет ей выбрать жениха, а Подколесин вовсе не убеждён, что ему нужно жениться.

Культурные особенности, традиции и гендерные стереотипы устанавливают жесткие рамки и влияют на решения гиперболизированных образов Н.В. Гоголя.

Неуверенность Агафьи Тихоновой и неопределённость в решении жениться Подколесина нуждаются в направлении. Направление для Подколесина задаёт Кочкарев, который благодаря своей инициативности и нескончаемой энергии становится своего рода опекуном для героя. Тем самым он составляет конкуренцию опытной свахе Фекле Ивановне. В данном противостоянии тонко прослеживается конфликт полов и гендерных стереотипов. Традиции и значимость свадебного обряда отражаются на поведении героев и над их образами.

Мотивация Кочкарева размыта и едва уловима. В отличие от него, Фекла Ивановна точно знает, ради чего она хитрит и обманывает. На основе исследований, посвященных произведению, можно сделать вывод, что Кочкарев это делает точно не из-за дружбы. Его гиперактивность обусловлена скукой и проблемами, которые навалились на него в семейной жизни. Это подтверждают слова самого Кочкарева: «Иван Кузьмич, ну я тебя прошу. Если не хочешь для себя, так для меня по крайней мере... Ну, вот я на коленях!.. Век не забуду твоей услуги...» [6, с. 53]. Жизнь Кочкарева, женившегося по сватовству Феклы, нельзя назвать беззаботной. Неугомонность характера, чувство зависти и несправедливости мотивируют Кочкарева стать опекуном для неопределившегося Подколесина.

Поведение мужчин и женщин в указанных эпизодах действия обусловлены гендерными особенностями. Параллельно развивающиеся образы «сватов» вводят в пьесу мотив интриги. Образ Кочкарева создает впечатление, что сюжет двигается вперед. Но на самом деле его действия бесцельны. В финале пьесы основная цель (найти Подколесину невесту) не достигнута.

Всё обрывается на весьма символическом бегстве жениха: «Еще если бы в двери выбежал – ино дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно – уж тут, просто мое почтение!» [6, с. 61]. Окно, как часть дома, является важным мифопоэтическим символом. В народных верованиях и фольклоре оно связывает человека с Богом и миром предков. В данном контексте побег Подколесина является способом освобождения от давления, оказываемого на него обществом.

Персонажи «Женитьбы» не прислушиваются друг к другу, даже к себе и к своим чувствам. Их поведение, манера речи и социальные роли четко продиктованы гендерными стереотипами, обусловленными культурой и традициями XIX века. Свадьба – это важный обряд, святость и духовность которого неоспорима. Коллизия пьесы заключается в том, что материальное значение свадебного обряда ставится выше человеческого счастья. Именно давление со стороны окружающих людей и собственная несостоятельность вынуждает героя сбежать через окно.

Анализируя гендерную проблематику в пьесе «Женитьба» Н.В. Гоголя, важно обратить внимание на культурные и социальные различия мужчин и женщин. Хотя гендер не является языковой категорией, анализ речевой организации, суждений, хода мыслей героев позволяет определить, что язык отражает в себе гендерные стереотипы.

А. Кириллина и М. Томская в статье «Лингвистические гендерные исследования» отметили отличительные особенности мужского и женского коммуникативного поведения. По их мнению «типическая черта построения текста, свойственная женщинам, – включение в ход разговора тематики, которую порождает обстановка речи, действия, которые производят говорящие, и т.п. Переключение тематики связано не с полом женщин, а скорее с их социальными, семейными и т.п. ролями, например с ролью хозяйки дома. Мужчины переключаются тяжелее, проявляя некоторую “психологическую глухоту” – увлекаясь обсуждаемой темой, не реагируют на реплики, с ней не связанные» [4, с. 22–43].

Любовь женщин к «болтливости» находит отражение и в «Женитьбе». Н.В. Гоголь очень ярко рисует мужские и женские образы, наделяя индивидуальными речевыми особенностями, что явно выделяет их среди массы других. Женщинам в «Женитьбе» очень близка нелогичность и произвольность отступлений от темы в разговоре. Данная особенность добавляет комизма как персонажам, так и всему произведению в целом. Упомянув в разговоре какое-либо лицо или предмет, персонаж начинает много рассказывать о ненужных деталях, забывая о главной теме.

Для примера рассмотрим речь свахи Феклы. В эпизоде описания приданого Агафьи Тихоновны она уходит от основной темы. Из реплик Феклы становится понятно, что огород для неё особенно важен для характеристики приданого невесты. Болтливость героини приводит к тому, что она забывает, о чем говорила, увлекается рассказом о человеке, который нанимал этот самый огород: «Огород есть еще на Выборгской стороне: третьего года купец нанимал

под капусту; и такой купец трезвый, совсем не берет хмельного в рот, и трех сыновей имеет: двух уж поженит, а третий, говорит, еще молодой, пусть посидит в лавке, чтобы торговлю было полегче отправлять. Я уж, говорит, стар, так пусть сын посидит в лавке, чтобы торговля шла полегче» [6, с. 13]. Данная особенность речевого поведения непосредственно связана с её психологическим складом, характером, профессией свахи, социальной ролью хозяйки дома.

В процессе общения речевое поведение у мужчин и женщин может различаться. Женщины склонны к использованию положительной оценки. Мужчины же более часто употребляют отрицательную оценку, стилистически сниженную лексику, намеренное огрубление речи:

«Кочкарев. Ну есть ли в тебе капля ума? Ну не олух ли ты? Собрался совершенно, и вдруг: не нужно! Ну скажи, пожалуйста, не свинья ли ты, не подлец ли ты после этого?

Подколесин. Ну что ж ты бранишься? с какой стати? что я тебе сделал?

Кочкарев. Дурак, дурак набитый, это тебе всякий скажет. Глуп, вот просто глуп, хоть и экспедитор. Ведь о чем стараюсь? О твоей пользе; ведь изо рта выманят кус. Лежит, проклятый холостяк! Ну скажи, пожалуйста, ну на что ты похож? Ну, ну, дрянь, колпак, сказал бы такое слово... да неприлично только. Баба! хуже бабы!» [6, с. 19].

Градация ругательств адресованных Подколесину (олух, свинья, подлец, дурак набитый, проклятый холостяк, дрянь, колпак) обрывается, так как завершающее слово Кочкарев не решается произнести: «сказал бы такое слово... да неприлично только. Баба! хуже бабы!». Разница в речевом поведении у мужчин и женщин налицо.

Гендер отражает сложный социокультурный процесс образования обществом мужских и женских ролей, подчеркивает расхождения в образе действий. На примере комедии Н.В. Гоголя было доказано влияние социальных стереотипов на поведение людей. Для женщины важно общественное мнение, она эмоциональна, стремится создать семью, быть «как все». Мужчина более сдержан, общество требует от него инициативности, твёрдости характера, поэтому для него характерна более грубая речь.

Научные работы почти не затрагивают гендерную проблематику, ограничиваясь лишь описанием мужских и женских образов у Н.В. Гоголя. Это говорит о необходимости детально рассмотреть данную проблему в художественных текстах XIX века, выявив всю сложность и многогранность взглядов Гоголя на мужское и женское.

### Список литературы

1. Большая психологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psychology.academic.ru/> (дата обращения: 08.01.2021).
2. Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии / И. Л. Вишневская. – М. : Наука, 1976. – 256 с.

3. Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С. А. Гончаров. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 177 с.
4. Кирилина А. В. Лингвистические гендерные исследования / А. В. Кирилина, М. В. Томская // Отечественные записки. – 2005. – № 2 (22). – С. 22–43.
5. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю. В. Манн. – М. : Coda, 1996. – 474 с.
6. Гоголь Н. В. Женитьба // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1949. – Т. 5 / ред. А.Л. Слонимский. – С. 5–63.



## ЧЕРТЫ ИНФЕРНАЛЬНОСТИ В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ РОМАНОВ И.С. ТУРГЕНЕВА

*Тангыева А.Я.*

В толковом словаре значение слова *инфернальный* объясняется так: «инфернальный, инфернальная, инфернальное (лат. *infernalis*) (книжн. устар.). Находящийся в аду, происходящий в аду, адский. Инфернальный огонь. Инфернальные муки. Одержимый бурными страстями, демонический. “Это тоже инфернальная душа и великого гнева женщина” (Достоевский)» [36]. Женщину, образ которой подходит под данную формулировку, можно назвать иначе, известным большинству людей словосочетанием – роковая красавица.

Демоническое – источник женской загадочности, непредсказуемости, непоследовательности. Эта женщина привлекает к себе мужчину своим обаянием, творческой оригинальностью. Она чувствительна, но бессердечна и хладнокровна, часто гениальна, но определенно зла.

Такой образ женщины в литературе встречается часто, в том числе, в творчестве И.С. Тургенева. Когда у писателя спросили о самой счастливой минуте его жизни, он ответил: «Разумеется, самая счастливая минута жизни связана с женской любовью» [4, с. 353]. «Любовь, поклонение женщине наполнили всю его жизнь, сопровождали его до могилы», – писал о нём Б.К. Зайцев [4, с. 29]. И.С. Тургенев в своих произведениях показывает любовь в разных ее проявлениях, ее власть над душами людей, изображение образа инфернальной женщины в этом смысле, конечно, не случайно.

Мать писателя, Варвара Петровна Тургенева была образованной и вместе с тем жестокой, капризной, деспотичной женщиной. До самой смерти она не общалась с сыновьями, рассорившись с ними, когда попыталась управлять их жизнью. О ее жестокости ходили легенды, за глаза помещицу называли «Салтычихой». Сам Тургенев говорил в лицо матери, что она мучает всех, кто находится возле нее. Он ее боялся, но одновременно обожал, т.к. был неспособен ненавидеть родного человека.

Главной женщиной жизни автора была Полина Виардо. Он признался, что Виардо имеет над ним «особое влияние, держит его у своих ног какими-то будто чарами, словно колдовством, и что он, когда ее видит, физически не может не подчиниться ей, что это выше его сил и он находится в ее присутствии как бы под сильнейшим гипнозом» [4, с. 142]. Н.А. Некрасову, навестившему его за границей, говорил, что даже спустя пятнадцать лет со дня знакомства с Полиной Виардо готов по ее приказанию «плясать на крыше, нагишом, выкрашенный желтой краской!» [4, с. 381].

Г.А. Сониная выделяет искомый образ в числе других типичных для наследия писателя: «тургеневская девушка», «женщина-мать», «инфернальная женщина» [6, с. 76–79].

«Инфернальный» (или же «демонические») женщины живут своими интересами, сосредоточены на себе, содержат что-то иррациональное, покоряют мужчин женской силой.

В образе «демонической женщины» отличительными чертами являются сила природы и особое, волшебное начало. Невозможно предугадать, что она подумает, скажет или сделает. Она загадка. Подобные черты наблюдаются в характере героини «Дворянского гнезда» Варвары Павловны, лишенной морального стержня: героиня невероятно умна. К этому типу можно отнести царственную Анну Сергеевну Одинцову, которая напоминает сказочную героиню Елену Прекрасную. Ее характер свободный и довольно решительный. «Она многое ясно видит, многое понимает, но ничто её не захватывает целиком. Пытливость, не получающая удовлетворения, превращается в равнодушие, сомнения не утихают, но и не дорастают до тревоги. Воистину – спящая красавица!» [2, с. 96] – отмечает Ю.В. Лебедев. В Одинцовой много таинственности, она пробуждает в натуралисте, разрушителе, нигилисте Евгении Базарове, который отрицает любовь, неуправляемую страсть ума, подчиняет его силе своего обаяния и даже становится косвенной причиной смерти такого сильного человека, который называл себя «гигантом».

Загадка присутствует и в образе княгини Р. из романа «Отцы и дети». И.С. Тургенев рисует подробный портрет женщины. Героиню нельзя назвать красавицей, но с яркой, выразительной внешностью, что выделяет ее среди остальных. О фигуре автор говорит лаконично: «была удивительно сложена». Привлекает внимание ее тяжелая длинная (ниже колен) золотая коса. Автор пишет: «во всем ее лице только и было хорошего, что глаза», уточняя, что симпатию вызывают не сами глаза, а взгляд «быстрый и глубокий, беспечный до удали и задумчивый до уныния» [5, с. 173] (он оставался таким, даже когда княгиня Р. говорила о чем-то несерьезном). Окружающие считали ее странной особой. Днем в компаниях она казалась раскрепощенной и веселой кокеткой, а наедине с собой терзалась невеселыми думами и заливала слезами подушку. Она могла целую ночь не спать, метаться по комнате, заламывать руки или просто сидеть над Псалтырем. С наступлением нового дня снова надевала на себя маску светской дамы, выходила гулять и бросалась во все развлечения. Княгиня Р. изображена в романе как покоряющая сердца, ее смерть в корне меняет жизнь Павла Петровича. Он отказывается от перспективной карьеры и поселяется в деревне, не сумев полностью преодолеть свою любовь.

Мотив «любви-власти» становится основным в истории Ирины («Дым»), чувство к которой поработает Литвинова. Образ Ирины в романе окружен флёром таинственности, в образе героини главенствует чёрный цвет: «высокая стройная дама в шляпке с короткою чёрною вуалеткой» [5, с. 106], «на ней было чёрное креповое платье» [5, с. 106]. Согласно традиционной символике, чёрный цвет ассоциируется с пустотой и горем, с опасной inferнальной стихией.

У Ирины необычная красота; её образ таинственный, в ней кроется огромная внутренняя сила. Писатель останавливает наше внимание на глазах, похожих на глаза египетских богинь. В институте Ирина считалась одной из лучших учениц по способностям, но отличалась непостоянным и властолюбивым характером. Как констатирует Г.Э. Винникова, «...ни красота,

ни ум её не принесли ей счастья» [1, с. 261]. Для Литвинова все дорогое и болезненное, все что связано с любимой, сосредоточено в голубых цветах страсти. Коннотация силы героини обостряется в тексте «неотступного, неотвязного, сладкого, тяжёлого запаха» [5, с. 288]. Образ Ирины можно отнести к образу «демонической женщины», который отличает привлекательность, сила характера, авторитет; неотъемлемой чертой образа является таинственность.

Итак, в типологии женских образов в романах Тургенева, наряду часто встречаемым образом «тургеневской девушки», выделяется тип женщины, в которой проявляются inferнальные черты. Они властные, жестокие, своенравные. Варвара Павловна в романе «Дворянское гнездо», Ирина в романе «Дым», Анна Одинцова и княгиня Р. в романе «Отцы и дети» выступают как разрушительная сила. Их любовь приводит героев к мраку, хаосу. Талант, ум, внешняя красота, которыми они обладают, ярко контрастируют с их внутренним безобразием и используются ими для удовлетворения своей страсти. Героини сосредоточены себе, при этом подчиняют мужчину силой женской власти.

#### **Список литературы**

1. Винникова Г. Э. Тургенев и Россия / Г. Э. Винникова. – М. : Советская Россия, 1977. – 448 с.
2. Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» : пособие для учителя / Ю. В. Лебедев. – М. : Просвещение, 1982. – 144 с.
3. Островский А. Г. Тургенев в записях современников : воспоминания. Письма. Дневники / А. Г. Островский. – М. : Аграф, 1999. – 447 с.
4. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. / И. С. Тургенев. – Т. 8. – М. : Наука, 1964. – 623 с.
5. Сосина Г. А. Типология женских образов в романах И. С. Тургенева / Г. А. Сосина // Интерактивная наука. – 2018. – № 6. – С. 76–79.

## ОБРАЗ ВОСТОКА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А.А. ФЕТА (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА «ИЗ ГАФИЗА»)

*Дурдыева А.Б.*

В русской литературе XIX века заметно проявился интерес к Востоку – к восточной культуре, философии, поэзии. Эта тенденция была характерна для европейской литературы в целом и прежде всего – для европейского романтизма с его тяготением к экзотике. Восток для многих романтиков ассоциировался со «сложным комплексом эстетических, нравственных и философских идей» [2, с. 63]. Примерами ориентализма в европейской поэзии являются «Западно-восточный диван» И.В. Гёте, восточные поэмы Дж.Г. Байрона, «Восточные мотивы» В. Гюго. Согласно В.А. Кошелеву, «с утверждением “содержательной” стихии Востока, в которой начали черпать вдохновение романтики... утверждалась и неповторимая восточная форма литературных исканий» [3, с. 110].

Как подчёркивает Е.В. Синцов, Афанасий Афанасьевич Фет «в этом плане – одна из ключевых фигур русской поэтической школы. Через его стихи дух Востока впервые наиболее осознанно и последовательно проник в русскую поэзию» [5, с. 223].

А.А. Фет интересовался творчеством восточных поэтов и учёных, прежде всего Хафиза, персидского поэта XIV века. Поэтика Востока отразилась на лирике русского автора, восточная философия повлияла на его картину мира. А.М. Саяпова в монографии «Диалог творческого сознания А.А. Фета с Востоком (Фет и Хафиз)» убедительно доказала, что художественная картина мира Фета в большей степени ориентирована на Восток, чем на Запад [4].

А.А. Фет был увлечён мистической суфийской поэзией Хафиза и захотел перевести её на русский язык. Не зная персидского языка, поэт воспользовался немецким переводом Г.Ф. Даумера. В результате был создан лирический цикл «Из Гафиза», в котором отразились характерные приёмы суфийской поэзии – парные образы, аллегория, особые интонации. Эти стихотворения можно назвать подражанием Хафизу, так как они не являются переводными в буквальном смысле слова. Как впоследствии выяснилось, немецкий переводчик сочинял свои стихотворения в духе Хафиза, а не старался выполнить точный перевод.

Чтобы получить представление об образе Востока в творческом сознании А.А. Фета, рассмотрим стихотворения, составившие цикл «Из Гафиза».

В стихотворении «Звезда полуночи дугой золотою скатилась...» прославляется красота земли, которая противопоставлена небу. Звезда, упав с неба, очаровывается цветами, мирными хижинами, стадами и забывает далёкое, прекрасное небо: «И, всё полюбя, уж на небо она не просилась, / И рада была, что ночью порою скатилась» [6].

В стихотворении «О, если бы озером был я ночным...» создаются парные образы (озеро и луна, поток и былинка, розовый куст и роза, зерно и птичка):

«О, если бы розовым был я кустом, / А ты бы розой, на нём растущей! / О, если бы сладостным был я зерном, / А ты бы птичкой, его клюющей!» [6].

Парные образы – одна из характерных особенностей суфийской поэзии.

Радости жизни прославляются в стихотворении «Если вдруг, без видимых причин...». Если наступит грусть, поэта смогут исцелить не лекарства, а вино, музыка и любовь: «Если ж я и тут не исцелюсь, / Говори, что умер Шемзеддин» [6].

Стихотворение «Я был пустынной страной» построено на антитезе. Убийственный огонь пустыни в душе поэта противопоставлен весёлому цветению земли после дождя: «Хвала творцу: во мне он / Унял убийственный огонь, / Он дождик мне послал сырой, – / И кротко охлаждённый, / Я прежний отыскал покой, / Бог дал мне быть весёлой, / Цветущею землёй» [6].

Антитеза лежит и в основе стихотворения «Книгу мудрую берёшь ты...». Образ свободолюбивого поэта, ведущего весёлую жизнь, не чуждого греха, зовущего других к безрассудствам, противопоставлен строгому образу праведника: «Книгу мудрую берёшь ты, – / Свой бокал берёт Гафиз; / К совершенству всё идёшь ты, – / К бездне зол идёт Гафиз» [6].

Горечь праведной жизни контрастирует со сладостью, которую даёт людям Гафиз. В этом стихотворении особенно ясно проявилась романтическая интерпретация образа поэта. Поэт показан непокорным, любящим жизнь, противостоящим строгим правилам.

Такой образ поэта присутствует и в других стихотворениях цикла («Не будь, о богослов, так строг!», «Уж если всё от века решено...»), воспевающих стремление поэта к свободе и радости жизни: «Ты, как осёл или верблюд, / Кряхтя, тащи тяжёлый мех, – / Мы всё, что давит, с плеч долой, / А это уж никак не грех!» [6].

Тема соловья и розы, характерная для поэзии Хафиза, развивается в стихотворении «Ветер нежный, окрылённый...». Райские цветы не могут сравниться с розой, которую знает возлюбленная поэта. Он просит ветер передать ей песню любви: «Не орлом я быть желаю / И парить на высоты; / Соловей Гафиз ту розу / Будет петь, что знаешь ты» [6].

В стихотворении использован приём эпифоры (каждая строфа из пяти заканчивается словами «что знаешь ты»). Этот формальный приём также распространён в восточной поэзии.

Тема соловья и розы появляется и в стихотворении «Веселись, о сердце-птичка». Соловей умирает от шипов розы, но сердце его наполнено радостью: «Но зато твоей кончине / Нет подобной ни единой: / Ты умрёшь прекрасной смертью, / Благородной, соловьиной» [6].

В стихотворении «Ежели осень наносит...» отражена важная для мировоззрения А.А. Фета идея переменчивости судьбы. Нельзя роптать на судьбу, потому что всё в мире меняется, человеческое несчастье не может длиться вечно: «Всё переходчиво в мире, / Жребий и твой переменится: / Только не бойся судьбины / Злобной угрозы, – не сетуй ты» [6].

Таким образом, воспринимая традиции персидского поэта сквозь призму позднего немецкого романтизма, А.А. Фет создаёт свой собственный

неповторимый образ Востока. В то же время он соответствует принципам русского ориентализма. П.В. Алексеев подчёркивает: «восточный романтизм – это точка сближения восточной поэтики и романтизма как типов художественного мышления» [1, с. 74].

В лирическом цикле А.А. Фета раскрываются характерные для суфийской поэзии образы-символы. Однако у Хафиза эти образы служат центральной идее суфийской поэзии – восхвалению Творца. В любовной лирике образы соловья и розы символизируют поэта и его возлюбленную. Но восхваление земного – красоты природы или возлюбленной – не противоречит любви к небесному, так как любовь к творению скрывает в себе любовь к Творцу. Мотив вина, один из главных в поэзии Хафиза, символически передаёт опьянение истиной.

Хафиз в творческом сознании А.А. Фета приобрёл некоторые черты, сближающие его с античным поэтом Анакреонтом – прославление радостей жизни (вина и любви), красоты земной природы. Также в образе Хафиза отразилась характерная для А.А. Фета концепция «чистого искусства», или «искусства для искусства». Образный ряд, характерный для Хафиза, служит средством выражения мыслей и чувств русского поэта.

#### Список литературы

1. Алексеев П. В. Хафиз в творческом сознании А. А. Фета / П. В. Алексеев // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 1. – С. 71–79.
2. Каганович С. Л. Диалог культур в русской художественной интерпретации Корана / С. Л. Каганович // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 14. – Серия: Гуманитарные науки. – С. 63–69.
3. Кошелев В. А. «На Востоке есть у Бога заповедные места...» / В. А. Кошелев // Соловьёвские исследования. – Иваново, 2020. – Вып. 4 (68). – С. 108–119.
4. Саяпова А. М. Диалог творческого сознания А. А. Фета с Востоком (Фет и Хафиз) / А. М. Саяпова. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 168 с.
5. Синцов Е. В. Одухотворённый поэзией и мудростью Востока / Е. В. Синцов // Учёные записки Казанского ун-та. – Гуманитарные науки. – 2012. – Т. 154. Кн. 2. – С. 223–226.
6. Фет А. А. Из Гафиза [Электронный ресурс] / А. А. Фет. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 14.04.2021).

## ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ В НОВЕЛЛИСТИКЕ О. ГЕНРИ

*Сахедова М.М.*

Заглавие литературного произведения играет важную роль в понимании текста читателем, выступая своеобразным ключом к авторской картине мира. Как подчёркивает Л.Г. Хорева, «заглавие является определённым культурным и психолингвистическим кодом, напрямую связанным с мировоззрением автора, во многом определяющим организацию контекста и выдвигению на первый план важнейших смысловых элементов художественного текста» [7, с. 22].

Заглавие помогает полнее понять авторские интенции. Оно занимает сильную позицию в тексте и является необходимым элементом художественной структуры, придавая ей завершённость. По определению И.Р. Гальперина, заглавие представляет собой «компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развёртывания» [2, с. 133].

Заглавия имеют жанровую обусловленность. Так, для новеллы, отличительными жанровыми чертами которой являются острый сюжет и неожиданный финал, характерны заглавия, требующие от читателя активной интерпретации. Заглавие новеллы может иметь парадоксальный характер, представлять собой метафору или символ, содержать аллюзию к прецедентному тексту. Для правильного понимания смысла заглавия необходимо знакомство со всем текстом произведения. Смысл заглавия может стать ясным для читателя только в финале новеллы. Как указывает Ю.В. Бабичева, в краткой формуле заглавий «закодировано много разных пластов содержания и разные выходы в многоярусную сферу контекстов» [1, с. 62].

Признанным мастером жанра новеллы является американский писатель О. Генри (Вильям Сидни Портер). До сих пор его произведения воспринимаются как эталон жанра. Достаточно сказать, что «литературная премия имени О. Генри за лучший рассказ присуждается ежегодно с 1918 г.» [3, с. 9], существует также премия «Дары волхвов» за лучший рассказ на русском языке, продолжающий традиции американского новеллиста.

О. Генри усовершенствовал жанровую форму, ввёл приём «двойного финала», при котором усиливается элемент обманутого ожидания читателя. Новеллы О. Генри отличаются яркими и многозначными заголовками.

Как правило, заголовок предваряет знакомство читателя с произведением, раскрывает его тему. Однако функции заголовков новелл О. Генри иные. Заглавия носят парадоксальный характер, разрушают стереотипы восприятия, их смысл раскрывается только после прочтения всего текста. С полным основанием Е.И. Сибирцева рассматривает парадокс в творчестве О. Генри как «формально-содержательную категорию, имеющую системообразующее значение для поэтики писателя в целом» [6, с. 5]. Парадокс проявляется на всех уровнях организации текста новелл О. Генри, в том числе и в заглавиях.

Часто заголовки у О. Генри являются интертекстуальными, содержат аллюзии к прецедентным текстам.

Так, заглавие новеллы “The Gift of the Magi” («Дары волхвов») апеллирует к известному библейскому сюжету, в котором волхвы принесли дары младенцу Иисусу. Новелла построена по жанровой модели рождественской прозы. Героев должно ожидать рождественское чудо, награда за добродетель. Заглавие вызывает ассоциации с праздничным волшебством, чудесными подарками. В финале новеллы заглавие приобретает дополнительные смысловые оттенки: с одной стороны, оно выражает ироничное признание «ненужности» подарков и в то же время утверждает высшую ценность любви, ради которой молодые люди расстались с самым дорогим, что у них было. Рождественское чудо всё-таки произошло, и этим чудом стали любовь и самопожертвование. Актуализация иронии в произведениях О. Генри, как отмечает С.В. Манджиева, «происходит не только на уровне эксплицитно выраженной информации, но и на уровне подтекста, позволяющего глубже осмыслить идейное содержание произведения» [4, с. 22].

В новелле “The Ransom of Red Chief” («Вождь краснокожих», дословно: «Выкуп за вождя краснокожих») содержатся отсылки к популярной в американской литературе индейской тематике. Номинативное заглавие иронично характеризует главного героя новеллы – мальчишку, одержавшего верх над своими похитителями. Выкуп, о котором говорится в заглавии, пришлось платить самим похитителям.

Целый ряд новелл О. Генри посвящён бедным людям, которые отчаянно стремятся попасть в высший свет или хотя бы почувствовать себя принадлежащими к этому недоступному кругу. Сочувственное отношение автора к этим персонажам проявляется и на уровне заголовков. Так, в заглавии рассказа “Transients in Arcadia” («В Аркадии проездом») упоминается идиллическая страна влюблённых пастухов из буколик древнеримского поэта Вергилия, ставшая символом безмятежного существования, рая на земле. Заглавие подчёркивает мимолётность пребывания героини в идиллическом состоянии, необходимость в скором времени вернуться к обычной, полной забот жизни.

Похожую роль играет заголовок новеллы “While the Auto Waits” («Пока ждёт автомобиль»). Героиня рассказа, скромная кассирша, выдаёт себя за богатую леди. Мистификация ненадолго позволяет ей почувствовать себя дамой из высшего общества. Возможность оказаться, хоть изредка, в высшем обществе появляется и у героя новеллы “Lost on Dress Parade” («Потерявшийся на параде мод», в русском переводе – «Мишурный блеск»), который откладывает каждую неделю по одному доллару, чтобы раз в десять недель потратить их на роскошный вечер. В оригинальном заголовке содержится указание на его отчаяние, потерянность в мире, где о человеке судят «по одежке».



В новелле “Vanity And Some Sables” («Тщеславие и немного соболей», в русском переводе: «Русские соболя») заглавие содержит ключ к пониманию сюжета. Герой рассказа, бывший бандит Малыш Брэди, порвавший с преступным прошлым и решивший вести бедную, но честную жизнь, дарит своей невесте гарнитур из русских соболей. Жители квартала восхищаются роскошными мехами, и Брэди наслаждается своим триумфом: «Малыш с видом владетельного принца шагал по правую руку Молли. Трудовая жизнь не излечила его от пристрастия к первосортным и дорогим вещам, и он всё так же любил пускать пыль в глаза» [5, с. 59]. Вскоре одна местная жительница заявляет о пропаже русских соболей, Брэди признаётся в краже, так как не может объяснить, где купил мех. Но после ложного финала следует истинный. Пропавший мех обнаруживается в шкафу у хозяйки, а русские соболя оказываются на деле дешёвыми соболями с Аляски. Брэди был готов скорее отправиться в тюрьму, чем признаться, что он купил своей невесте дешёвый гарнитур за двадцать один доллар пятьдесят центов. Его поведение объясняется тщеславием. Слово “vanity”, вынесенное в заглавие новеллы, указывает на мотивацию поведения героя.

Заглавия новелл О. Генри в образной форме выражают авторскую оценку события или персонажа, дают ключ к пониманию произведения.

### Список литературы

1. Бабичева Ю. В. Поэтика заглавия / Ю. В. Бабичева // Вестник ТГПУ. – 2000. – Вып. 6. – Серия: Гуманитарные науки (Филология). – С. 61–64.
2. Гальперин Н. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Н. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.
3. Костюченко М. В. Художественные особенности новеллы О. Генри на примере произведения «Дары волхвов» / М. В. Костюченко // Уральский филологический вестник. – 2017. – № 5. – С. 8–13.
4. Манджиева С. В. Ключевые концепты в рассказах О. Генри : автореферат дис. ... канд. филол. наук / С. В. Манджиева. – Волгоград, 2010. – 25 с.
5. О. Генри. Приворотное зелье / О. Генри. – М. : Эксмо, 2018. – 256 с.
6. Сибирцева Е. И. Поэтика парадоксального в творчестве О. Генри : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Е. И. Сибирцева. – Иваново, 2012. – 22 с.
7. Хорева Л. Г. Заглавие как знак авторской картины мира / Л. Г. Хорева // Новый филологический вестник. – 2017. – № 4 (43). – С. 16–24.

## «АРХИЕРЕЙ»: А.П. ЧЕХОВ И ИЕРОМОНАХ ТИХОН БАРСУКОВ

*Суровцева Е.В.*

В русской литературе существуют два произведения под названием «Архиерей» – рассказ А.П. Чехова (1902) [12] и повесть иеромонаха Тихона Барсукова (1900-е) [3]. Центральный образ обоих произведений, что видно из заглавия, – высокопоставленный архипастырь.

Как отмечает современный исследователь, у Чехова есть два любимых мира – детство и церковь [6, с. 43] (в настоящей статье мы не будем касаться темы религиозности этого классика, отметим только, что его гуманизм «во многом опирался на христианские ценности» [9, с. 239]).

В своём рассказе, уже неоднократно анализировавшемся исследователями как в общих работах, посвящённых писателю [1; 4; 7; 8; 10; 14], так и в специальных [2; 11; 13; 15; 16], Чехов описывает последнюю неделю жизни архиерея (повествование начинается перед Вербным воскресением, смерть архиерея последовала перед Пасхой), его последние службы в нездоровом состоянии, встречи с матерью и маленькой племянницей, разговоры с «бывшим отцом экономом» Сисоем, тёплые воспоминания архиерея о прошлом – он, выходец из низов, достиг большой высоты; потомственный пастырь сам бьётся над трудными вопросами жизни и не хочет умирать. Тихон пишет об архиерее, прибывшем в крупный волжский город (предполагаем, что речь, скорее всего, идёт о Казани) и начавшем там необычные, непривычные для людей преобразования (до минимума сводит канцелярскую работу; успешно организует «босяцкий» посёлок; перестраивает архиерейский дом в дешёвую гостиницу для пребывающих в город по делам батюшек – в первую очередь ради более тесного общения пастырей друг с другом и с архипастырем; начинает проводить у себя регулярные встречи местного духовенства запросто, невзирая на их чины и регалии; закрывает миссионерские беседы как «развивающие страсть пустого словопрения»).

Тихон вписывает повествование о деятельности архиерея в общественный и культурный контекст русской жизни – упоминает современных ему авторов литературных произведений (М. Горький – «Коновалов» и «Супруги Орловы», Л. Толстой – «Воскресение», «Крейцера соната»), показывает споры интеллигенции о важных философских проблемах – о причинах отпадения интеллигенции от церкви (в качестве возможных причин называется недостойное поведение некоторых священнослужителей; о несовместимости веры и науки, религии и разума; о сущности христианства (нравственное учение или догматы); о толстовстве (отметим, что три из четырёх названных проблем актуальны и сегодня). У Чехова такого общественного контекста нет.

Устами тихоновского архиерея высказываются его взгляды на христианство (христианство как «дело перерождения, преображения, воссоздания человечества», «дело спасения и возрождения людей», на одну из главных бед современной ему России – на появление нового «догмата» –

о недостижимости евангельского идеала, из которого был сделан вывод о узаконенном противоречии между жизнью и Евангелием, на необходимость различения понятий «вера» и «религия». Чеховский архиерей о сущности христианства не размышляет, однако следует отметить, что на основе анализа эпистолярного материала А. Кузичева пришла к выводу, что Антон Павлович также разводил веру и религию [6].

В обоих произведениях содержится своего рода «эпилог», повествующий о том, что произошло после завершения описываемых событий – у Чехова это маленький абзац с сообщением о назначении нового архиерея, о забвении архиерея умершего, о том, как вспоминала и рассказывала о своём усопшем сыне старушка-мать. У Тихона это небольшая главка (18-я) – архиерей провёл годы в своей епархии, сделал много добра – и вот теперь сидит, размышляет над копией злобной анонимки, адресованной в Синод, которую переслал ему неведомый доброжелатель.

Следует упомянуть о наличии церковной лексики, цитат из Писания и молитв у обоих авторов. У Чехова мы насчитали около 70 лексем и 3 цитаты (ослица Иегудиилова, название одного из двенадцати Евангелий, читаемых в церкви в предпасхальные дни, песнопение о грядущем Женихе, исполняемое на вечерне также перед Пасхой), у Тихона – около 210 лексем и около 35 цитат (в основном из Нового Завета – из посланий Павла к римлянам, второе к коринфянам, второе к Тимофею; из Евангелий – от Матфея, Марка, Иоанна; из разрешительной молитвы; Откровение Иоанна Богослова; первое послание Иоанна Богослова; псалмы Давида; из пасхальных песнопений и «Царю Небесный» и др.).

Рассмотрение образов архиереев у А.П. Чехова и иеромонаха Тихона Барсукова требует рассмотрения сюжетных и лексических особенностей произведений. Но уже предпринятый в настоящей статье анализ свидетельствует, что Чехов показал «жизнь обыкновенного человека» [6, с. 743], а Тихон – служение необычного архипастыря, преображающего души людей.

### Список литературы

1. Бердников К. П. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания / К. П. Бердников. – М. : Художественная литература, 1984. – 511 с.
2. Доманский Ю. В. Особенности финала чеховского «Архиерея» / Ю. В. Доманский // Чеховские чтения в Твери. – Тверь : Тверской государственный университет, 2003. – Вып. 3. – С. 29–40.
3. Иеромонах Тихон. Архиерей. Повесть / Иеромонах Тихон. – М. : Русский паломник, 2012. – 222 с.
4. Катаев В. Б. Проза Чехова : проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М. : МГУ, 1989. – 327 с.
5. Кузичева А. П. Чехов. Жизнь «отдельного человека» / А. П. Кузичева. – М. : Молодая гвардия, 2010. – 847 с.

6. О. Иосиф (Затеишвили). Чехов и Русская Православная Церковь / О. Иосиф (Затеишвили) // Русская литература XIX века и христианство / под общ. ред. В. И. Кулешова. – М. : Издательство Московского университета, 1997. – С. 42–48.
7. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства / Н. Е. Разумова. – Томск : Томский государственный университет, 2001. – 522 с.
8. Собенников А. С. «Между “Есть Бог” и “нет Бога”...» (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова) / А. С. Собенников. – Иркутск : Иркутский государственный университет, 1997. – 224 с.
9. Собенников А. С. Архетип праведника в повести А. П. Чехова «Моя жизнь» / А. С. Собенников // Русская литература XIX века и христианство / под общ. ред. В. И. Кулешова. – М. : Изд-во Московского университета, 1997. – С. 239–246.
10. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А. Д. Степанов. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
11. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь : Тверской государственный университет, 2001. – 58 с.
12. Чехов А. П. Архиерей / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – Т. 10. Рассказы, повести, 1898–1903. – М. : Наука, 1977. – С. 186–201.
13. Шалюгин Г. А. Рассказ «Архиерей» / Г. А. Шалюгин // Чеховские чтения в Ялте : Чехов в Ялте. – М. : Наука, 1983. – С. 34–37.
14. Шмид В. Проза как поэзия : статьи о повествовании в русской литературе / В. Шмид. – СПб. : Академический проект, 1994. – 241 с.
15. Щербенок А. В. Рассказ Чехова «Архиерей» : постструктуралистская перспектива смысла / А. В. Щербенок // Молодые исследователи Чехова / отв. ред. В. Б. Катаев. – М. : МГУ, 1998. – Выпуск 3. – С. 113–120.
16. Nilsson N. A. Studies in Chekhov's Narrative Technique («The Steppe» and «The Bishop») / Nils Ake Nilsson. – Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Slavic Studies 2. – Stockholm : Stockholm University Press, 1968. – 110 p.

## ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА

*Сутырина Ю.Д.*

Фигура А.П. Чехова как писателя-художника представляет собой исключительное явление не только в отечественной литературе, но и в мировой культуре. Общеизвестно, что свой творческий путь А.П. Чехов начинал с малой прессы 80-х годов, преимущественно развлекательного характера, где выступал в качестве автора небольших юморесок под соответствующим псевдонимом Антоша Чехонте. Тогда ещё молодой, амбициозный и подающий надежды Чехов казался окружающим совершенно не современным человеком. Если такие известные светила русской литературы, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев, А.И. Герцен являлись прямыми выразителями духовных и идейных исканий своего времени, то с А.П. Чеховым всё сложилось немного иначе.

В А.П. Чехове удивительным образом могло сочетаться абсолютно несочетаемое: то он неунывающий юморист, то «пессимист» и певец «хмурых людей» эпохи упадка, то глубоко верующий гражданин в будущее своей страны. Писатель прибегал к простым приёмам, умел писать доступным для народа языком. «Он изображал повседневную жизнь простых людей в самых будничных обстоятельствах, тем самым завершая давнее стремление русской литературы к всеохвату жизни» [3, с. 3–4]. Читая прозу А.П. Чехова, вспоминаем цитату из романа Ф.М. Достоевского «Идиот»: «Но чужая душа потёмки, и русская душа потёмки...» [2, с. 273]. Как и полагается настоящему русскому мыслителю, А.П. Чехов всегда был полон дум о смысле жизни и предназначении человека.

Как отмечал М. Горький, новаторство писателя проявлялось, прежде всего, в умении благородно выразить всю свою ненависть к пошлости «мещанской обыденщины». Многих читателей подкупала именно ненавязчивость автора к жизни своих героев: он не осуждает их действия, а если и хочет указать на ошибки, то делает это тонко: «...показывает их ошибки как осознаваемые ими самими» [4, с. 21].

В каждом своём произведении А.П. Чехов выступает в роли наблюдателя, сохраняя нейтральную позицию. Подобная манера повествования особенно ярко стала выделяться в рассказах 1886–1887 гг. «Теперь рассказчик чаще всего лицо, близкое к автору. Он не участвует в событиях. Это или человек, наблюдавший жизнь героя долгое время (“Хорошие люди”), или его собеседник (“Святой ночью”), или человек, явившийся свидетелем одного эпизода в жизни персонажа (“Пустой случай”, “Агафья”» [6, с. 65].

Для писателя не существовало понятий «плохого» и «хорошего» героя: все они были странными, неоднозначными, сложными, хотя на первый взгляд могли казаться вполне заурядными личностями. В двух первых произведениях А.П. Чехова можно выявить аспект изображения, который

впоследствии останется главным на протяжении всего творческого пути автора. «В “Хороших людях” Чехов рассказывает о взаимоотношениях двух близких людей. Брат – литературный критик, пишущий поверхностные статьи о плохих произведениях, не знал никаких сомнений и, по-видимому, был очень доволен собой. Когда сестра, обожавшая брата, поставила под сомнение его понимание “непротивления злу”, их отношения резко изменились и стали враждебными» [4, с. 18]. Итог: оба правы и неправы по-своему, оба не понимали друг друга, даже не пытались понять. Полное равнодушие, отсутствие эмпатии и абсолютная бессодержательность их жизни – вот один из главных аспектов изображения «чеховского» героя.

Через месяц после выхода «Хороших людей» свет увидел рассказ «На пути», где главным героем становится разорившийся помещик Григорий Петрович Лихарёв. Он отличался непостоянством в своих жизненных убеждениях, увлекался различными теориями и идеями. «...Был наделён необыкновенной способностью верить и совершенно лишён способности трезво и здраво судить о себе и своих отношениях с людьми» [4, с. 18]. Став более взрослым, Лихарёв увлёкся политикой, философией и вместе с тем успевал приносить несчастье своим близким людям.

Несмотря на то, что Лядовский был верен своим убеждениям и оставался упрямым до конца, а Лихарёв то и дело менял свои увлечения, писатель оценивает их одинаково. С точки зрения морали, первый герой так же, как и второй, был жесток и несправедлив к окружающему миру, бессовестно потратил свою жизнь впустую. Они лишь влачили своё бессмысленное существование. «Герой Чехова – не “человек идеи”, а человек, у которого нет идеи изначально; есть сознание, что она нужна, что жить без неё невозможно» [1, с. 255–256].

Увлёкшись поиском «общей идеи» и её значимости в русском сознании, А.П. Чехов пишет повесть под названием «Скучная история», где главным героем становится профессор Николай Степанович. Он всю свою жизнь посвятил научной деятельности. Все люди вокруг его раздражали. Свою жену и дочь он считал мелочными и пустыми. Общение с сотрудниками не приносило никакой радости, но он продолжал слепо верить в науку и в невозможность продолжения жизни без неё.

Тема «общей идеи» в повести читается, конечно, не так прямо, как, например, в произведениях Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Вся суть душевного перелома, о котором повествует профессор, заключалась именно в том, что он был не в силах привести неожиданно открывшуюся ему жизнь к виду красивой, талантливо сделанной композиции, ибо прозрение настигло его слишком поздно. «Сижу я один-одинёшенек, в чужом городе, на чужой кровати, тру ладонью свою больную щёку... Семейные дразги, немилосердие кредиторов, грубость железнодорожной прислуги, неудобства паспортной системы, дорогая и нездоровая пища в буфетах, всеобщее невежество и грубость в отношениях – всё это и многое другое... касается меня не менее, чем любого мещанина...» [5, с. 208].

Как оказалось, всё это время в его жизни было нечто важное, что он в итоге упустил. Обесценено также и дело жизни: наука, медицина, тот духовный подъём, «идея», ради которой он существовал. Впрочем, для «чеховского героя» подобное душевное состояние считается обыденным.

Иллюзии, бесконечные ошибки и недоразумения постоянно преследуют человека в произведениях А.П. Чехова и тем самым определяют принципы построения многих рассказов, повестей и пьес как раннего, так и позднего периода творчества. Вечное противопоставление себя обществу, бегство от реальности и понимание своих ошибок, когда уже становится слишком поздно, являются, на мой взгляд, главными идеями для А.П. Чехова, а главный смысл жизни писателю видится через вечную борьбу и самосовершенствование, через вечное познание себя и мира.

Многие современники удивлялись проницательности А.П. Чехова, который в столь раннем возрасте сумел создать достаточно сложный мир в своих произведениях. Он, как хирург людских душ, мастерски производит операции, тем самым исследуя их и излечивая от сложных болезней. Уже в ранних произведениях мир и люди, живущие в нём, представлены А.П. Чеховым во всём многообразии.

#### **Список литературы**

1. Громов М. П. Книга о Чехове / М. П. Громов. – М. : Современник, 1989. – 384 с.
2. Достоевский Ф. М. Идиот : роман: в 4 ч. / Ф. М. Достоевский. – М. : Советская Россия, 1981. – 592 с.
3. Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. П. Чехова : очерк / В. И. Кулешов. – М. : Дет. лит., 1985. – 174 с.
4. Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова / В. Я. Линков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 127 с.
5. Чехов А. П. Избранные сочинения / А. П. Чехов. – М. : Худож. лит., 1988. – 638 с.
6. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова : возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – СПб. : Азбука, 2016. – 704 с.

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СНОВА «ТРИЛИТНИКА ВАГОННОГО» КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ЧАСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ ПУТЁМ УНИВЕРСАЛЬНОГО ПОДХОДА

*Рыбакова М.А.*

*Миф – явление очень сложное: он создаётся постепенно и незаметно из умственной работы целых поколений: масса фантазий чертит причудливый узор картины, а мысли не считанных творцов мифа, поправляя и вытесняя друг друга, кое-как слаживают и осмысливают эту совокупную работу воображений.*

И.Ф. Анненский

Творчество И.Ф. Анненского до сих пор остается одним из загадочных явлений в русской литературе рубежа XIX–XX веков. Его «непонятость» эпохой во многом предопределена уникальностью творческой биографии поэта.

В данной статье мы поговорим о мифах. Для поэта – это первые свидетельства становления человеческого сознания. Неслучайно он называл мифы «печальными асфоделями» (символами мысли, пищей для загробного мира по древнегреческим преданиям) [1].

С. Городецкий в статье «Формотворчество» отмечал становление символистского мифотворчества, связывая его одним из первых с именем Иннокентия Анненского. «Наверное, “Кипарисовый ларец” откроет нам новые изломы формотворчества...» – писал С. Городецкий [3, с. 56–57].

Как правило, мимо внимания исследователей проходит мифологическая основа образности «Трилистника вагонного». Но обращение к его анализу позволяет расставить нужные акценты в интерпретации данного микроцикла. В основе трилистника лежат вполне реальные железнодорожные впечатления, которые И.Ф. Анненский вынес из частых разъездов по Санкт-Петербургскому учебному округу, инспектором которого он был.

Путем мифологизации частное восприятие И.Ф. Анненского обретает универсальный характер. Уровень мифопоэтики данного трилистника представлен с помощью трансформации архетипического, по определению Е.М. Мелетинского, мотива «драконоборчества» и сопряженного с ним мотива «спасения от власти демонического существа» [5, с. 53–55]. Источником этих мотивов для И.Ф. Анненского могли послужить и античные героические мифы, и древние славянские представления. Апелляция в трилистнике происходит к одному из мифов с обрядовой сущностью жизни человека. В мифе о «драконоборстве» рельефно проступают моменты, связанные с древним



ритуалом инициации, посредством которого «судьбы отдельных индивидов увязываются с общим ритмом жизни [5, с. 53–55]. Мифологизация позволяет соподчинить частный опыт общему.

В «Трилистнике вагонном» паровоз соотносится с образом «пышущего дракона», что составляет мифологическую основу. И если в первом стихотворении цикла лирический герой оказывается в ситуации столкновения с драконом: «Подползай – ты обязан; / Как ты жарок, измазан...», – то затем по логике мифа – в его власти: «Уничтожиться, канув / В этот омут безликий, / Прямо в одурь диванов, / В полосатые тики» [6, с. 84].

Для И.Ф. Анненского дракон – представитель хтонических чудовищ и демонов, выступающих символом хаоса, который необходимо преодолеть. Победить герою. Исследователями мифологии не раз отмечалось сочетание в образе дракона черт животных разных порядков: высших, небесных (птицы), и низших, земных (змеи); при этом происходит воплощение всеобщего хаоса.

В трилистнике И.Ф. Анненского человек сталкивается со всем «безликим», «бесцельным» и «безымянным» как органической частью бытия в целом. При этом его лирический герой должен «опознать» «мерзкий» «хаос полусуществований» «вечных будней», поэтическим образом которых открывается трилистник:

*О, канун вечных будней.  
Скуки липкое жало...  
В пыльном зное полудней  
Гул и краска вокзала...  
Полумёртвые мухи  
На забитом киоске,  
На пролитой извёстке  
Слепы, жадны и глухи.*

*Флаг линяло-зелёный,  
Пара белые взрывы,  
И трубы отдалённой  
Без отзыва призывы  
И эмблема разлуки  
В обманувшем свиданьи –  
Кондуктор однорукий  
У часов в ожиданьи...*

Поэт создаёт образ «опустошённого», «полумёртвого», распадающегося на фрагменты (мухи, киоск, флаг, кондуктор, часы) мира. Мира, из которого прикосновением «липкого жала» дракона похищена настоящая жизнь, и задача героя в борьбе с антагонистом вернуть утраченную цельность и красоту [6, с. 87].

В стихотворениях «В вагоне» и «Зимний поезд» герой проходит ряд испытаний для того, чтобы, наконец, освободиться от власти дракона и преодолеть замкнутое пространство вагона.

В мифологической традиции герою часто суждено испытать сон-смерть. Лирический герой И.Ф. Анненского в стихотворении «Зимний поезд» попадает

в царство Смерти, проходя испытание «чадом в чёрных снах», «дурманом», «чёрными наплывами», «кошмаром дум и дрем», но не поддаётся воздействию Полуночи-Смерти. Он единственный, «кто не заснул» и сохранил способность оценивать смысл происходящего. Характерно появление образа «холодного камня» в финале трилистника:

*И стойко должен зуб больной  
Перегрызть холодный камень.*

А.Н. Афанасьев отмечал, что в мифологической традиции представления о драконах-змеях неразрывно связаны с камнями, за которыми скрыта добыча дракона [1, с. 253–292]. В.В. Иванов и В.Н. Топоров пишут: мотив «разбивания камня» в мифологической традиции связан с поиском и добыванием «источника жизни противника» [4, с. 85].

Лирическому герою И.Ф. Анненского необходимо «перегрызть» камень (путь к уничтожению дракона, к победе над «бесцельным» и «безликим» потоком бытия и путь поиска жизненных ценностей дракона). Важно отметить, что здесь И.Ф. Анненский апеллирует к одному из более поздних вариантов мифа о «драконоборцах», где герой не вступает в открытую борьбу с чудовищем, в качестве главного испытания попадает во власть дракона, а затем, как отмечает Е.М. Мелетинский, «за счет хитрости и магии спасается» [5, с. 23]. В сказочной традиции также существуют каменные хлеба, символизирующие путешествие в загробный мир.

Поэт использует более поздний вариант мифа, так как ему важно показать человеческую природу своего лирического «драконоборца». «Хитрость», которая спасала мифологического героя от власти дракона, понята И.Ф. Анненским как факт независимого человеческого существования и волевого усилия.

Особую роль в структуре трилистника играет центральное стихотворение цикла «В вагоне», так как в нём происходит трансформация мифологической схемы и нарушение её логики.

Как правило, герой в столкновении с драконом спасает похищенную «пленницу» и возвращает «миру мир». Но у И.Ф. Анненского мифологическая фабула оказывается оборванной почти в самой кульминационной точке. В традиционном понимании в «Трилистнике вагонном» миф не получает эпического завершения и остается с открытым финалом. Он читается под несколько иным углом зрения. Это драматизированный миф, и «трилистник» в данном контексте должен рассматриваться как трагедия становления человеческого сознания и воли. В этом смысле его финал абсолютно логичен. В первом стихотворении «Трилистника вагонного» намечается основная коллизия между миром «вечных будней» и героем,

не желающим растворяться в мире, поддаваться «липкому жалу скуки». Важно отметить, что это сквозная коллизия в сборнике, осознаваемая поэтом как типическая и универсальная по отношению к человеческому бытию.

Хотелось бы отметить также и то, что в «Трилистнике вагонном» разыгрывается трагический конфликт «слепоты и зрячести».

Уже в первом стихотворении задан мотив слепоты: «забитый киоск», «мухи слепы, жадны и глухи», обман свиданья (по сути, та же слепота), «дремота листочка» (временная слепота). А в стихотворении «В вагоне» появляется мотив мести – «близорукого чувства», как называл его поэт: «До завтра, – говорю тебе, – / Сегодня мы с тобою квиты». Кроме того, любовь здесь осознана как иллюзия, недостижимость которой только подчеркнута «превращением» любимой женщины в «...полоску той зари, / Вокруг которой всё застыло», но ведь иллюзорность – это та же слепота. Однако у И.Ф. Анненского этой «слепоте» противопоставлено стремление «Глядеть на белые поля / Через стекло с налипшей ватой» [6, с. 30–31].

В заключительном стихотворении трилистника происходит трагический процесс прозрения лирического героя. Прозрение – это настоящее приближение к истине, совершающееся через символическую гибель, представленную путешествием героя в вагоне поезда, похожем на гроб, по ночному миру. В чем же заключается то «новое» знание о смысле человеческого бытия, добытое героем в «борьбе» с драконом, знание, с которым он возвращается в «дневной мир»? К сожалению, оказывается, что никакого «нового» знания нет. И в финале стихотворения трилистника звучит мысль о необходимости, стоически преодолевая боль и страдания, «перегрызть холодный камень».

И.Ф. Анненский не стремился к «окончательному» раскрытию «тайны», которое, по его мнению, и невозможно. Его задача другая – не вынести приговор действительности, а показать сам процесс становления и формирования сознания («сознательного отношения к жизни»), а уже в нём из «соприкосновения мысли с чувствительностью» и действительностью рождается Красота.

### Список литературы

1. Анненский И. Генрих Гейне и мы // Слово (Литературное приложение). – 1906. – № 10. – С. 115.
2. Афанасьев А.Н. Древо жизни : избр. ст. / А. Н. Афанасьев ; вступ. ст. Б. П. Кирдана. – М. : Современник, 1983. – 464 с.
3. Городецкий С. Формотворчество // Золотое Руно. – 1909. – № 10. – С. 56–57.
4. Иванов В. В. Исследования в области славянских древностей : лексич. и фразеол. вопросы реконструкции текстов / В. В. Иванов, В. Н. Топоров ; АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. – М. : Наука, 1974. – 342 с.

5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
6. Петрова Г. В. Творчество Иннокентия Анненского : учеб. пособие / Г. В. Петрова ; М-во образования Рос. Федерации. Новгор. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород : Новгор. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2002. – 128 с.

## АНТИЧНЫЕ КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА К.Д. БАЛЬМОНТА

*Нармаммедова Б.*

Русские поэты Серебряного века часто и охотно обращались к античной мифологии. Особенно интенсивно интерес к мифу проявился в творчестве символистов.

Интерес представителей этого направления к мифу предопределила эстетическая программа символизма, основанная на стремлении к универсализму и многогранности образов, на тесной связи мифа и символа. С помощью мифа символисты могли выразить самые глубокие, общечеловеческие идеи. В частности, в поэзии К.Д. Бальмонта античная мифология приобрела новое прочтение, стала восприниматься в контексте идей модернизма.

Творчеству К.Д. Бальмонта присуща связь с античной культурой, мифологией и философией, которая проявляется и в конкретных античных реминисценциях, и в более глубоком мифологизме, пронизывающем его лирику.

Рассматривая формирование и развитие мировоззренческих ориентиров К.Д. Бальмонта, Г.В. Цыкунова отмечает, что «вначале на первое место он ставил мифологические, пантеистические идеи, физические исследования природы и только намного позже пришёл к религиозной философии как к универсальному знанию об одухотворённости бытия» [6, с. 4].

Мифологическое мышление является основой художественной картины мира поэта. Античные мифологемы участвуют в создании многослойных космологических образов.

Наиболее яркое воплощение в поэзии К.Д. Бальмонта получил аполлонический миф солнца. Но следует отметить, что этот аполлонический миф в некоторых случаях приобретает дионисийскую окраску. По словам В. Страды, К.Д. Бальмонт – «первый провозвестник в России мифа солнца как источника и символа жизненного порыва, мифа чисто ницшеанского в его стремлении к остроте и усилению жизненной энергии и любовному приятию фатальности существования. “Аполлонический” художник, Бальмонт своей безудержной жадой света, звуков, цвета, ощущений, своей лирической “сверхчеловечностью”, нацеленной на радостное творение форм и значений, нашёл поддержку в Ницше, философия которого в это время начала распространяться и в России» [5, с. 37].

Действительно, в трактовке солнца в поэзии К.Д. Бальмонта аполлонические черты даны в сочетании с дионисийской страстностью и радостью жизни. Почитание Солнца было в античности аполлоническим культом (ведь Аполлон в древности считался богом Солнца, а его сестра Артемида – богиней Луны). Дионис же считался одним из тёмных богов, культ которых был связан с представлением о загробном мире. Культы светлых и тёмных богов никогда не смешивались. Представление К.Д. Бальмонта

о Солнце сочетает светлые, спокойные, аполлонические тона и представление о губительной силе Солнца, а также буйстве, неистовстве жизненных сил, которое оно приносит с собой на землю.

Дионисийские акценты мы находим и в отзывах современников о поэзии К.Д. Бальмонта. Так, в одном из критических отзывов Н. Гумилёв сожалел о том, что на страницах сборника К.Д. Бальмонта «в дикой вакханалии несутся все эти “стозвонности” и “самосожжённости” и прочие бальмонтизмы» [3, с. 137]. Слово «вакханалия» вызывает ассоциации с дионисийским неистовством, неотъемлемой частью культа Вакха-Диониса. Не случайно многие критики отмечают нищезанятие К.Д. Бальмонта, его бесспорное увлечение теорией Ницше о двух противоположных началах, присущих античной культуре – аполлоновском и дионисийском.

П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова подчёркивают, что образ Солнца является сквозным в творчестве К.Д. Бальмонта, наполненным «философско-эстетическим содержанием и утверждением в мире света, добра и любви» [4, с. 5].

Солнце воспринимается поэтом с помощью всех органов чувств, даже обоняния: «Солнце пахнет травами, / Свежими купавами, / Пробуждённую весной, / И смолистую сосной» [1, с. 85].

К.Д. Бальмонт называет самого себя солнцем или сыном солнца: «Я жизнь, я солнце, красота...» [1, с. 171], «О да, я Избранный, я Мудрый, Посвящённый, / Сын солнца, я – поэт, сын разума, я – царь» [1, с. 65]. В программном стихотворении «Будем как Солнце» образ Солнца становится символом молодости и жизнелюбия, поэт призывает людей стать подобными ему: «Будем, как солнце всегда молодое, / Нежно ласкать огневые цветы!» [1, с. 126].

Солнцу посвящено множество стихотворений К.Д. Бальмонта, самым значительным среди них является «Гимн Солнцу» из сборника «Только любовь». «Гимн Солнцу» построен как подражание античным гимнам, посвящённым богам.

Контрастно по отношению к образу солнца использование в лирике К.Д. Бальмонта образа луны. Луна в представлении поэта связана с женскими образами, именуется «красавицей тоски беспеременной», «верховой владычицей печали», «царицей тишины», «сибиллой и колдуньей».

Антитезой светлому, солярному началу является и образ Хаоса: «Вновь Хаос к нам пришёл и воцарился в мире, / Сорвался разум мировой» [1, с. 237]. Хаос порождает безумие, иступлённость, но вместе с тем он является активной творческой силой. Эти качества ассоциируются с дионисийскими энергиями.

Свет и тьма одинаково близки поэту, он видит в этих началах две стороны космоса и признаётся им в любви: «О, да, молитвенна душа, / И я молюсь всему. / Картина Мира хороша, / Люблю я свет и тьму [1, с. 241].

Гармоничное миропонимание иногда уступает место в душе поэта неистовым дионисийским порывам: «Я хочу горящих зданий, / Я хочу кричащих бурь...» [1, с. 27].

Важное место в лирике К.Д. Бальмонта занимают мифологемы стихий и космических явлений. Согласно В.В. Бурдину, «синтез различных мифологических систем и культ стихий стали семантическими доминантами его поэзии» [2, с. 16].

Стихия огня – любимая стихия К.Д. Бальмонта. Состояние современной человеческой души, по К.Д. Бальмонту, это горение, пожар чувств. Античная реминисценция возникает, когда поэт сравнивает себя с Нероном, поджжённым Рим, называется его братом: «Если я в мечте поджжён – города, / Пламя зарева со мной – навсегда. / О, мой брат! Поэт и царь, – сжжённый Рим! / Мы сжигаем, как и ты – и горим!» [1, с. 36].

Стихия воды проявляется в образе Океана, «древнего прародителя», глядящего на людей из Хаоса: «То будет лучший миг безбрежных откровений, / Когда, как лунный диск, прорвавшись сквозь туман, / На нас из хаоса бесчисленных явлений / Вдруг глянет сившийся, но скрытый Океан» [1, с. 103].

В поэзии К.Д. Бальмонта встречается образ Эфира – мифологической стихии, которая в древности считалась самым тонким видом материи, высшим огнём. Поэт подчёркивает бессмертную, божественную природу Эфира.

Античные мифологические образы у К.Д. Бальмонта являются олицетворением природных сил и отражением философских категорий. Поэт обращается к античной мифологии в процессе осмысления важнейших вопросов бытия.

#### Список литературы

1. Бальмонт К. Д. Избранное : Стихотворения. Переводы. Статьи / К. Д. Бальмонт. – М. : Правда, 1990. – 608 с.
2. Бурдин В. В. Мифологическое начало в поэзии К. Д. Бальмонта 1890-х – 1900-х годов : автореферат дис... канд. филол. наук / В. В. Бурдин. – Иваново, 1998. – 19 с.
3. Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилёв. – М. : Современник, 1990. – 383 с.
4. Куприяновский П. В. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова. – Иваново : Иваново, 2001. – 468 с.
5. Страда В. Литература конца XIX века (1890–1900) / В. Страда // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М. : Прогресс – Литера, 1995. – С. 11–47.
6. Цыкунова Г. В. Религиозные и философские идеи, мотивы, образы в художественном мире К. Д. Бальмонта : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Г. В. Цыкунова. – М., 2005. – 23 с.

## ОРИЕНТАЛИЗМ В СТИХОТВОРЕНИИ К.Д. БАЛЬМОНТА «ОАЗИС»

*Дьяченко Т.А.*

В конце XIX – начале XX вв. тема Востока присутствует в лирике многих русских поэтов (Константина Фофанова, Мирры Лохвицкой, Валерия Брюсова и др.), чьи произведения как по форме, так и по содержанию сближаются с ориентальной поэтикой: имитируется орнаментальный стиль восточной поэзии, используется традиционная символика, центральные образы прочитываются в контексте философии суфизма и т.д.

Среди поэтов-символистов данного периода одно из ведущих мест по праву занимает Константин Дмитриевич Бальмонт, в творчестве которого ориентализм также нашел отражение в целом ряде стихотворений, например, в раннем произведении «Оазис» (цикл «Любовь и тени любви»), вошедшем во второй поэтический сборник «В безбрежности» (1895).

Сборник сыграл важную роль в становлении русского символизма. По словам К.Д. Бальмонта, «в трех книгах “Под северным небом”, “В безбрежности” и “Тишине” он показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые» [3, с. 65].

Помимо поисков «нового пространства, новой свободы» и возможности соединения поэтического слова с мелодией, на раннем этапе творчества Бальмонт тесно связывает восточные образы с символистскими эстетикой и философией и основывает их на личном переживании «мига бытия»:

Ты была как оазис в пустыне,  
Ты мерцала стыдливой звездой,  
Ты Луною зажглась золотой,  
И тебе, недоступной богине,  
Отдавал я мечту за мечтой.

И потом... О, какое мученье!  
К недоступному доступ найден.  
Я как жалкий ребенок смущен.  
Где любовь, где восторг упоенья?  
Все прошло, ускользнуло, как сон.

Я решился в желании смелом  
По кремнистой дороге идти  
И не медлить нигде на пути,  
Ты казалась мне высшим пределом,  
За который нельзя перейти.

Я мечты отдавал не богине,  
Ты – все, ты – земля на земле,  
Я один в удушающей мгле.  
Я очнулся в бесплодной пустыне,  
Я проснулся на жесткой скале.

«Оазис» [2, с. 106]

Образ *оазиса* часто встречается в творчестве К.Д. Бальмонта (в «Звезде пустыни» (1897) из сборника «Тишина», в «Моей душе» (1899) из сборника «Горящие здания» и др.). Поэтический символ приобретает более глубокое значение: его семантический диапазон включает не только семы *надежды* и *спасения*, но и *избранности*, *непохожести на других*. Так, в очерке «Князь А.И. Урусов. Страница любви и памяти» («Горные вершины», 1904) поэт,



проникнутый признательностью к человеку, подарившему ему «свет сочувствия, в самом начале литературной жизни» [1, с. 104], противопоставляет Урусова толпе «мелких людей, полных ничтожными интересами минутности», уподобляя его *утоляющему оазису* [Там же].

В стихотворении «Оазис», стремясь описать женский образ, К.Д. Бальмонт обращается к сравнению *как оазис в пустыне*, передающему иллюзорность, миражность любовного чувства и эмоциональное состояние лирического героя от недолго длящегося счастья.

Для поэтических текстов К.Д. Бальмонта характерно использование космических образов, в частности образа луны, сияющей слабым светом. Для этого поэт часто употребляет эпитеты *бледная, тусклая*: «Я шёл безбрежными пустынями, / И видел бледную Луну» («Влияние луны» [2, с. 211]); «Чахлые сосны растут на отвесной стене, / Шепчут под Солнцем, и зябнут при тусклой Луне» («Чахлые сосны» [Там же, с. 101]); «Отчего нас всегда опьяняет Луна? / Оттого, что она холодна и бледна» («Отчего нас всегда опьяняет Луна?» [Там же, с. 107]). Подобное описание небесного тела неслучайно, поскольку с древних времен в сознании народа одним из признаков, по которым луна противопоставлялась солнцу, была тусклость излучаемого ею света. Солнце характеризовалось с помощью эпитетов *теплое, яркое, золотое*, а луна – *тусклая, холодная, серебряная* [5, с. 145]: «Если горные вершины развернутся предо мной, / В снежном царстве я застыну под серебряной луной» («Воля» [2, с. 235]).

В стихотворении «Оазис» поэт окказионально передает образ луны, называя ее *золотой*, тем самым подчеркивая неповторимость, особенность «недоступной богини» – возлюбленной лирического героя («Ты Луною зажглась золотой, / И тебе, недоступной богине, / Отдавал я мечту за мечтой»). В целом образ луны в художественном мире К.Д. Бальмонта соотносится с женским началом, подобное обнаруживаем в поэтической традиции Востока, в которой ночное светило (его свет) выступает в качестве образа красавицы, объекта восхваления: «Лунный свет красоты – от сияния этих ланит, / Совершенством своим эта ямочка душу пленит! / Отлетит ли душа? Или с губ возвратится назад? / Как прикажет мой шах? Как владыка души повелит?» [7, с. 125]; «О, если бы озером был я ночным, / А ты луною, по нему плывущей!» [Там же, с. 361].

В стихотворении заметно лермонтовское влияние на творческие искания и эстетическую позицию К.Д. Бальмонта. Нагнетание пессимистических мотивов, преобладание реальности мечты над эфемерностью бытия присуще не только данному произведению, но и всему сборнику «В безбрежности». Д.Е. Максимов считает, что мировоззрение К.Д. Бальмонта (впрочем, как и А.А. Блока и И.Ф. Анненского) неразрывно с «образом поэзии Лермонтова и духом ее» [4, с. 21–22]. Сам поэт определяет М.Ю. Лермонтова как «звездную душу», «тоскующего поэта», «романтика по темам и реалиста по исполнению» [1, с. 61].

Одним из ключевых образов в поэзии М.Ю. Лермонтова является образ дороги, ставший символом стремления к непостижимому идеалу. Во втором квинтете «Оазиса» лирический герой К.Д. Бальмонта подобно лермонтовскому путнику, уставшему от одиночества, идет по кремнистой дороге (эпитет *кремнистый* – явная аллюзия на первоисточник) в поисках совершенства – его «недостижимой богини», которая ему «казалась высшим пределом».

В своем творчестве для выражения женского начала в разных его ипостасях К.Д. Бальмонт использует разнообразные жанры и способы строфической организации стиха. В данном произведении поэт прибегает к асимметричным пятистишным строфам, передающим ощущение «внутренней тревоги и беспокойства» [6, с. 97], что соответствует развитию поэтического сюжета. Так, в первых двух квинтетах К.Д. Бальмонт условно-символическим языком в свойственной ему импрессионистской манере изображает любовную привязанность лирического героя. При этом для него характерна быстрая реакция на цвет: колоративы *зелёный* (оазис), *жёлтый* (пустыня), *тускло-белый* (стыдливая звезда), *золотой* (луна) стремительно меняют друг друга. Во второй паре пятистиший лирическое переживание достигает апогея. Чувство разочарования (возлюбленная оказывается слишком доступной, интрига исчезает: «О, какое мученье! / К недоступному доступ найден»), крушение надежды на счастье («Я мечты отдавал не богине / <...> Я один в удушающей мгле») передаются в духе культа мимолетности, мгновения, а также прихотливой изменчивости настроений – отличительных особенностей поэзии К.Д. Бальмонта 1890-х гг.

Психологический анализ чувств героя отсутствует, однако поэт показывает их посредством символических, эмоционально-выразительных образов (*удушающая мгла, бесплодная пустыня, жесткая скала*) и структурного принципа предложений (эллипсис, риторические восклицание и вопрос, повторы усиливают эмоциональное напряжение).

В последнем квинтете образ *пустыни* – атрибута Востока – состоит в антитетической параллели с образом оазиса из первого пятистишия, подчеркивая разлад начала и конца любовного чувства лирического героя.

Следующие друг за другом эпитеты *удушающая мгла, бесплодная пустыня, жесткая скала* воссоздают поток мгновенных раздумий и ощущений.

Ориентальные образы приобретают черты традиционной восточной экзотики на более позднем этапе поэзии К.Д. Бальмонта, например, в стихотворении «Джэлаальэддин Руми», написанном в 1907 г. (в это время поэт увлекся философией суфизма и связанным с ним творчеством перса Руми). На ранней стадии творчества бальмонтский ориентализм связан с его импрессионистской манерой в соединении с символизмом.

Итак, в стихотворении «Оазис» прослеживается близость К.Д. Бальмонту поэзии мимолетных чувств с «размытостью» образов, а символы оазиса, луны, пустыни подкрепляют идею заштампованности, связанной с ориентальными мотивами того времени.

### Список литературы

1. Бальмонт К. Д. Горные вершины. Искусство и литература : сб. ст. / К. Д. Бальмонт. – М. : Гриф, 1904. – 304 с.
2. Бальмонт К. Д. Стихотворения / К. Д. Бальмонт. – Л. : Советский писатель, 1969. – 712 с.
3. Кобылинский Л. Л. Русские символисты / Л. Л. Кобылинский. – М. : Изд-во «Юрайт», 2021 – 264 с.
4. Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова / отв. ред. Г. М. Фридендер. – М. ; Л. : Наука, 1964. – 266 с.
5. Толстой Н. И. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. – М. : Международные отношения, 2004. – Т. 3. – 704 с.
6. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : в 2 кн. / О. И. Федотов. – Кн. 1. – М. : ФЛИНТА, 2017. – 362 с.
7. Ширази Хафиз. Рубаи / Ширази Хафиз. – Тегеран, 2012. – 540 с.

## ФОЛЬКЛОРНОЕ НАЧАЛО В РОЖДЕСТВЕНСКОЙ СКАЗКЕ В. ХЛЕБНИКОВА «СНЕЖИМОЧКА»

*Демидович М.А.*

Драматургия В. Хлебникова малоизученная по сравнению с лирикой и эпосом. Хлебников-драматург нам малоизвестен, да и с трудом угадывается. Между тем, как справедливо утверждает Р. Дуганов, «драматургия Хлебникова несколько не уступает другим родам его творчества – ни по объему, ни по значительности поэтической мысли» [3, с. 123].

Драматическое начало, действительно, присутствует в раннем творчестве В. Хлебникова. Поэт в ту пору тяготел в творческом плане к символистам, посещал по средам «Башню» Вячеслава Иванова. Именно тогда, в 1908–1910 гг., им были задуманы и написаны драматические произведения «Снежимочка», «Маркиза Дезес», «Аспарух», «И и Э», «Гибель Атлантиды» и другие.

В раннем творчестве прослеживаются некоторые элементы символизма (к примеру, символистский принцип в драмах – действие на грани двух миров). Драматическая пьеса «Снежимочка» написана В. Хлебниковым в 1908 г. Название произведения и образ героини Снежимочки перекликаются со сказкой А.Н. Островского «Снегурочка». Об этом автор упоминает в названии пьесы, сопроводив указанием: «Подражание Островскому». «Снежимочка» – миниатюрная сказка-драма. Композиционно состоит из 3 действий. Темой является столкновение двух контрастных миров: мира природы – мифологического и мира города – антинародного мира, чуждого, современного, технологичного и научного.

В своих драматических произведениях В. Хлебников воплощает языческую тематику древнерусского и славянского фольклора. Поэт отказывается от традиционных принципов работы со словом (концепция футуристов) в пользу создания принципиально новой языковой системы, обращенной к архаике и мифологии – то есть к еще более древнему периоду языка и литературы. В. Хлебников стремился соединить элементы архаики, прошлого, с реалиями нового времени. Использование принципа мифологичности в его ранних драмах – это попытка объяснить новый мир-хаоса, революций, перестроек и войн. Слово и миф у будетлянина постоянно переходят друг в друга: *«словотворчество и мифотворчество у Хлебникова – ... настолько прочно сросшиеся ветви, что разъединить их и изолировать без ущерба для обеих невозможно»* [2, с. 68]. Построение мифа стало в понимании В. Хлебникова адекватным построению слова (которое мыслилось поэтом как проявление «народного разума»), отсюда свобода как в словотворчестве, так и в мифотворчестве. Особым вниманием В. Хлебникова пользовалась русская мифология: *«Славянская, прежде всего, русская старина – от сказок и мифов языческих до летописей – одна из важнейших “плоскостей” творчества поэта»* [9, с. 15]. Эстетика футуризма диктовала возврат к чистоте и наивности «примитива», что и обусловило ретроспекцию, архаизацию –

возврат в мифологию и фольклор. Именно на их основе В. Хлебников мыслил построить концептуально новую футуристическую поэзию и язык.

Действие в пьесе «Снежимочка» разворачивается в столкновении двух миров. Попытка взаимопроникновения миров – прошлого и настоящего – заканчивается смертью Снежимочки, но последующим ее воскресением – в весенних цветах – ради будущего. Город в «Снежимочке» – будничней, простой, лишенный колдовства мир. Противостоит которому мир леса – сказочный мир природы, мифа. Мир города – технологический и беспощадный, в нем нет места живому. Туда уходит полюбившаяся в волшебном лесу всем обитателям главная героиня – Снежимочка. Чистое, нежное, волшебное существо. Образ Снежимочки перекликается с образом Снегурочки в пьесе-сказке А.Н Островского. Хотя имя Снегурочки у В. Хлебникова архаизировано – Снежимочка. Перекликается образ Снежимочки и с образом Христа – посланника Божьего, провозвестника будущего. Снежимочка – носитель древней правды, истины (в пьесе есть эпизод с детьми, которых показывали Снежимочке для чудесного благословения), а смерть Снежимочки напоминает евангельское воскресение: «ушла... в небо... истаяла»).

В. Хлебников использовал мифологию и фольклор в создании авторских неологизмов. Слово в его поэтической системе двусмысленно: с одной стороны, у слова есть бытовое значение, с другой – за бытовым значением скрыт тайный смысл. Театр В. Хлебникова, его драматургия – это театр слова, неологизма.

«Любая драма, – по словам Р.В. Дуганова, – складывается из двух компонентов: действия и слова: театр действия и театр слова. В поэтическом театре Хлебникова мы видим прежде всего действие, заключенное в слове. Действие-в-слове. Театр Хлебникова – это театр на подмостках воображения. Действие осуществляется, но внутри – в сознании. Обычно действующие лица в драме выражаются в речах и поступках, то в театре Хлебникова слово само становится событием и действующим лицом. Слово выходит из себя-в персонажа, в реальное действующее лицо, в сюжет. Весь драматический мир вырастает из слова, воспроизводя его структуру» [3, с. 150].

Действие пьесы «Снежимочка» названо автором неологизмом «деймо», то есть заключено в письме, слове. Игра в «воображаемом» театре В. Хлебникова не сценична в привычном понимании. Театр В. Хлебникова развернут в слове. По концепции поэта, язык – часть природы, стихия слова – стихия природы. Все герои В. Хлебникова – Смехини, Снезини, Слепини, Немини, Березомиры, Снегич-Маревич – выходят из самих слов, фольклор и миф заключен в созданных им неологизмах. Весь театр и игра – тоже в них. Исследователь Б. Леннkvист пишет, что «в основе творчества Хлебникова лежит архетип загадки» [4, с. 33]. Символисты такой загадкой мыслили образ, а Хлебников-футурист – слово. В раннем творчестве предземшара, призванный изменить языковой строй, провозглашает новую концепцию словотворчества: «Слово-пяльцы, слово-лен, слово-ткань». Подход В. Хлебникова к слову выражен в понятии «самовитое слово». Слово, обращенное к первобытному

значению, смыслу – к истокам мифологии. Будничное, через которое «просвечивает» второй, спрятанный смысл. Поэтому и обращение к теме славянской мифологии у В. Хлебникова подчинено основным его принципам работы со словом. По словам Р. Дуганова, «слово Хлебникова не предметно и небезпредметно, оно поперечно и не называет, а порождает предмет во внутреннем представлении...» [5, с. 152].

У В. Хлебникова есть цитата о слове – о «делении слова» – на чистое и бытовое. «Скорлупа бытового значения слова скрывает потайное, внутреннее ядро», – так расшифровывает исследователь смысл высказываний поэта [4, с. 33].

Волшебный мир неологизмов, используемых В. Хлебниковым в пьесе «Снежимочка», перекочевал в небольшие произведения, также связанные с фольклором. Эти сказочные существа-слова мы встречаем и в поэзии, такой же новаторской и экспериментальной:

Морок. Ярокий. Тъмич облачичь.

Небичь, звездичь, ясничь, облачичь.

Сказчичь сказичь. Сын скази [7, с. 263].

Подобные неологизмы есть в стихотворении «Леляною ночи, леляною грусти...» и многих других произведениях.

Кроме «воскрешения» слов в фольклорном словообразовании, где В. Хлебников показывает себя прекрасным «филологом-славянистом», поэт демонстрирует отличное знание истории. В пьесе представлены славянские традиции, обычаи, много игр, заговоров, заклинаний. Герои играют в древние народные игры, отражающие отношения человека и природы. Пьеса начинается с фарсовых, смеховых похорон: Снезিনি, Смехини, Немини «хоронят» Снегича-Мареви́ча (подобные игры действительно существовали у славян, относились к празднествам карнавального типа и были распространены в неофициальной обрядности вплоть до конца XIX века). Пример перекликающихся, играющих между собой героев:

«Снезিনি. А мы любоча хороним... хороним... А мы беличи – незабудчичи роняем... роняем... *(Веют снежинками и кружатся над лежащим неподвижно Снегичем-Маревичем.)*

Смехини. А мы, твои посестры, тебе на помощь... на помощь... Из подолов незенных смехом уста засыпем – серебром сыпучим...

Немини. А мы тебе повязку снимем... немину...

Слепини. А мы тебе личину снимем... слепину... А мы, твои посестры, тебе на помощь... на помощь...

Снезিনি. Глянь-ка... глянь-ка: приотверз уста... призасмеялся – приоткрыл глаза – прилукавился. Ой, девоньки, жаруй! *(С смехом разбегаются. Их преследует Снегич-Мареви́ч, продолжая игру и оставляя неподвижными тех, кого коснулся.)*

Березомир. Сколько игр видел!.. Сколько игр... *(поникает в сон)* сколько игр...» [8, с. 380].

Хлебников опирается на традицию, заимствуя образы низших уровней мифологии (домовые, лешие, русалки, вилы, моры и т.д.), «будучи малоизвестны, они получают специфическое, чисто хлебниковское осмысление, становятся элементами собственной мифологии поэта» [1, с.121]

Как было замечено Е.О. Малиновской в работе «Драматургия В. Хлебникова» «заимствованные Хлебниковым из разных источников отдельные элементы вкупе с “продуктами” словотворчества (например, Вселенничи в “Снежимочке”) создают неповторимый, неподражаемый хлебниковский МИФ» [5, с. 3].

Игры в пьесе прекращаются с приходом людей – из мира цивилизации. Люди не видят обитателей зимнего леса и, не увидев, уже отвергают любые мысли об их существовании:

«Молодой рабочий (*радостно, вдохновенно*). Так! И никаких, значит, леших нет. И всё это нужно, чтобы затемнить ум необразованному человеку... Тёмному.

<...>

2-й человек (*спокойно*). Вообще ничего нет кроме орудий производства...» [8, с. 381].

Поэт показывает, как и в старые времена природа по-прежнему волшебная и прекрасная, вот только у современного «цивилизованного» гражданина отсутствует с ней связь. Современный человек глух к природе.

Герой Берёзомир называет ушедших людей «чужаками», явно сожалея по поводу утраченной былой гармонии. В. Хлебников подчеркивает, что, если бы технарь-человек не побоялся впустить в свой ограниченный мир природу, тогда бы современное общество стало гармоничным, развитым и гуманистичным. Поэтому пьеса В. Хлебникова, его фольклорные неологизмы выполняют огромную идейную задачу.

Мир города – мир кабалы, поэт показывает это на примере эпизода из пьесы, где Снежимочка сравнивает игру: она видит в городе запряженного лося и понимает это как игру, сравнивая с лесом, где лосиху запрягали ради забавы. Но лось в городе для работы, рабского труда.

«Это лосиха везёт, взявши зубами ветку, на которой сидит несколько людей? Мы любили так забавляться у себя в лесу» [8, с. 386]. «Старец. Звучали вселенные струны, и вещалось: под милым славянским небом поклонились иным богам и отвернулись свои и надсмеялись чужие» [8, с. 387].

Славяне «прозрели» и в честь «единого будущего славян» устроили праздник Очищения – Чистый день. 3-е деймо – крикливо-декларативное, в нём предельно ясно представлены взгляды раннего В. Хлебникова об отказе от засилия иностранных слов-клятва молодого поэта-будетлянина. «Клянёмся вернуть старым славянским богам их вотчины – верующие души славян!» – этот клич также ранняя утопическая мечта поэта. Снежимочка погибает и восресает одновременно – в природе, прекрасных цветах. Начинается действие пьесы в лесу, продолжается у Ховуна (по словам исследователей, этот персонаж равняется образу колдуна. Ховун живёт на грани 2-х миров: между

лесом и городом, являясь проводником из царства мёртвых в мир живых и наоборот), переходит в город.

Город можно трактовать двояко: с одной стороны как царство жизни – его населяют люди; с другой – как царство смерти, главной чертой городской жизни стала *вещь*, тема восстания вещей есть у В. Хлебникова, В. Маяковского и всех футуристов. У Хлебникова *вещь* – это смерть. Снежимочка «оживляет» город, прорастая чудесными голубыми цветами.

Появляется надежда на спасение «уснувшего» современного мира, его гуманизацию. Пьеса «Снежимочка» утверждает Жизнь, Хлебников-гуманист провозглашает Человека как основную ценность этой жизни, манифестирует его единство с Природой.

### Список литературы

1. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века : сборник / пер. с англ. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Универс», 1993. – 365 с.
2. Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта / В. П. Григорьев ; отв. ред. А. Д. Григорьева ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – М. : Наука, 1986. – 253 с.
3. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников и русская литература / Р. В. Дуганов. – М. : «Прогресс-плекса», 2008. – 381 с.
4. Леннkvист Б. Мироздание в слове = Universe in word : Поэтика Велимира Хлебникова / Б. Леннkvист ; пер. с англ. А. Ю. Кокотова. – СПб. : Акад. проект, 1999. – 234 с.
5. Малиновская Е. О. Основные мотивы драматургии В. Хлебникова / Е. О. Малиновская // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. I. – Мн. : РИВШ, 2002. – С. 107–122.
6. Перцова Н. Н., Рафаева А. В. Русская старина в творчестве В. Хлебникова / Н. Н. Перцова, А. В. Рафаева // Живая старина. – М., 1996. – С. 14–17.
7. Хлебников В. В. Собрание произведений / В. В. Хлебников ; под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. – Т. 2: Творения 1906–1916 / редакция текста Н. Степанова. – Ленинград : Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. – 327 с.
8. Хлебников В. В. Творения / В. В. Хлебников ; сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса ; общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова. – М. : Сов. писатель, 1986. – 734 с.



## ФУНКЦИИ СВЕРХСОЗНАНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ВОСТОЧНОМ ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В. ХЛЕБНИКОВА

*Исаева Л.Х.*

Если психика человека в принципе представлена на нескольких уровнях функционирования: сознательном, подсознательном и сверхсознательном, то психика героя изначально («Видите, персы...») и на протяжении 12-ти стихотворений «восточного» цикла Велимира Хлебникова проявлена преимущественно на уровнях сверхсознания и подсознания.

Сверхсознание – уровень космического сознания. Это тонкоматериальный мир, он находится вне нас, но на пути своего движения к нему человек-герой обретает просветление. Просветление – это высший уровень осознания себя как единого целого, путь к освобождению, новому пониманию мироустройства.

Трудности восприятия стихотворений В. Хлебникова восточного цикла заключаются не только в наличии в нем пластов трудно осознаваемой восточной лексики, но и в том, что тонкий мир нужно уметь в себя принимать и выделять, его надо чувствовать. Если в середине XX века читателю не всегда удавалось это сделать, то сейчас он стал более грамотным, подготовленным, образованным, овладел колоссальной информацией и вполне способен воспринять, осознать и оценить пласты глубинных смыслов, заложенных в сознании поэта и его героя, раскрыть тайны его сверхсознания и подсознания.

Природа сверхсознания уникальна, труднопостижима, что толкает к мыслям, что к его использованию склонны лишь одаренные или гениальные личности, хотя следует отметить, что сверхсознание присутствует у всех людей, и его функционирование не связано со степенью одаренности талантом или количеством полученных знаний, что дает шанс «оживить» поэзию В. Хлебникова, лишить его имя ореола непризнанного и непонятого, странного и недоступного сознанию широких читательских масс.

Возвращаясь к стихотворениям лирического цикла В. Хлебникова, скажем, что деятельность и проявление сверхсознания героя не является неизменной и статичной константой, она развивается в просторах лирических текстов, актуализируется, имеет разновекторную природу. Сверхсознание лирического героя активно «живет» и развивается, и наша задача разобраться в выполняемых им функциях.

Функции сверхсознания лирического героя сводятся к двум основным направлениям, таким, как *самопознание* своей личности и *корректировка направления ее деятельности*.

Предполагаемые же функции читателя состоят в реинтерпретации имеющегося богатейшего опыта обольщения и страдания души автора и лирического героя. Исследуя опыт «проживания» мифологического героя в реальном физическом мире и в реальное время, интерпретатор ищет взаимосвязи между существующим внешним миром и внутренним самоопределением личности, переоценки ею старого опыта и формирование

новых концепций, коррекции деятельности и реализация новых форм существования, самообновления, самоизменения, трансформации.

Деятельность сверхсознания лирического героя В. Хлебникова очевидна в протяжении всего цикла стихотворений и направлена на творческую реализацию замысла героя («Видите, персы...»), гипотезы, интуиции, достижения центральной идеи: принести «персам» «лучшее будущее» – фрашокерети.

Сверхсознание автора в герое проявилось творческими аспектами, в виде конструирования принципиально новых философских форм, мировоззрений («Я видел юношу-пророка»), функционировании высшего проявления таких сознательных сфер, как социальная, ценностная, когнитивная.

Автор в лице героя проявил все, чего может эволюционно достичь человечество: интуицию, парапсихологические способности, инсайты («Ночь в Персии», «Дуб Персии» «Ручей с холодной водой»). Каким образом?

Сверхсознание – понятие, предполагающее развитие. Функции сверхсознания рекомбинируют хранящиеся в памяти лирического героя элементы опыта пребывания поэта в провинции Гилян северного Ирана, и информацию о нем, представляя в сферу сознания те из них, которые применимы к реализации гипотезы поэта «восстать из каменных гробов прошлого» [2].

Надо помнить, что в неосознаваемой части психических процессов есть две группы, на которые их можно разделить и которые имеют принципиально разные функции, систему деятельности.

Первая группа – это *подсознание*, которое вмещает в себя то, что раньше относилось к осознаваемым процессам (навыки, которые автоматизировались) или может стать осознаваемым (конфликты, мотивации) при определенных условиях.

Подсознание героя возникло в связи появившейся потребностью защиты сознания и тела от возрастающих психологических перегрузок, оптимизации работы всего организма («Пасха в Энзели», «Новруз труда», «Иранская песня», «Дуб Персии», «Ночь в Персии») [3]. Подсознание героя выдает и хранит информацию о полученных психотравматических переживаниях, которые в момент происхождения не могли быть переработаны сознанием. Информация, заложенная в подсознании, достаточно консервативна, рефлекторна, подчинена внешним воздействиям и для ее изменения или коррекции герою необходимо приложить немало усилий, невидимых подчас читателю [5].

Деятельность сверхсознания лирического героя была подчинена влиянию внешних условий, и вышла на уровень осознанности («Запах ночи – эти звезды») при определенных условиях, а также их изменениях. Мы можем наблюдать не только конечные результаты этой неосознаваемой деятельности. Например, найти подсознательные источники мотивации появления образов Степана Разина, персиянки, персидского реформатора религии в середине XX века в Иране Мирза-Баба и его пламенной сподвижницы Куррат-элл-Айн. Мы можем также понять причины прощания с «учителем опаленным»,

мистическим браком с персиянкой в конце цикла, перерождением лирического героя в знаковых формулах: «Я – пророк», «Я видел юношу-пророка», страхов в пиковой жизненной ситуации вызова на допрос («Ручей с холодной водой, где я скакал как бешеный мулла...» [1]). Подсознание помогает герою понять последствия жизненных ситуации, которые были вытеснены защитными механизмами психики.

В этом главное различие идей сверхсознания от сновидений (которые также возникают вследствие рекомбинации полученного опыта и информации).

Роль сверхсознания в развитии сюжета цикла проявляется в том, что его движения помогают регистрировать возникающие социальные, личностные, ситуационные изменения. Его деятельность направлена на предупреждение и идею изменения, или внесения новых корректив, которые подсознание выносит на уровень сознания.

Важно заметить, что сверхсознание непосредственно участвует в удовлетворении потребностей героя, направляет и корректирует его сознание в направлении наиболее благоприятной реализации его центральной идеи, выхода из ситуации, задействуя механизмы творческого приспособления [5] («Кавэ-кузнец»).

Материал для новых комбинаций сверхсознание получает из осознаваемого опыта и подсознательных материалов, а также из построения абсолютно новых ассоциаций, не используемых ранее, однако удовлетворяющих ведущей потребности («Дуб Персии»).

Пожалуй, самое действенное средство для развития и тренировки сверхсознания – это ролевая игра, развернутая героем в пространстве цикла: («Я – Гушедар-мах... пророк века сего...»), которая обладает самоцелью и самоценностью, направленных на разрешение творческих задач.

В творческой деятельности присутствуют четыре компонента: опыт субъекта и предыдущих поколений, сверхсознание и интуиция, сознание, проверяющее возникшие идеи, и процесс закрепления результата в памяти («Дуб Персии», «Кавэ-кузнец», «С утробой медною верблюдов...»).

Обладает сверхсознание позитивными функциями (создание новых гипотез, идей, которые служат толчком к возникновению ранее не существовавшего), а также и негативными функциями (отрицание и отстранение устаревшего и неактуального «Дуб Персии», «Я видел юношу-пророка...»). Оба эти направления являются эволюционно значимыми для развития как личности лирического героя, человечества в целом, так и в становлении авторского мифа, реализованного В. Хлебниковым в восточном цикле [4].

Каков предполагаемый результат вхождения в глубинные слои сверхсознания В. Хлебникова? Может, понимание того, что именно сознание, а значит, мысли и эмоции героя творят и нашу реальность сегодня, и понимание той цены, которую пришлось отдать поэту за свое провидение, свою пророческую роль, взятую на себя, когда он объявил себя будетлянином.

### Список литературы

1. Исаева Л. Х. Трансформация образа пророка в стихотворениях В. Хлебникова об Иране / Л. Х. Исаева // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века : VIII Междунар. Хлебников. чтения, 18–20 сент. 2003 г. : науч. докл. и сообщения / редкол.: Г. Г. Глинин, Г. Г. Исаев, Н. В. Максимова. – Астрахань : Изд-во Астраханского гос. ун-та, 2003. – С. 89–97.
2. Исаева Л. Х. Восточный цикл стихотворений В. Хлебникова об Иране как этап духовной эволюции поэта / Л. Х. Исаева // Культурологический подход к изучению литературы, русского, иностранного и родного языков в общеобразовательных учреждениях : материалы научно-практической конференции 12 марта 2005 года. – Астрахань, 2005. – С. 147–150.
3. Исаева Л. Х. Мотивная структура стихотворения В. Хлебникова «Ночь в Персии» / Л. Х. Исаева // Проблемы интерпретации художественного произведения : мат-лы Всероссийской научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения профессора Н.С. Травушкина. 27–28 августа 2007 г. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2007. – С. 305–311.
4. Исаева Л. Х. Особенности видения мира в «восточном цикле» стихотворений В. Хлебникова / Л. Х. Исаева // Картина мира в художественном произведении : мат-лы Международной научной интернет-конференции 20–30 апреля 2008 г. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2007. – С. 55–60.
5. Что такое разум или сознание, подсознание и сверхсознание? // Вопросы психологии и межличностного общения. – Режим доступа: <https://sofiadoors-rostov.ru/otnosheniya/put-k-sverhsoznaniyu.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения 10.04.21),

## ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ И «САДОК СУДЕЙ»

*Спесивцева Л.В., Эминов М.А.*

Василий Каменский вошел в русскую литературу на волне футуризма, на переломе двух культурных эпох, и занял в ней особое место как талантливый поэт и живописец, прозаик и один из первых русских авиаторов.

Стихи В. Каменского были в центре художественной жизни, его личность приобрела легендарные очертания. Его имя стоит в ряду с такими именами, как В. Хлебников, В. Маяковский, Д. Бурлюк. Он привлекал внимание людей самых несходных позиций и характеров: Репин и Маяковский, Евреинов и Мейерхольд, Малевич и Хлебников. Служба в журнале Шебуева «Весна» помогла молодому В. Каменскому войти в круг таких литераторов, как А. Куприн, Л. Андреев, Ф. Сологуб, В. Брюсов.

«Своеобразнейшим писателем» и человеком «со своим лицом» называл В. Каменского М. Горький. Мастером слухового стиха назвал поэта младший брат по перу Н. Асеев [1, с. 20].

Систематически печататься В. Каменский начал с 1908 года. Его стихи и лирические рассказы появлялись в журнале «Весна» (1908) и альманахах «Венок» (1909), «Простор» (1909), которые публиковали произведения молодых, еще неизвестных поэтов. По этим ранним стихам трудно представить себе будущего В. Каменского: они проникнуты упадочными, богемными настроениями, переполнены банальными образами и мотивами. Об этом свидетельствуют сами названия: «Один», «Песни закатные», «Без ответа», «Холодно мне», «Могила», «Я устал» и т.п.

В лихорадочной атмосфере начала века, потрясаемого войной, все обостряющимися конфликтами, жизнь порождала непредсказуемо новые представления о человеке, природе и мироздании. Для воплощения этого непривычного содержания необходим был новый художественный язык. Каждый из молодых поэтов, входивших в круг футуристов, решал эту задачу по-своему. Василий Каменский был близок им всем, но не похож на других, что отметил В. Маяковский в беседе с А. Луначарским: «Я помню тот зимний вечер, когда мы по сугробам – я, в то время нарком по просвещению, и Маяковский... шли с одного из таких собраний, где В. Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский и некоторые другие, с успехом читали свои стихи. “Мне очень понравились стихи В. Каменского”, – сказал я. “Вася чудесный парень, – ответил В. Маяковский, – я считаю его лучшим современным поэтом (помолчал). После себя, конечно (опять помолчал и прошел по снегу несколько шагов своими длинными ногами). Только он другой. Весельчак, гармонист, песельник (новая маленькая пауза). Но конечно – будетлянин”» [5, с. 48].

В этой беседе четко сформулировано особое положение, которое занимал В. Каменский в лагере футуристов. В годы, когда сокрушалась иерархия «поэтического» и «непоэтического», отбрасывалась старая система художественного мышления, менялась самая структура лирических жанров, В. Каменский участвовал в перевороте, предсказанном В. Хлебниковым.

На вернисаже «Выставки картин современной живописи» весной 1909 года В. Каменский познакомился с художником и поэтом Давидом Бурлюком и его братом Владимиром, а также с художниками и поэтами: Е. Гуро, М. Матюшиным, Н. Кульбиным. «Я, Бурлюки, Хлебников, – писал он в автобиографии, – начинаем часто бывать у Елены Гуро (жена Матюшина), у Кульбина, у Алексея Ремизова. Всюду читаем стихи, говорим об искусстве..., спорим, острим, гогочем». В атмосфере споров и разговоров о новом искусстве и возникла идея издания альманаха «Садок судей».

Этот сборник, напечатанный на обороте обоев и без знаков препинания, вышел весной 1910 года. Он не имел еще определенной программы и объединял весьма разных поэтов, часть которых испытала на себе воздействие символизма (Е. Гуро). Тем не менее, издание «Садка судей», явившееся вызовом символистам с их декадентски ущербными настроениями, эстетизмом и культом изысканного формального мастерства, стало заметным событием литературной жизни.

Появление этого альманаха было знаком распада старых и возникновения новых литературных школ. На переломе двух культурных эпох, отмеченных печатью общего «хаоса» (1910–1914) как в России, так и на Западе складываются антагонистические литературные группы. Символизм и символисты больше не являются властителями дум молодого поколения.

В. Каменский с полным правом писал, что «Садок судей» был «бомбой, начиненной динамитом первого литературного выступления» будетлян-футуристов. Поток насмешек, пародий, полуклеветнических обвинений в газетах и журналах не остановил новых литераторов. И хотя В.Я. Брюсов в 1911 г. писал, что «Садок судей» стоит «почти за пределами литературы», он добавлял, что «между тем у двух из них, у Василия Каменского и Н. Бурлюка, попадают недурные образы» и что интересна проза В. Хлебникова. Несколько позднее (в 1914 г.) в полемической статье «Здравого смысла тартары» В.Я. Брюсов будет утверждать, что футуристы идут от символистов и что у них нет ничего нового.

Иначе складывалось отношение к футуристам акмеистов. В журнале акмеистов «Аполлон» Н. Радлов, М. Волошин и особенно Н. Гумилев не могли не признать «молодого незнакомца». Н. Гумилев в отзыве на «Садок судей», отмечая дерзость молодых, говорил о «новизне» стихов В. Хлебникова и В. Каменского. Через два года в рецензии, напечатанной в журнале акмеистов, он положительно оценил сборник футуристов, полагая, что его молодые авторы хотят «вернуть слову ту крепость и свежесть, которые утеряны им от долгого употребления».

Между тем более трезвое понимание обнаружили писатели, которые стояли вне символизма и вне футуризма. М. Горький пытался понять, что же представляют собой «молодые варвары», с интересом приглядываясь к В. Маяковскому, В. Хлебникову, В. Каменскому. В 1915 г. в «Журнале журналов» он публикует статью «О футуризме», в которой, говоря о И. Северяnine, В. Каменском, Д. Бурлюке, В. Маяковском, добавляет:

«...у них нет застоя, они хотят нового свежего слова, и это достоинство несомненное. Достоинство состоит еще и в следующем: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают» [6, с. 66].

В этих словах – понимание неизбежности появления футуризма в эстетике 1910-х гг. Разнообразие литературных групп в лагере футуристов, литературная полемика между ними не означала отсутствия единой системы художественных норм и правил. Именно этим внутренним единством объясняются тесные связи между живописью и поэзией, музыкой и театром футуристов. Разнообразные отклики на первые издания «будетлян» – свидетельства сложной культурно-исторической ситуации в начале XX в.

Наиболее привычное представление о литературной жизни этого времени связывается с устойчивостью и цельностью символизма, в меньшей степени известна внутренняя противоречивость позиций, идеологии и поэтики различных групп символистов. И. Анненский, с одной стороны, А. Белый и Вяч. Иванов, с другой, предлагали различные рецепты выхода из кризиса. Литературный контекст каждой группы и даже творчество того или другого деятеля оказывались принципиально неоднородными. Любая литературная школа находится в окружении и взаимодействии с другими. Тематические центры, смысловые «первоэлементы», чередующиеся ряды поэтических систем составляют механизм живого функционирования искусства. Художественный контекст изменяется вместе с изменением набора литературных школ.

Почти все стихотворения, помещенные в альманахе «Садок судей», В. Каменский использовал в романе «Землянка», добившись органического сочетания их с прозаическим текстом. В «Землянке» говорилось о весне, о пробуждении природы, о любви двух юных героев, отринувших культуру и поселившихся в лесной землянке.

Ранние стихи В. Каменского, как и его роман, пронизаны антиурбанистическими настроениями, которые в ту пору захватили многих поэтов, в частности – В. Хлебникова и С. Городецкого с их поэтизацией языческой мифологии, преклонением перед стихийностью, первозданной мощью природы.

В стихах В. Каменского обостренное ощущение природы сочеталось с импрессионистической непосредственностью. В них В. Каменских – поэт, влюбленный в жизнь, бездумно, безотчетно предающийся радостному общению с миром природы:

Жить чудесно! Подумай:  
Утром рано с песнями  
Тебя разбудят птицы –  
О, не жалея недовиденного сна  
И вытащат взглянуть  
На розовое, солнечное утро.  
Радуйся! Оно для тебя!  
Свежими глазами  
Взгляни на луг, взгляни! [3, с. 45]

Стихи, помещенные в «Садке судей», принадлежат к числу лучших стихов Каменского. В них звучит та простодушная пастушеская свирель, которая восхищала его у В. Хлебникова. По словам В. Каменского, «Хлебников... показал ярко и мудро – просто, что стихи надо писать вольно, так, как вольно играет на свирели пастух, сидя на горке у ручья и слушая только сердце свое». Этот угол зрения определял характер ранних стихотворных опытов самого В. Каменского. Мир в его изображении кажется особенно чистым, радостным, овеянным запахами трав и цветов. Поэт умиляется каждому кустику, каждой веточке, каждому лесному шороху:

Посмотри, как дружок  
За дружочком отразились  
Грусточки в воде.  
И кивают, Кому?  
Может быть, бороде,  
Что трясется в зелёной воде.  
Тихо-грустно. Только шепчут  
Нежные тайны свои  
Шелесточки-листочки... [4, с. 45]

Образы поэта подкупают своей простодушной искренностью, как рисунки детей, которые не соблюдают перспективы, но метко схватывают общие контуры изображаемого предмета. Вот одна из характерных пейзажных зарисовок В. Каменского:

Взгляни – и просторно. В долине играет,  
Будто девочка, речка –  
Бежит меж кустов и цветы собирает.  
Белеет овечка. [2, с. 52]

«Детскость», наивная непосредственность, подчеркнутая безыскусственность в организации стиховой речи, переходящая в своего рода примитивизм, – все эти свойства ранних стихов В. Каменского, несомненно, предвещали поэтику футуризма.

### Список литературы

1. Горький М. О футуризме / М. Горький // Журнал журналов. – 1915. – № 1. – С. 3–4.
2. Каменский В. Лето на Каменке / В. Каменский // Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары / сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Г. Никитина. – М. : Правда, 1991. – 636 с.
3. Каменский В. Жить чудесно! (уральские стихи) / В. Каменский. – Пермь : Книжное издательство, 1984. – 124 с.
4. Каменский В. Путь энтузиаста / В. Каменский. – Пермь : Книжное издательство, 1968.
5. Марков В. История русского футуризма / В. Ф. Марков ; пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. – СПб. : Алетейя, 2000. – 414 с.
6. Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН ; сост.: В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – М. : Наследие, 1999. – 479 с.



## ОБРАЗ КАПИТАНА ШОТОВЕРА В ПЬЕСЕ Б. ШОУ «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА»

*Халидова С.М.*

Свою трагикомедию «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу создавал в период нарастания общего кризиса, вызванного империалистической войной, и смятения, охватившего буржуазную интеллигенцию. К сочинению этой пьесы английский писатель приступил в 1913 г., накануне надвигающейся на Европу катастрофы, и закончил в 1917. Обращаясь к теме ответственности как интеллигенции, так и «деловых людей» за возникновение войны в начале XX столетия, Б. Шоу не мог ее обнародовать сразу после написания. И в своем предисловии к пьесе он объяснил, почему не решился «выпускать» ее на сцену во время войны: «Война не терпит яростного бича комедии, не терпит безжалостного света смеха, ослепительно сверкающего со сцены. Когда люди героически умирают за свою родину, не время показывать их возлюбленным и женам, отцам и матерям, что они падают жертвою промахов, совершаемых болванами, жертвою жадности капиталистов, честолюбия завоевателей, выборной лихорадки демагогов, фарисейства патриотов, жертвою Похоти и Лжи, Злобы и Кровожадности, всегда потворствующих войне...» [4, с. 497]. Драматургическое произведение было опубликовано после войны в 1919 году, а ее постановка состоялась в 1920 г. на сцене одного из американских театров.

Это одна из лучших, наиболее поэтичных пьес Б. Шоу, свидетельствующая об углублении в его творчестве критического реализма. В подзаголовке драматург так определяет жанровую особенность своего произведения: «Фантазия в русском стиле на английские темы». В предисловии он обращается к гениальному опыту Л.Н. Толстого, а также апеллирует к А.П. Чехову как к великому поэту-драматургу и гуманисту. В письме советским читателям по поводу 40-летия со дня смерти Чехова (1944) Шоу ещё раз отметил, что под влиянием чеховской драматургии, особенно «Вишневого сада», он создал эту «драматическую фантазию»: «Это не самая худшая из моих пьес, и, надеюсь, она будет принята моими русскими друзьями как знак безусловно искреннего преклонения перед одним из величайших среди их великих поэтов-драматургов» [3].

Конечно, речь идет не о механическом подражании, а об оригинальном преломлении традиций русского реализма, об их благотворном воздействии. Крепнущие связи Шоу с этими традициями, обусловленные обострением общественных противоречий и углублением критических элементов в творчестве Шоу, нельзя не оценить, если вспомнить, с каким возрастающим интересом он следил за явлениями русской литературы.

Проблема интеллигенции – одна из важнейших в пьесе Б. Шоу. Другая не менее важная – проблема взаимоотношения культуры и власти. Вся пьеса выдержана в тоне сурового презрения к «крайней расслабленности и суетности» «красивых и милых сластолюбцев» [2, с. 186], живущих

в теплой атмосфере, и к миру дельцов, ставящих свои личные интересы превыше всего.

В «Доме, где разбиваются сердца» выведены представители трех поколений, которые относятся или к носителям культуры (в основном бездеятельные обитатели Дома Праздности), или к лагерю «практических деловых людей», для которых мир – «это что-то вроде кормушки, в которую они тычутся своим щетинистым рылом, чтобы набить себе брюхо» [4, с. 534]. Первые недовольны своим образом жизни, но безвольны и неспособны к каким-то решительным действиям. К числу последних (вторых) относится Менген, предприниматель и политик, умеющий только лгать и разорять других. Однако это ему не помешало войти в правительство в качестве «диктатора одного крупного ведомства» [4, с. 587]. Свое умение «перехитрить других» он считает торжеством деловитости, а себя самого – спасителем страны. И не случайно у одного из обитателей Дома, из так называемого круга интеллигентов, после откровенности Менгена возникает риторический вопрос: «Где мы: в Англии или в сумасшедшем доме?» [4, с. 588].

Однако к числу персонажей, вызывающих особый интерес, относится экстравагантный капитан Шотовер, построивший для себя и своих дочерей Дом, где двери для всех всегда открыты. Заметим, что Дом старого капитана Шотовера имеет мало общего с живыми социально-бытовыми картинами драм М. Горького, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова. Все в этом доме причудливо перемешано, доведено до гротеска. Даже атмосфера Дома капитана уникальна, поскольку она принуждает всех персонажей помимо их воли быть откровенными.

Хозяин дома – спивающийся изобретатель, старый чудак, выстроивший свое жилье в форме корабля, как бы символизирующего собой Англию. В его погребе хранятся запасы пороха, пьяный капитан Шотовер постоянно рискует своей и чужой жизнью, спускаясь туда со свечой в руке.

Однако Б. Шоу с симпатией рисует капитана Шотовера: у него живая душа, он любит и ценит труд; этот сумасшедший, «сверхъестественный старец» (по определению Гектора) – наиболее энергичный человек в доме. Как личность он значительно выше тех, кто его окружает. Это – талантливый изобретатель, но за губительные военные изобретения ему платят большие суммы, а за изобретения, полезные для человечества, – ничего. Так Шоу коснулся трагедии технической интеллигенции в условиях буржуазного строя: капитан Шотовер содержит большую семью, дочь и внуков; он вынужден создавать для капиталистов орудия смерти и разрушения.

В этом старом джентльмене, несмотря на его странное поведение и забывчивость, близкие люди признают острый и парадоксальный ум: «Мой отец очень умный человек, но он вечно все забывает» (Ариадна). «Он у нас совсем сумасшедший <...>. И при этом необыкновенно умный» (Гесиона) [4, с. 507, 510]. «Магнетический» отставной моряк обладает необыкновенной проницательностью: с первого взгляда определяет сущность человека, его мысли и намерения (Менгена и Элли). Такого, действительно, сложно

обмануть: «Я могу провести любого капитана, но только не капитана Шотовера, <...> он... видит правду, скрытую в сердце человека» [4, с. 566].

Именно отставной моряк Шотовер сравнивает «капитанов промышленности» со свиньями, для которых Вселенная – кормушка, и добавляет: «Между их племенем и нашим – вечная вражда. Они знают это и делают все, чтобы раздавить наши души. Они-то верят в себя. Когда мы поверим в себя, мы одолеем их!» [4, с. 316].

Он же дает резкую и беспощадную характеристику своим близким, обаятельным интеллигентам: «Я вижу, как мои дочери и их мужья живут бессмысленной жизнью, все это – романтика, чувства, снобизм» [4, с. 573]. Однако и молодое поколение (Элли и внуки), так непохожее на своих родителей, не вызывает у него восторженных мыслей: «Я вижу, как вы, более юное поколение, отворачиваетесь от их романтики, чувств и снобизма, предпочитая им деньги, комфорт и жестокий здравый смысл» [4, с. 573].

В уста капитана Шотовера, высмеивающего условности стяжательского общества и жестокий здравый смысл эгоистов, Шоу вкладывает самые резкие и обличительные тирады. Шотовер задает тон всей пьесе. Его эксцентричность, его чудачества, за которыми угадываются и глубокое презрение к цинической философии успеха, и порывы угрюмой нежности, представляют собой парадоксально заостренную форму отрицания всех общепринятых установлений безумного воровского мира, обреченного на гибель. Так зарождается жанр своеобразной трагикомической социально-философской «эксцентриады» – жанр, показательный для второго этапа творчества Б. Шоу.

В каком-то смысле Шотовер является носителем идей самого драматурга и отчасти «кажется автопортретом Шоу» [1, с. 49]. Однако в образе чудака Шотовера сконцентрировались как положительные стороны, так и отрицательные. Образ хозяина «душераздирающего дома» как бы двоятся. С одной стороны, здравомыслие, деятельное начало, обаяние, с другой стороны, разочарование, отчужденность, нежелание даже сострадать несчастьям своих близких. Фактически он чувствует отвращение к бессмысленному миру, и постепенно угасает его воля к жизни. Свое отчаяние старый капитан топит в вине. Ему свойственна мечта о катастрофе как о выходе из жалкого прозябания. Седьмой степенью самосозерцания капитана становится ром – так иронично характеризует Б. Шоу высшее духовное состояние, которого достигла душа капитана в конце жизненного пути.

Б. Шоу показал на примере образа Шотовера человека XX века, наделенного противоречивыми качествами: тонко чувствующего несовершенство этого мира, имеющего потребность искать другую шкалу ценностей (Восток), но в то же время разочарованного, уставшего от жизни и готового взорвать динамитом весь мир. Может, именно в Шотовере Б. Шоу и воспроизвел типичные черты некоторых своих современников, той части интеллигенции, что отстранена от общественной жизни и обречена на самоуничтожение.

### Список литературы

1. Аникст А. А. Бернард Шоу / А. А. Аникст // Шоу Б. Полное собрание сочинений : в 6 т. – Т. 1. – Л. : Искусство, 1978. – С. 5–46.
2. Балашов П. С. Художественный мир Бернарда Шоу / П. С. Балашов. – М. : Художественная литература, 1982. – 326 с.
3. Шоу Б. Звезда первой величины / Б. Шоу // Литература и искусство. – 1944. – 15 июля. – С. 3. – Режим доступа: <https://electro.nekrasovka.ru/books/6145634/pages/3>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения 02.04.21).
4. Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца / Б. Шоу // Шоу Б. Полное собрание сочинений : в 6 т. – Т. 4. – Л. : Искусство, 1980. – С. 461–602.

## КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ М.А. ВОЛОШИНА «ДОМ ПОЭТА»

*Арефьева Н.Г.*

Стихотворение «Дом поэта» создано М. Волошиным в декабре 1926 г. Название произведения отсылает нас к коктебельскому дому, возведенному по проекту русского поэта. По словам М.С. Волошиной, Максимилиан Александрович «стал строить свой дом, мысля его как художественную колонию для поэтов, ученых, художников и бродяг в лучшем смысле этого слова» [5, с. 80]. Стихотворение, как писал сам автор другу и искусствоведу А.Г. Габричевскому, «посвящается всем гостям Коктебеля» [2, с. 548], поэтому и начинается оно с обращения к своему предполагаемому гостю: «Дверь отперта. Переступи порог. / Мой дом раскрыт навстречу всех дорог» [2, с. 235].

Далее следуют строчки, подчеркивающие сакральность дома и его слияние с самой природой: «В прохладных кельях, беленных известкой, / Вздыхает ветер, живет глухой раскат / Волны, взмывающей на берег плоский, / Полынный дух и жесткий треск цикад» [2, с. 235]. Дом поэта напоминает святое место, предназначенное для молитв и исповеди. Он наполнен шумом ветра, волн, пением цикад, символизирующих в античном мире поэтическое искусство, и запахом горькой полыни, защищающей от злых сил. По словам М.С. Волошиной, дом помогал поэту «уходить от плена мира» [5, с. 81], погружаться в свой собственный, чтобы «в уединеньи выплавить свой дух / И выстрадать великое познание» [2, с. 238].

От лаконичного описания дома как священной территории, автор переходит к изображению самого пейзажа, окружающего это строение. Пространство в стихотворении значительно раздвигается за пределы дома и даже Коктебеля, перед глазами гостя предстает скорбный лик всей страны под названием Киммерия. Эта область видится автору как некий центр, в котором в течение долгого времени органически смешивались человеческие расы и народы. Эта земля, опустошенная и печальная, «изъеденная щелочью всех культур и рас» [2, с. 343], по праву считается страной художников и поэтов, источником поэтического вдохновения: «Здесь стык хребтов Кавказа и Балкан, / И побережьям этих скудных стран / Великий пафос лирики завещан...» [2, с. 235]. М.А. Волошин всегда подчеркивал значение киммерийской земли в становлении человека как личности и поэта: «Историческая насыщенность Киммерии и строгий пейзаж Коктебеля воспитывают дух и мысль» [1, с. 159].

В стихотворении по мере расширения пространства происходит и движение самого времени. Если в начале стихотворения автор изображает дом и Киммерию в современной действительности, то затем, достраивая эти образы, поэт воскрешает прошлое своей земли. И начинается он с обращения к мифологическому времени, связывая древность этой земли с гомеровской эпохой:

Доселе грезят берега мои  
Смоленные ахейские ладьи,  
И мертвых кличет голос Одиссея,  
И киммерийская глухая мгла  
На всех путях и долах залегла,  
Провалами беспамятства чернея [2, с. 236].

Затем в структуру произведения включается историческое время: от первых человеческих поселений, греческой колонизации и эллинизма. Обращаясь к другим эпохам, автор воссоздает исторический пейзаж Киммерии, пережившей набеги гуннов, готов и других племен, власть венецианцев и гунуэзцев, турецкое завоевание и разрушительное, с точки зрения Волошина, присоединение Крыма к России в XVIII веке: «Мы вытоптали мусульманский рай, / Свели леса, размыкали руины, / Расхитили и разорили край» [2, с. 236].

Постепенно автор стихотворения переходит к недавним событиям, свидетелем которых он был: к событиям гражданской войны, а точнее, братоубийственной. Причем эта тема у него снова сопрягается с мифологической:

Но скорбный лик оцепенелой маски.  
Идет к холмам Гомерово́й страны,  
<...>

Но тени тех, кого здесь звал Улисс,  
Опять вином и кровью напились  
В недавние трагические годы.  
Усобица и голод и война,  
Крестя мечом и пламенем народы,  
Весь древний Ужас подняли со дна [2, с. 236–237].

Несомненно, эти строки отсылают к событиям красного и белого террора в России. В жертву царства теней, которое, по убеждению древних (Гомера), находилось именно в стране киммерийцев, было принесено слишком много человеческих жизней. Последняя строчка о древнем ужасе лишь подчеркивает трагедию этой земли.

Вячеслав Иванов в своей статье «Древний ужас» писал: «Под древним ужасом разумеют обычно панический ужас, ужас Пана» [6, с. 284]. Согласно его трактовке, древний ужас – это ужас судьбы (terror fati), а точнее, ужас жизни перед неумолимой судьбой и страшным, непредсказуемым миром. Картина художника Л.С. Бакста «Древний ужас» (1908) о гибели Атлантиды, вызвавшая особый отклик в работах М. Волошина и Вяч. Иванова, выражала трагическое мироощущение современной эпохи. В произведении М. Волошина это уже не предчувствие ужаса судьбы, а свершившаяся катастрофа в России, сходная с гибелью Атлантиды.

От страшных событий в России поэт возвращается к описанию своего дома и собственной судьбы, которая неразрывно связана как с домом, так и с родной землей. По сути, историко-географическое пространство Киммерии перетекает в пространство автора:

В те дни мой дом – слепой и запустелый –  
Хранил права убежища, как храм,  
И растворялся только беглецам,  
Скрывавшимся от петли и расстрела.  
И красный вождь, и белый офицер –  
Фанатики непримиримых вер –  
Искали здесь под кровлею поэта  
Убежища, защиты и совета.  
Я ж делал всё, чтоб братьям помешать  
Себя – губить, друг друга – истреблять [2, с. 237].

Когда-то гостеприимный дом становится слепым и запустелым, и это состояние дома соотносится с ощущением безысходности и одиночества самого героя, отвергавшего «коллективное безумие» в эти дни. Образ дома сливается с образом поэта, который делал все возможное, чтобы люди не убивали друг друга: «Пять месяцев мы захлебываемся в крови. Я все время борюсь с террором за жизнь отдельных людей. Несколько десятков удалось вырвать, но это капли в Океане. Мне нет дела до Гражданской войны, программы и т.п., но я не хочу, чтобы проливалась бессмысленно кровь...» (письмо М.В. Волошина К.В. Кандаурову – 24 апреля 1921) [4]. Известно, что в доме М. Волошина в разное время скрывались и большевики, и белогвардейцы. Дом поэта в жестокие для России годы служил приютом, храмом для тех, кто подвергался смертельной опасности, нуждался в защите.

Тема нерасторжимой судьбы родины, дома и поэта получает развитие в заключительной части стихотворения:

Утихла буря. Догорел пожар.  
Я принял жизнь и этот дом как дар  
Нечаянный – мне вверенный судьбою,  
Как знак, что я усыновлен землею.  
Всей грудью к морю, прямо на восток,  
Обращена, как церковь, мастерская,  
И снова человеческий поток  
Сквозь дверь ее течет, не иссякая [2, с. 237].

Буря утихла, но судьба поэта, который и в дни кровавых событий, и в относительно мирное время занимал не гражданскую, а гуманную позицию («В дни революции быть Человеком, а не Гражданином» [2, с. 234]), поистине драматична. Произведения его практически не публиковали, для многих он оставался чужим и непонятым, особенно для власти. Его стихи в основном переписывались и распространялись близкими людьми: «Мои ж уста давно замкнуты... Пусть! / Почетней быть твердым наизусть / И списываться тайно и украдкой, / При жизни быть не книгой, а тетрадкой» [2, с. 237].

Фактически он ощущал себя изгоем в новом обществе, но воспринимал это как особый жребий всех «изгнанников, скитальцев и поэтов» и как наивысшую доблесть (стихотворение «Доблесть поэта»): «Быть изгоем при всех царях и народоустройствах: / Совесть народа – поэт. В государстве нет места поэту» [2, с. 234].

Примечательно, что, обращаясь в стихотворении «Дом поэта» к России, он осознает одновременно и свою сыновность, и сиротство: «Я не изгой, а пасынок России. / Я в эти дни ее немой укор» [2, с. 237]. Зато Коктебель (Киммерия) стал для него духовной родиной: «...я постепенно осознал его как истинную родину моего духа. И мне понадобилось много лет блужданий по берегам Средиземного моря, чтобы понять его красоту и единственность...» [2, с. 351].

Структура поэтического произведения довольно сложная: М. Волошин то раздвигает границы времени и пространства, то, напротив, сужает их; использует прием кольцевой композиции: финальные строчки стихотворения возвращают нас снова к настоящему времени и обращены к имплицитному адресату (адресатам): «Пойми простой урок моей земли: / Как Греция и Генуя прошли, / Так минет всё – Европа и Россия. / Гражданских смут горячая стихия / Развеется... Расставит новый век / В житейских заводах иные мрежи... / Ветшают дни, проходит человек. / Но небо и земля – извечно те же» [2, с. 238].

Именно Киммерия, подлинный лик этой «страны, измученной страстностью судьбы» [2, с. 347], приводит его к удивительно мудрому и светлому восприятию мира, чуждого гармонии:

Поэтому живи текущим днем.  
Благослови свой синий окоем.  
Будь прост, как ветер, неистошим, как море,  
И памятью насыщен, как земля.  
Люби далекий парус корабля  
И песню волн, шумящих на просторе.  
Весь трепет жизни всех веков и рас  
Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас [2, с. 238].

Так звучат финальные строчки стихотворения М. Волошина, связавшего воедино судьбу поэта, духовную родину, Россию, Европу... Впрочем, в своем произведении он отразил весь мир: его прошлое, настоящее и будущее. Завершая стихотворение, автор обращается не только к современникам, но и к тем далеким потомкам, которые будут жить в совсем иное время. Извечной ценностью в этом непростом мире является жизнь человека, поэтому, чтобы ни происходило, необходимо сохранять душевное равновесие, свою внутреннюю независимость и жить в этом мире согласно разуму и природе. Стихотворение написано почти сто лет назад, но эти мысли будут близки и понятны каждому живущему на земле. Жизненная философия М.А. Волошина, отразившаяся в этом поэтическом произведении, прозвучит и в одном из его последних стихотворений («Заклинание. [Марусе]», 21 марта 1929 г.):

Люби в себе и взлёты, и паденья,  
Люби приливы и отливы счастья,  
Людей и жизнь во всем многообразьи,  
Раскрой глаза и жадно пей от вод  
Стихийной жизни – радостной и вечной [3].



### Список литературы

1. Волошин М. Автобиография / М. Волошин // Волошин М. Путник по вселенным / сост., вступ. ст., коммент. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. – М. : Сов. Россия, 1990. – С. 158–163.
2. Волошин М. «Жизнь – бесконечное познание» : стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / сост., подгот. текстов, вступ. ст., краткая биохроника, ком. В. П. Купченко. – М. : Педагогика Пресс, 1995. – 576 с.
3. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891–1931 / сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова ; коммент. В. П. Купченко. – М. : Эллис Лак 2000, 2004. – 768 с. – Режим доступа : <https://ruslit.raumlibrary.net/page/voloshin-ss10-02.html> (дата обращения 17.04.21), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
4. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Т. 12. Письма 1918–1924 / М. А. Волошин ; подгот. текста Н. В. Котрелева, А. В. Лаврова, Г. В. Петровой, Р. П. Хрулевой. – М. : Эллис Лак, 2013. – 992 с. – Режим доступа : <https://www.livelib.ru/book/1001562244-maksimilian-voloshin-sobranie-sochinenij-tom-12-maksimilian-voloshin>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения 16.04.21).
5. Волошина М. С. О Максе, о Коктебеле, о себе : воспоминания, письма / сост., предисл., подгот. текстов и примеч. В. Купченко. – Феодосия ; М. : Издательский дом Коктебель, 2003. – 368 с.
6. Иванов В. И. Древний ужас / В. И. Иванов // Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи / вступ. статья, сост. и примеч. В. В. Сапова. – М. : Астрель, 2007. – С. 270–288.

## РЕФЛЕКСИРУЮЩИЙ ГЕРОЙ В ПОВЕСТИ Л. АНДРЕЕВА «ЖИЗНЬ ВАСИЛИЯ ФИВЕЙСКОГО»

*Ошмарина О.О.*

Осмысление проблемы личности в прозе Л. Андреева во многом связано с экзистенциальной философской парадигмой: критерием авторской оценки нередко служит преодоление персонажем ситуации онтологического сиротства, а его поступки раскрываются сквозь этическую призму христианской и антихристианской аксиологии. В художественном мире писателя-экспрессиониста индивидуум, обладающий первоначальной целостностью, подвергается деструкции, расколу, лишается гармоничного единства. В творчестве писателя можно выделить три доминирующих типа личности: герой-«нищанец», рефлекслирующий герой и «средний человек». Рефлекслирующий персонаж интроспективен по своей природе, его самосознание носит «поисковый» характер, а интенциональность становится попыткой преодоления экзистенциального одиночества и социальной отверженности.

Повесть «Жизнь Василия Фивейского» насыщена танатологическими событиями. Смерть сына о. Василия послужила началом роковых изменений в жизни священника: алкоголизм жены, рождение больного ребенка, пожар в их доме, после чего мучительно умирала у него на глазах супруга, гибель под завалом Семена Мосягина, которого главный герой взял под опеку. Автор цепь смертей называет следствием «сурового и загадочного рока» [1, с. 289]. Череда болезненных событий, обрушившихся на о. Василия, не сочетается с постоянно повторяемым им возгласом «Я верю». Он неизбежно ставит под сомнение свои убеждения. Писатель вводит тему рефлекслирующей жертвы, давая читателям возможность проследить за всеми изменениями в сознании персонажа.

Главный герой воспитывался отцом-священником, благополучно, счастливо жил со своей семьей, верил в Бога «торжественно и просто: как иерей и как человек с незлобивой душой» [1, с. 289]. Впервые задуматься о том, что означает для него вера, подтолкнула боль от потери сына. Поняв, что жена запыла от горя, Василий «весь сжался и захохотал тихим, бессмысленным хохотком» [1, с. 290]. Тогда он с большими усилиями развел «сомкнутые железные челюсти», «скрипнув зубами», громко и отчетливо произнес: «Я – верю» [1, с. 291]. И повторил эту фразу, «точно кому-то возражая, кого-то страстно убеждая и предостерегая» [1, с. 291]. То, во что раньше о. Василий верил слепо, теперь вызывало в нем ряд противоречивых чувств. Так началась борьба священника с самим собой.

Рождение сына, который оказался идиотом, стало вторым серьезным испытанием для главного героя. «Второй Вася» был нетерпелив, жаден, хитер, «громко кричал злым животным криком», «был нечистоплотен, как животное», любил «кусаться и угрожающе скалил зубы, как собака» [1, с. 296]. Безумный ребенок символизирует страшную роковую силу, все иррациональное, непостижимое и непонятное для человеческого разума. Можно сказать, что он

является воплощением дьявольского начала. Тем не менее, рождение Васи не колеблет убеждения священника, попадье он «резко и наставительно» сказал: «Я верю в Бога» в момент, когда та хотела найти сомнения в справедливости происходящего [1, с. 298].

Качественно иная степень конфликта проявляется, когда Василий Фивейский начинает осознавать, что не только у него, а у всех, кто приходил к нему исповедоваться, «у каждого страданий и горя было столько, что хватило бы на десяток человеческих жизней» [1, с. 309]. Если сначала он всем советует обратиться за помощью к Богу, то впоследствии ему неожиданно открылась «огромная правда о Боге, о людях, и о таинственных судьбах человеческой жизни» [1, с. 300]. Людей «было множество, и каждый из них по-своему жил, по-своему страдал, по-своему надеялся и сомневался, и среди них о. Василий чувствовал себя как одинокое дерево в поле, вокруг которого внезапно вырос бы безграничный и густой лес» [1, с. 301]. Создавая психологический портрет героя, автор обращается к приему обратного олицетворения, благодаря принципам универсализации и символизации Л. Андреев возводит эмоциональное переживание одиночества в степень экзистенциального обобщения. «И уже скоро понял о. Василий, что те люди, которые говорят ему одну правду, как самому Богу, сами не знают правды о своей жизни. За тысячами их маленьких, разрозненных, враждебных правд сквозили туманные очертания одной великой, всеразрешающей правды» [1, с. 301]. Повествователь переходит от портрета священника к философскому умозаключению и воспроизводит эйдетический образ истины, а также обобщенный символический – человека, устремленного к Богу, но не нашедшего к нему пути: «Давай бороться вместе и плакать, и искать. Ибо ниоткуда нет человеку помощи» [1, с. 309].

Впервые о. Василий по-настоящему усомнился в собственной вере и выразил протест, когда застал свою жену, потерявшую от горя рассудок, за попыткой повеситься: «И ты терпишь это! Терпишь! Так вот же... Он высоко поднял сжатый кулак...» [1, с. 308]. После в нем зародилось новое желание – найти выход для всех страдающих, что приводит его к решению отречься от Бога и снять сан, основываясь на идее торжества во вселенной неконтролируемого хаоса. Но это решение далось герою нелегко, он испытывает муки, сомнения и саморазрушение: «А лицо его было бледно прозрачной бледностью смерти, и вокруг глаз лежали черные круги» [1, с. 313].

Следующим несчастьем в его жизни стала смерть жены из-за пожара в доме. Этот тяжкий удар натолкнул героя на мысль о собственном избранничестве, о необходимости свершить чудо: избавить всех людей от страданий, ужаса и безумия. Ведь не зря, по его мнению, Бог испытывает его веру. Именно в этот момент фраза героя «Я верю!» «с восторгом беспредельной униженности» трансформировалась в «Верую!» [1, с. 316]. Отречение о. Василия от своего «я» говорит, с одной стороны, об отказе от гордыни, но с другой – можно наблюдать отсутствие смирения. Ведь отныне герой стал считать себя человекобогом.

Всеобщему злу священник противопоставляет Евангельское Слово об исцелении Христом слепого, и это был наполненный «крепкой верою и восторгом» голос [1, с. 323]. Но после его фразы «Верую, господи! Верую!» идиот заполнил тишину «бессмысленным зловещим смехом» [1, с. 324], что можно трактовать как знак лжепророчества.

Кульминационным эпизодом в сюжете повести является попытка воскрешения Семена Мосягина. Вера в особую миссию, в возможность чудотворства как единственные оправдания несчастий, выпавших на долю героя, разрушается. Нельзя не отметить поэтику вопрошания, типичную для изображения архетипа Искателя Истины в литературе. Вся трагическая история жизни Василия Фивейского должна была быть оправдана ответами на экзистенциальные по своей природе вопросы: «Так зачем же я верил?», «Так зачем же Ты дал мне любовь к людям и жалость – чтобы посмеяться надо мною?» [1, с. 332] и т. д. Все его душевные поиски мотивированы мучительной жаждой познать истину. Человека влекло знание, но оно оказалось прерогативой Бога.

Сюжетная развязка произведения не содержит ни одного намека на возможность преодоления конфликта. Она показывает основное различие между божественными и человеческими возможностями. Бунт о. Василия экзистенциален, он осознает собственную неспособность понять ту божественную истину, которая могла бы оправдать любую несправедливость окружающего мира. Разочаровавшейся личности, пережившей потерю самых близких ей людей, жизнь представляется мукой, выход из которой один – смерть. В повести Л. Андреева персонаж не заканчивает жизнь самоубийством. Он, обезумев, падает замертво «в трех верстах от села» в позе, которая сохраняет «стремительность бега, как будто и мертвый продолжал бежать» [1, с. 334]. Последняя фраза в финале повести акцентирует внимание на идее о «побеге в смерть», показывая, что даже после ухода из жизни героя не ждут покой и умиротворение. Так трагически для мыслящего человека завершилась борьба с христианским представлением о божественном провидении.

Тема тягостных испытаний веры стала организующим центром всего образного мира повести «Жизнь Василия Фивейского». Она оказала значительное воздействие на его композиционный строй, систему персонажей и доминирующие художественные средства в изображении рефлексирующего героя. Художественная концепция личности согласуется с мыслью И. Канта о том, что рефлексия возможна лишь в случае, когда человек проходит цепь испытаний.

### Список литературы

1. Андреев Л. Н. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе / Л. Н. Андреев. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2017. – 1243 с.
2. Брусянин В. В. Леонид Андреев : жизнь и творчество / В. В. Брусянин. – М. : Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1912. – 128 с.
3. Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева / Л. А. Иезуитова. – Л. : 1976. – 240 с.

4. Келдыш В. А. Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени / В. А. Келдыш // Русская литература. – 1998. – С. 35–43.
5. Матюшкин А. В. Проблема веры в повести Л.Н. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» / А. В. Матюшкин // Матюшкин А. В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста : учеб. пособие / А. В. Матюшкин. – Петрозаводск, 2007. – 133 с.

## СИСТЕМА ОБРАЗОВ В ДРАМЕ Л. АНДРЕЕВА «ЦАРЬ ГОЛОД»

*Членова Т.В.*

«Поэтика модернистской драмы конца XIX – начала XX века формировалась в период разрушения реалистического сознания под воздействием новых идей, восходящих между иными к философии Шопенгауэра и Ницше. Устремлённость в мистическое инобытие, эсхатологические мотивы, размышления об извечном зле, космическом одиночестве человека, его смертности и Смерти определяли судьбу героя и человечества в организации сюжета многих пьес и условные формы воплощения абстрактных идеологем. О.К. Страшкова отмечает: «Смысловый импульс и русской, и западноевропейской модернистской драмы был во многом инспирирован экзистенциальным вектором» [7, с. 1234], который сразу определил литературный путь Л. Андреева. По мнению исследователей, творчество писателя трактовалось неоднозначно. Унаследовав традицию реализма, идущую от А.П. Чехова и Л.Н. Толстого, Л. Андреев не мог существовать вне символистского дискурса. Его новаторские идеи и реалии не вмещались в рамках какой-либо одной системы, а новое видение театра позволило снова использовать черты античной драмы и совокупность элементов разных литературных направлений в эпоху тотального кризиса человека и общества.

«Лжесимволист» Л. Андреев, по мнению Вяч. Иванова, в полной мере реализовал черты упомянутого направления в своих пьесах, в частности, в пьесе «Царь Голод», формируя «авторский символизм», под которым понимается совместное создание с читателем нового семантического уровня образов, реалий, пространственно-временной парадигмы, а также способность раскрывать авторскую рефлексию и мысли [5, с. 165]. Все это будет рассматриваться не только на примере композиции, внутренней и внешней структуры текста, но и на персонажестроении драмы. Что касается героев, символов пьесы, они тесно взаимодействуют друг с другом.

Главная идея произведения Л. Андреева «Царь Голод» заключается в желании показать бунт. «Философия в образах Андреева, – по мнению С.А. Демидова, – в дальнейшем у А. Камю, являясь свидетельством тотальной экзистенциальной ситуации, в которой оказался человек XX в., обращает нас к духовным истокам бунта, зримым только для философствующих писателей. Проникая с помощью художественного слова в сущность бытия, писатели, в отличие от академических философов, могут обнаружить всеобщие высшие ценности и “похитить их у истории”» [4, с. 119].

Мнение, что элементы бунта несут в себе идеи будущей революции, будет ошибочным, так как Л. Андреев с помощью глубокой детализации показал, как зарождается мысль об отмщении, раскрывается внутренняя сила «сверхчеловека Ницше» в представителе народной массы, который идет вслед за инстинктом выживать, спасти плоть, чтобы и дальше существовать незаметным звеном в машине, несущей гибель всему миру.

Только в завершающих эпизодах можно уловить намек на повторение бунта, но уже в масштабных параметрах. Элементы античного театра позволяют отодвинуть революцию на вторую позицию (разгром голодных описывается лишь детально, не включается в основную канву повествования).

Главным героем в пьесе является Царь Голод, он содержит в себе не только источник бунта, но и предстает основной аллегорической фигурой. Следует сказать, что иносказательный смысл голода часто использовался в русской и зарубежной литературной традиции как предвестник смерти, реализующийся в творчестве, например, Н.А. Некрасова: «В мире есть царь: этот царь беспощаден / Голод названье ему!» [6, с. 86]. У К. Гамсуна голод описывается как элемент творчества, становясь метафизическим голодом, отсутствием силы слов и возможности просить помощи у Всевышнего: «Тишина. Вокруг ни души, всюду темнота и безмолвие. Моя душа в страшном смятении, я тяжело и шумно дышу, обливаясь слезами, и со скрежетом зубовным извергаю из себя один за другим кусочки мяса, которые могли бы хоть немного меня насытить. Я ничего не могу поделать, как ни стараюсь, и в бессильной ярости, в неистовой злобе швыряю кость в подворотню, дико кричу, возношу хулы к небу, хриплым, надтреснутым голосом измываюсь над именем Божиим, воздеваю руки со скрюченными, как когти, пальцами... Эй ты, всевышний Ваал, тебя нет, но если б ты был, я проклял бы тебя так ужасно, что в небе твоём вспылал бы адский пламень... Эй ты, я готов был служить тебе, но ты отринул меня, и теперь я навеки от тебя отвернулся, потому что ты упустил свой час» [2, с. 45]. Подобную реализацию образа можно видеть у многих писателей и поэтов.

В начале пьесы этот символический персонаж лишен подробного описания, автор делает акцент, что он высокий и гибкий, указывая тем самым на то, что Голоду не подвластно ни пространство, ни время. Точный портрет появляется только на фоне изображения голодающих: «Он высокого роста, худощавый и гибкий; лицо его, с огромными черными, страстными глазами, костляво и бледно; и волосы на точеном черепе острижены низко. До пояса он обнажен, и в красном свете отчетливо рисуется его сильный, жилистый торс. И весь он производит впечатление чего-то сжатого, узкого, стремящегося ввысь. В движениях своих Царь Голод порывист и смел; иногда, в минуты задумчивости и скорби, царственно медлителен и величав. Когда же им овладевает гнев, или он зовет, или проклинает – он становится похож на быстро закручивающуюся спираль, острый конец свой выбрасывающую к небу. И тогда кажется, что в движении своем, как вихрь, поднимающий сухие листья, он подхватывает с земли все, что кругом, и одним коротким взмахом бросает его к небу. Голос его благороден и звучен; и глубочайшей нежности полны его обращения к несчастным детям» [1, с. 123].

В данном отрывке показаны несобственно-языковые скрытые смыслы, которые дополняют и усиливают величие, безжалостность, вечность данного символического образа.

В обращении к смертному человеку показана еще одна черта Царя Голода, он предстает как персонифицированный инстинкт, способный управлять сознанием, вести, призывать к мятежу, убивать, приносить боль. Для одних он является правителем, высшим началом наравне с Богом, для других же – слугой, чем-то безвольным и незначительным: «Дети мои! Все со стонами, с плачем, с рыданиями и визгом бросаются к нему, окружают, падают на колени, ловят его руки. Образуется группа: в центре, возвышаясь, Царь Голод, и у ног его, дрожащие, прижимаются к нему несчастные. В стороне остаются только Смерть и Председатель-Хулиган. Он сложил руки на груди и презрительно смотрит на стонущих... Дети мои! Любимые дети Голода! Несчастные дети мои! (Гладит по склоненным головам)» [1, с. 130].

Несмотря на то, что голодные для него словно несмышленные безвольные чада, в конце пьесы отношение к ним меняется: «Царь Голод (выходит из неподвижности. Протягивает руку к мёртвым и начинает говорить тихо и сдержанно). Чего добились, безумцы? Куда шли? На что надеялись? Чем думали бороться? У нас пушки, у нас ум, у нас сила, – а что у вас, несчастная падаль? Вот лежите вы на земле и смотрите в небо мёртвыми глазами, – ничего не ответит вам небо. И сегодня же ночью вас поглотит чёрная земля, и на том месте, где вы будете зарыты, вырастет жирная трава; и ею мы будем кормить нашу скотину. Вы этого хотели, безумцы?» [1, с. 148]. Таким образом, двойственность, мифологичность, фольклорность данного образа делают его семантически сложным.

Наравне с Голодом возникает еще один образ, имеющий такие же древние исторические и литературные истоки. По сравнению с Царь Голодом Смерть менее изменчива, только в нескольких сюжетных элементах она меняет характер, отношение к другим персонажам, перестает быть безликой, равнодушной: «Смерть стоит совершенно неподвижно, лицом сюда, и черный силуэт ее рисуется так: маленькая, круглая головка на длинной шее, довольно широкие четырехугольные плечи; все линии прямые и сухи. Окутана Смерть сплошным черным полупрозрачным покрывалом, облегающим узко; сквозь ткань чувствуется и даже как будто видится скелет» [1, с. 113].

Особенность образа Смерти заключается в трех состояниях: безразличие, гнев, спокойствие. Последнее совпадает с первоначальным мотивом безразличия, спокойствия, всемирного знания о близком конце. В начале и конце пьесы Смерть сохраняет упомянутые черты, но на протяжении повествования ее пассивная роль трансформируется в античном ключе – появляется мотив песни, танца, а также можно увидеть черты ироничного восприятия Смерти, ее изначального женского фольклорного образа: «Все с хохотом останавливаются, и Смерть танцует одна. С совершенно серьезным и неподвижным лицом, оскалив белые зубы, она стоит на одном месте и выделывает ногою, слегка приседая, два-три движения, выражающие ее крайнее веселье. Голову она кокетливо и медленно поворачивает со стороны в сторону, как бы обливая всех мертвым светом белых оскаленных зубов. Вначале на нее смотрят со смехом и даже слегка аплодируют, но постепенно



смутный страх овладевает всеми и гасит голоса. Безмолвие. Внезапно в углу вспыхивает ссора» [1, с. 115].

Во время суда ее слово остается решающим, таким образом Л. Андреев вводит реализацию ее основной функции.

Образ Смерти считается ключевым вместе с Царь Голодом и Время-Звонарем. Это объединение трех высших сил, решающих судьбу смертного человека, а также основа экзистенциального мировосприятия.

По мнению О.К. Страшковой, «действующие лица в поэтике модернистов являются носителями вечных истин, отсюда графичность образов-символов. Предощущение грядущего Апокалипсиса воплощалось в условных образах, призванных передать экзистенциальное состояние: страх человека перед Ничто, перед трансцендентно вечно сущей Смертью; чувство одиночества, заброшенности; осознание жизни как “заглядывание” в Смерть, как маргинальное, переходное состояние между Жизнью и Смертью.

Модернистская драма становилась своеобразным открыванием занавеса перед осязаемой бездной Смерти, создавая “экзистенциальную ситуацию” её вечного присутствия» [7, с. 1234–1237].

Образ Времени показан Л.Н. Андреевым с точки зрения особого авторского восприятия. Проходя через призму индивидуального художественного видения, эта фигура приобретает черты средневекового христианского мировоззрения, добавляется элемент звона: «Почти так же неподвижно, и только изредка качает головой старое Время. И голова у него большая, с огромной, косматой старческой бородою и волосами; в профиль виден большой строгий нос и нависшие мохнатые брови» [1, с. 132].

Время-Звонарь реализует утопическое восприятие мира, пассивность по отношению к жизни и недоверие к Царь Голоду: «Вот ты смеешься, и я опять не верю тебе. Теперь ты один – скажи мне правду, Царь Голод. Ты великий предатель, ты лжец передо всеми, ты вовлекаешь людей в безумные поступки и потом смеешься над ними» [1, с. 150]. Три основных образа пьесы дополняют и работают на раскрытие друг друга.

Изначальное название драмы «нового типа» – «Бог, человек и дьявол» – указывает на социально-философскую составляющую произведения, следовательно, на слияние образов высокого и приземленного, на отношения человека с его Создателем и с тем, кто мешает быть близким к нему. Они появляются и в окончательном варианте, таким образом сохраняется первоначальный замысел Л. Андреева (тема рока, эсхатологии, вечное противоборство в человеке двух начал). С одной стороны, эти архетипы, являясь универсальными мифами, отражают экзистенциальную направленность эпохи, то есть утрату веры, надежды, нравственного ориентира, а с другой – являются вторичными по отношению к главным образам драмы (Царь Голод, Смерть и Время-Звонарь). Подтверждение первой точки зрения мы находим в описании приближающегося конца для сытых:

- Приближается гибель!
- Пощадите нас, голодные.
- Простите нас, голодные. Мы все сделаем для вас.
- Погибнет Веласкес!
- Боже, сжался над нами!
- Он не услышит! Он отступился от нас.
- Он никогда и не был с нами. Молитесь дьяволу!
- Дьявол! Дьявол!
- Боже! Боже!
- Приди, о дьявол!
- Защити нас, о дьявол!
- Боже! Боже!
- Дьявол! Дьявол!
- Приближается гибель! [1, с. 154–155]

Обращаясь к другой трактовке данных архетипов, мы рассматриваем их в соответствии с ранее описанными образами. И Смерть, и Царь Голод как будто берут на себя функции высших сил, реализуя их по отношению к голодным, которые относятся к категории обычных людей по сравнению с аллегорическими образами. Л. Андреев показал безымянную массу, которая признает свое рабское существование, подчинение машине и отдается этой силе, способной изменить их жизнь.

Автор выделяет несколько фигур среди рабочих, которые имеют некоторые реминисценции, черты архетипа и неомифа, например, образ рабочего, в нём важна только физическая сила. Л. Андреев включает в его описание черты древнегреческого героя Геракла. Это говорит не только об отсылке к античной традиции, но и о принижении роли сознательного элемента в персонаже: «Я рабочий. Я стар, как земля. Я совершил все двенадцать подвигов, чистил конюшни, срубал головы гидре, точил землю и взрывал ее, строил города; и так изменил лицо земли, что теперь не узнал бы ее сам Творец. И я не знаю, зачем я делал это. Чью волю я творил? К какой цели я стремился? Моя голова тупа. Я устал смертельно. Меня гнетет моя сила. Объясни же мне, Царь! А иначе я возьму мой молот и расколю эту землю, как пустой орех» [1, с. 149]. Другой образ рабочего связан с поэтическим подвигом, подвигом художника, творца красоты, но он не получает развития своей идеи: «От того, что на моей крови вырастут цветы, и я уже вижу их. У одной богатой и красивой дамы я видел на груди алую розу – она и не знала, что это моя кровь. Царь Голод (насмешливо). Ты поэт, мой сын. Уж не пишешь ли ты стихов, по-ихнему? Рабочий. Царь, Царь, не смейся надо мною. В темноте я научился поклоняться огню. Умирая, я понял, как прекрасна жизнь. О, как прекрасна! Царь – это будет большой сад, и там будут гулять, не трогая друг друга, и звери и люди. Не смейте обижать зверей! Не смейте обижать человека! Пусть гуляют, пусть целуются, пусть ласкают друг друга – пусть! (Добавляет печально.) Но где путь? Где путь, объясни, Царь Голод» [1, с. 155].

Детально прописаны и те, кто живет только мезтью – это герои, которые являются пародией на власть, каждый считает, что он имеет право убить ради корыстной цели. Образы проституток, пьяниц представляют самый низший слой, над которым также довлел Царь Голод: «Всего собралось человек двадцать. Это уличные дешелые проститутки, хулиганы и их подруги, сутенеры, мелкие воры, убийцы, нищие, калеки и другие отбросы большого города, все самое ужасное, что может дать нищета, порок, преступление и вечный, неутолимый душевный голод. Только у двух-трех, в том числе у одной девочки, их лица и костюм походят на обыкновенные человеческие лица и платья; остальные – сплошное дикое и злое уродство, только смутно напоминающее человека. Почти полное отсутствие лба, уродливое развитие черепа, широкие челюсти, что-то скотское или звериное в походке и движениях делает их существами как бы совсем особой расы. Одеты фантастически и грязно, и только сутенеры щеголяют нелепо-франтовскими нарядами, пестрыми галстуками и даже тщательно расчесанными проборами на головах микроцефалов. Некоторые лица очень темны; другие очень красны; и есть несколько зловещих лиц, бледных смертельно, совершенно белых, с яркими пятнами румянца на скулах» [1, с. 158].

В конце драмы мотив вечной мести является отсылкой к будущим историческим событиям, но он сохраняет имплицитный характер. Появляется также подобие воскрешения, но воскрешает рабочих Царь Голод, снова проявляя двуликость и непостоянство: «Зачем вы умерли? Зачем? ... Опомнитесь, проснитесь – да пошевелитесь же, говорю я вам. Не можете? Притихли? Смерть сковала рты? Да, Смерть – великий кузнец, и не вам разрушить ее узы! И вас я называю детьми, несчастная, жалкая падаль... Восстаньте! Заклинаю вас именем Жизни! – Молчите? Так будьте же... Вдруг на мертвом поле начинается какое-то смутное, движение, шорох, густой хруст переломленных костей, настойчивое царапанье земли острыми, мертвыми ногтями – и с ужасом, вытянув шеи, прислушиваются те. И глухой, далекий, словно уже выходящий из-под земли, отвечает тысячеголосый ропот: – Мы еще придем. Мы еще придем. Горе победителям» [1, с. 115].

Все черты, реализованные в аллегорических образах, идея безликого рабского народа воплощены в идейной и цельной фигуре человека экзистенциального восприятия. Сила, характер противоречивы по отношению к слепому следованию низменным инстинктам, желаниям.

С.М. Заяц в статье «Леонид Андреев как темно-светлый лик Серебряного века» рассуждает о том, что образ человека воспринимался писателем как борьба противоположных друг другу начал. Они движут мирозданьем светлого и темного, свободного и бесправного [3, с. 187]. Л. Андреев, как никто другой, имел обостренное ощущение упомянутых ранее контрастов бытия. Обладая индивидуальным трагическим мирозерцанием, он полагал, что не только его век глубоко противоречив и имеет постоянный диссонанс, но и разлад – это некий универсальный закон жизни.

В системе образов пьесы Л. Андреева «Царь Голод» воплощается переосмысленная на русской почве идея сверхчеловека Ф. Ницше. Царь Голод являет собой тип героя-ницшеанца, призывающего к переустройству мира через бунт и восстание.

### Список литературы

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения : в 2 т. / Л. Н. Андреев ; подгот. текста и примеч. Ю. Н. Чирва. – Т. 1. – Л. : Искусство, 1989. – 550 с.
2. Гамсун К. Голод. Пан. Виктория / К. Гамсун ; пер. с норвежского Е. Суриц, Ю. Яхнина. – М. : АСТ, 2018. – 476 с.
3. Заяц С. М. Леонид Андреев как темно-светлый лик Серебряного века / С. М. Заяц // Вестник славянских культур. – 2017. – Т. 46. – С. 185–191.
4. Демидова С. А. Человек бунтующий : экзистенциальная концепция бунта у Леонида Андреева и Альберта Камю / С. А. Демидова // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2018. – № 1. – С. 118–123.
5. Иванов В. Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические / В. Иванов. – М. : Мусагетъ, 1916. – 313 с.
6. Некрасов Н. А. Малое собрание сочинений / Некрасов Н. А. – СПб. : Наука, 2014. – 544 с.
7. Страшкова О. К. Смысло- и формообразующая функция «экзистенциальной ситуации смерти в модернистской драме конца XIX – начала XX века / О. К. Страшкова // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1. – С. 1227–1235.

## КАТЕГОРИЯ УЖАСА В ЛИТЕРАТУРЕ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ И В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. АНДРЕЕВА

*Шунгулова Д.Б.*

На рубеже XIX–XX веков в России назревают глобальные проблемы, решение которых кажется невозможным, которые вселяют в сознание людей упаднические настроения, угасание веры в будущее, дезориентацию в жизни, страх и ужас перед неизвестностью завтрашнего дня. Первая русская революция, русско-японская война, восстания крестьян, терроризм, кровавое воскресенье – все эти события происходят в первое десятилетие нового века. Особенно остро ощущала атмосферу катастрофы творческая элита: писатели, поэты, композиторы, художники и т.д. В мире искусства появляется такое понятие, как *fin-de-siècle* или «Конец эпохи» [1, с. 78].

Литература этого периода соединяет в себе черты декаданса, экзистенциализма и экспрессионизма. Такое сочетание несколько пугает, но в то же время обнадеживает. Произведения отображают весь ужас действительности, поэтому появляется надежда быть услышанными, творить, невзирая на власть.

Конец одного столетия и начало следующего часто вызывают неоднозначную реакцию у современников и ближайших потомков. С одной стороны, современники часто воспринимают его как время всеобщего упадка, деградации, утраты связи с традициями прошлого. С другой, – в эти же годы вырабатываются новые представления о мире, новый уклад жизни, социальная структура, политический режим и эстетическая парадигма. Это моменты слома, когда в обществе переопределяются основные темпоральные рамки, возникают новые образы прошлого и настоящего, программы будущего и происходит отторжение старых культурных парадигм. Социальные и культурные процессы, «шедшие» в течение века, начинают восприниматься как норма, сложившаяся традиция или даже догма, а новые веяния – как отход от них, распад, декаданс, «падение нравов». В противовес им запускаются процессы архаизации, которые воспринимаются как возвращение к привычным традициям и нормам [1, с. 65].

Ужас как категория экзистенциальной философии становится одной из важных составляющих в литературе рубежа веков. По мнению К.Ф. Жакофа [2, с. 109], именно способность ужасаться есть главное социально-психологическое свойство того общества. В толковом «Словаре русского языка» С.И. Ожегова ужас трактуется как «чувство сильного страха, доходящее до подавленности, оцепенения; трагичность, безвыходность» [3, с. 487]. Если говорить о различии между ужасом и страхом, то первое отличается от второго крайней степенью выражения. Известно, что категория ужасного в литературе существовала во все времена. Русская литература построена на страданиях, переживаниях и упаднических настроениях. Однако в нашей работе мы рассмотрим данную категорию как экзистенциальный концепт, передающий многомерность трагического как черту экспрессионизма, который способен визуализировать переживания. В этом – трансформация «ужасного»

в русской литературе. Кроме того, модернисты старались отказаться от литературных норм, что воспринималось как эстетический факт. Отсюда появление экспериментаторских стратегий и «практики шока», которая тесно связана с категорией ужасного. Важно при этом уточнить, что категория «ужаса» отличается от черт хоррора [4, с. 110]

Мотивы упадка, близости апокалипсиса, одиночества, ужаса свойственны не только экспрессионистам и модернистам. Они были в творчестве Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и других писателей, но особое звучание приобретают в литературе начала XX века. Трансформация апокалиптических мотивов прослеживается в произведениях символистов (А.А. Блока, Д.С. Мережковского, А. Белого). Сочетание философских и литературных взглядов заметно в произведениях Вл.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, В.В. Розанова и других. Однако точкой отчета появления ужасного как визуализированной, многомерной концепции стоит считать творчество Л.Н. Андреева, его рассказ «Стена». В этом «рассказе-аллегории» автор концентрируется на создании настроения особого рода (мистический ужас героя перед жизнью), используя экспрессионистическую поэтику [4, с. 112].

Психоземotionalный фон начала века, чреватого многочисленными социальными катаклизмами – войнами, революциями, подразумевал повышенный интерес к «ужасному», и разнообразные репрезентации ужасного в творчестве Л.Н. Андреева неизменно привлекали к себе внимание.

Воплощая «ужас» бытия в кризисное время, для которого были характерны депрессия, разочарование, меланхолия, Л.Н. Андреев своим творчеством резонировал с читательским настроением.

Отличие Л.Н. Андреева в создании «ужасного» от других писателей заключается в гротескном, аллегоричном, визуализированном, нарочито эмоциональном изображении, которое можно классифицировать по разным типам. Такое изображение целесообразно рассматривать как саморефлексию и автора, и читателя, поиски себя и осознание того, что эмоции одиночества, страха, тоски, ужаса испытывают многие [1, с. 70].

К отличительным чертам относятся и оттенки «болезненности», «извращенности», «чрезмерности». Можно вспомнить произведение писателя «Бездна», в котором приёмы гиперболы и гротеска становятся главными. Экспрессивность, чрезмерная и контрастная эмоциональная насыщенность дают возможность обнажить психологическое состояние человека, увидеть, как он приходит к кульминационной точке, крику, отчаянию и финалу переживания или жизни. Судьба героя зачастую рассматривается сквозь призму близости неизбежной смерти, образ которой является лейтмотивным во многих произведениях Л.Н. Андреева («Жизнь человека», «Красный смех», «Жили-были» и др.) [1, с. 77].

Художественная система ценностей Л.Н. Андреева создана на переосмыслении работ Ницше, Шопенгауэра, Хайдеггера, Гартмана и других философов. По мнению В.В. Заманской, Л.Н. Андреев является родоначальником экзистенциальной традиции в русской литературе,

а его художественный метод можно назвать психологическим экзистенциализмом, под которым понимается многоуровневое изучение мира и иномирия «по ту» и «по эту» сторону сознания [1, 85]. Такая трактовка позволяет рассматривать «ужас» как один из способов самопознания, как приближение к пониманию бессознательного (например, рассказы «Губернатор», «Молчание», «Сергей Петрович», «Бездна»). Отсюда следует, что категория «ужасного» – это и метафизическая категория [4, с. 113].

Мы не говорим об исключительности черт экзистенциализма в творчестве Л. Андреева. На творчество писателя повлияли и традиции русского реализма Ф.М. Достоевского, В.М. Гаршина, А.П. Чехова. Некоторые черты для создания атмосферы социального ужаса и страха были заимствованы. Это заметно по описанию города, быта, одиночества, семейного уклада. По мнению критика Вс. Чаговец, творчество Л.Н. Андреева есть «ужас смерти, пиршество зверей (социальное зло), он и она (иррациональность чувств)» [4, с. 112].

Таким образом, эпоха рубежа XIX–XX веков отличается упадническими настроениями, меланхолией, тоской, чувством опустошения, безверием и ужасом как одной из центральных и наивысших точек безвыходности. Все это повлияло на возникновение экспрессионизма как литературного течения в русской литературе, родоначальником которого можно считать Л.Н. Андреева.

#### **Список литературы**

1. Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна : поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Г. Н. Боева. – СПб., 2016. – 40 с.
2. Жаков К. Ф. Мировая грусть и пессимизм нашего времени / К. Ф. Жаков // Вестник знания. – СПб., 1975. – С. 109–120.
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М. : Мир и Образование, 2012. – 487 с.
4. Федотова А. А. Эстетическая категория «ужасное» в русской литературе XIX–XX веков / А. А. Федотова // Поволжский педагогический вестник. – 2020. – № 1. – С. 109–113.

## **ЛЕРМОНТОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СТИХОТВОРЕНИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ПАМЯТИ ДЕМОНА»**

*Нурмамедов Д.А.о., Спесивцева Л.В.*

Знакомство Б.Л. Пастернака с поэзией М.Ю. Лермонтова относится к раннему детству: отец его, художник Л.О. Пастернак, иллюстрировал произведения М.Ю. Лермонтова. Книгу «Сестра – моя жизнь. Лето 1917 г.» Б. Пастернак посвятил М.Ю. Лермонтову. Тема внутренней сопричастности поэтическому миру поэта-романтика декларативно заявлена в открывающем книгу стихотворении «Памяти Демона».

М.Ю. Лермонтов органически входит в круг «собеседников» автора, ибо «летом 1917 года» он был для Б. Пастернака «олицетворением творческого поиска и откровения, двигателем повседневного творческого постижения жизни». Б.Л. Пастернак писал, что «в интеллектуальный обиход нашего века Лермонтов ввёл глубоко независимую тему личности...» [2, с. 119]. По мнению Б.Л. Пастернака, лирический герой М.Ю. Лермонтова был первым подлинным лирическим героем русской поэзии, что и позволило возобладать его субъективному восприятию действительности.

Б. Пастернака и М.Ю. Лермонтова более всего сближает нравственный и эмоциональный максимализм: ощущаемое родство с мирозданием, стремление прийти к духовному совершенству сквозь моральные катастрофы и потрясения чувств, через причастность подлинному бытию. Отсюда – желание лирического героя М.Ю. Лермонтова назваться «братом бури» и обращение Б. Пастернака к жизни как к «сестре».

Рассматривая реализм как способность к обострённому восприятию целостного бытия и следование высшей художественной точности в его передаче, Б.Л. Пастернак считал М.Ю. Лермонтова писателем-реалистом: «...то, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное, как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма и предвестие поэзии и прозы наших дней» [2, с. 206].

Стихотворение Б. Пастернака «Памяти Демона» основывается на образах романтической поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» и иллюстрациях к ней М.А. Врубеля. Именно они с детства слились для Б.Л. Пастернака с текстом поэмы.

Известно, что лермонтовская поэма основана на библейском мифе о падшем ангеле, восставшем против бога. В основе сюжета поэмы – стремление духа отрицания и зла к добру, красоте и гармонии. Как стихотворение Б.Л. Пастернака, так и поэма М.Ю. Лермонтова заключают в себе сложное переплетение идейно-символических мотивов, которые неоднозначны для восприятия.

Образ Демона в обоих произведениях роднит безжалостный «энтузиазм зла» и вместе с тем страдальческая неуспокоенность в нём, горькое отрицание



жизни, причастность к сфере грандиозного, к бурным стихиям и, подчас, траурная красота. Демон у Б.Л. Пастернака – это отражение лермонтовского Демона, который попытался изменить свою участь и за этим обратился к земле – это лирический образ, наделённый символическими и психологическими деталями.

М.Ю. Лермонтов в стихотворении, как и в поэме, не выступает в роли арбитра, снимающего противоречия, устраняющего двойственность, – напротив, в отношении главного лица он берёт тон подчёркнутой сдержанности и уважительного соблюдения дистанции. Повествователю словно не дотянуться до героя, и внутренняя жизнь Демона не предполагает достаточно авторитетного и словоохотливого комментатора. Этот герой видит мир сквозь призму собственной власти над ним, в модусе его подчинённости злу, его презренной податливости. Но иначе видит мир повествователь. Его восхищенный интонацией сопровождаются описания природы Кавказа:

И над вершинами Кавказа  
Изгнанник рая пролетал:  
Под ним Казбек, как грань алмаза,  
Снегами вечными сиял... [1, с. 179]

Но сверканье рвалось  
В волосах и, как фосфор, трещали.  
И не слышал колосс,  
Как седеет Кавказ за печалью. [1, с. 109]

Б.Л. Пастернак приблизил своего Демона к лермонтовскому духу зла благодаря тому, что окружил его льдами, вершинами, горами, и отсюда видна связь не только со стихией воздуха, но и с землёй, с кристаллическим строением её недр. Со страниц поэмы Демон уходит неразгаданный загадкой – не изобличённый во лжи, но и не оправдавшийся. У Б.Л. Пастернака Демон предстаёт олицетворением бессмертного духа М.Ю. Лермонтова.

Образ, неразрывно связанный с образом Демона, – это Тамара, грузинская княжна. Демон открывается Тамаре не только как мятежный страдалец, но и как пропагандист эротико-эстетической утопии, суть которой в том, чтобы выйти из-под ига законов цивилизованного человеческого общежития, но вместе с тем наслаждаться цветением, дыханием, поэзией земли, пить нектар мироздания.

В сюжете обоих произведений эта тема эстетического «одурманивания» и гибели Тамары развивается параллельно с темой умилённого сердечного порыва, овладевшего героем, и без оглядки на последнюю.

Тесно соприкасается с образом грузинской княжны мотив сна. Недаром Демон обещает навевать «сны золотые», если Тамара вслед за усопшим женихом забудет «жизни мелочные сны». Если мечта о блаженном упокоении под музыку космических ритмов, о прохладном бесстрастии отчасти сопоставима с пантеистической идеей растворения в мировом целом, то характерные для М.Ю. Лермонтова изображения особой, загадочной и умиротворённой красоты «спящего» мертвеца, Тамара в гробу выводят тему

совсем в иную плоскость. И у М.Ю. Лермонтова, и у Б.Л. Пастернака сон стоит на грани жизни и смерти – это прежде всего усыпление воли, послушная зачарованность; и в поэме, и в стихотворении обзревается завороченный сонный мир, который как бы покоряется одинокому созерцателю.

... К тебе я стану прилетать;  
Гостить я буду до денницы  
И на шёлковые ресницы  
Сны золотые навевать... [1, с.116]

От окна на аршин,  
Пробирая шерстинки бурнуса,  
Клялся льдами вершин:  
Спи, подруга, лавиной вернулся. [3, с. 109]

Мотив времени и вечности обладает семантической насыщенностью. Чаще всего вечность мыслится как «дурная бесконечность», как никуда не ведущее изобилие времён – «веков бесплодных ряд унылый», «их однообразная череда» (М.Ю. Лермонтов) и «где гудеть, где кончатся кошмару» (Б.Л. Пастернак). Однако в обоих произведениях герой разрывается между неприятием общих временных законов меры, среды, срока и возраста.

Когда лермонтовский Демон, убеждая Тамару забыть землю, «Где нет ни истинного счастья, / Ни долговечной красоты», тут же обещает дать ей взамен «всё, всё земное» (ароматы, полночную росу, сияние звезды, «луч румяного заката»), он противоречит себе лишь по видимости. В данном случае речь идёт о компоненте двух произведений – о мотиве земли и неба. Внутренний смысл обещания Демона в поэме состоит в том, что вместо горького и тернистого земного пути, где за «сладкое мгновенье» приходится расплачиваться «слезами и тоской», его избраннице доведётся вкусить «лучший сок», извлечённый из каждой земной радости. Манящий образ этой эстетически двусмысленной и соблазнительной «новой природы» предстаёт и пастернаковскому Демону, который «парой крыл намечал, где гудеть, где кончатся кошмару». Необходимо отметить, что лишь тонкая, незаметная черта отделяет сотканную воображением полужемную – полунебесную природу от ускоренного в бытии небесного земного согласия воспроизведённых в поэтических пейзажах «Демона», но за этой чертой и пастернаковский, и лермонтовский герой сразу же оказываются в ирреальном пространстве утопии, а точнее – сна.

Выше отмечалось, что на написание Б.Л. Пастернаком «Демона» повлияли и иллюстрации М.А. Врубеля к поэме. Но именно М.А. Врубель и символисты вернули Демона поэзии, мифу и философии, а строки из стихотворения Б.Л. Пастернака:

Не рыдал, не сплетал  
Оголённых, исхлётанных, в шрамах –

обращены к иллюстрациям М.А. Врубеля «Демон у стен монастыря», а дальше:

Уцелела плита  
За оградой грузинского храма [3, с. 109] –  
имеются в виду строки М. Лермонтова:

Поныне возле кельи той  
Насквозь прожжённый виден камень  
Слезую жаркою, как пламень,  
Нечеловеческой слезой!.. [1, с. 121]

Вместе с этим у Б.Л. Пастернака в Демоне видится какая-то новая красота, красота человеческой души, утратившей непосредственные духовно-нравственные ориентиры. Это понимание приближает Б.Л. Пастернака к истокам лермонтовского замысла.

### **Список литературы**

1. Лермонтов М. Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад / М. Ю. Лермонтов ; вступ. ст., подгот. текста и коммент. Л. А. Арутюнова. – М. : Художественная литература, 1985. – 186 с.
2. Пастернак Б. Л. Об искусстве : «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Б. Л. Пастернак ; вступ. ст., подгот. текста и коммент. В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1990. – 396 с.
3. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений : в 5 т. / Б. Л. Пастернак ; вступ. ст., подгот. текста и коммент. К. М. Поливанова.– Т. 1. – М. : Художественная литература, 1989. – 751 с.

## К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ В ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

*Зима А.А., Дзукаева Т.С.*

Художественная концепция личности в искусстве определена различными факторами: историческими, социальными, философскими, психологическими, эстетическими и др. Литература как искусство слова чрезвычайно восприимчива практически к каждому из них. Сущностные ориентиры личности с древнейших времён до дней сегодняшних формируются под влиянием важнейшей я – красоты. Красота, женская красота, в частности, – неотъемлемая часть духовного совершенствования личности, обладающая огромной созидательной силой, она способна гармонизировать и личность, и бытийное пространство. Эта закономерность прослеживается как в мировой культуре, так и в русской. Эстетика женского образа менялась на протяжении веков, но интерес к этой теме всегда неизменно в эпицентре творчества ярчайших мастеров конкретных культурно-исторических эпох.

Особый интерес, на наш взгляд, представляет осмысление женской красоты в контексте столкновения классических традиций и эстетики модернизма в русской литературе рубежа XIX–XX веков. Это кризисное время перелома ценностных и мировоззренческих систем. Во всех видах искусства и в литературе, в частности, сталкиваются классические и модернистские концепции. Поэтому исследование образа женщины, представлений о женской красоте в поэзии и прозе этого периода необходимо для понимания дальнейшего развития литературных традиций.

Это направление исследования представляется актуальным как в свете классического, так и современного литературоведения, которое открывает новые особенности исследуемого периода, активно использует методы смежных дисциплин: искусствознания, культурологии, философии, истории, эстетики.

Красота женщины как мировоззренческая категория проявляется в целой галерее портретов лирических героинь представителей самых разных направлений литературы начала XX столетия: символистов, акмеистов, футуристов, имажинистов и т.д. Это и поиски идеала Вечной Женственности, Божественной Премудрости и Красоты в произведениях Александра Блока; таинственный, неуловимый, роковой образ его Прекрасной Дамы. К традиции Блока близок Николай Гумилёв, стремящийся проникнуть в тайну образа Дантовской Беатриче. Понимание женской красоты Сергеем Есениным невозможно без проникновения в эстетику самой русской природы. Владимир Маяковский мыслит женское начало утончённо-нервическим и в то же время эпически-монументальным. Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов, Игорь Северянин, Максимилиан Волошин, Осип Мандельштам и другие поэты рубежа XIX–XX веков постигают сущность женской красоты, обращаясь к ней как к важнейшей категории бытия. При этом каждый из этих поэтов

разрабатывает сложную и богатую палитру смысловых оттенков эстетики женского образа. Женщина в поэзии Серебряного века – явление особое. В нём отражена вся противоречивость эпохи: тревожно-гибельные ноты декаданса и ренессансно-звучные аккорды Серебряного века.

Ю.М. Лотман определял искусство как разновидность моделирующей деятельности [4, с. 387]. На рубеже XIX–XX веков мы наблюдаем, как образ и реальная судьба женщины становятся предметом искусства, творчества (мифотворчества, в том числе). В свете этого интереснейшего явления можно вспомнить и Зинаиду Гиппиус, Любовь Менделееву, Черубину де Габриак (Елизавету Дмитриеву), Тэффи (Надежду Лохвицкую), Анну Ахматову. Произведения литературы не только аккумулируют в себе характерные черты женщин эпохи, но и как будто «сходят» со страниц книжных томиков и картин художников модерна в реальную жизнь. Полагаем, это явление можно объяснить тем, что художественная модель всегда более глубокая и жизненная, чем её интерпретации и истолкования [4, с. 396].

В начале XX века среди целого ряда имён женской поэзии появляются два великих имени – Анна Ахматова и Марина Цветаева. При том, что их личности уникальны в своей самоидентичности и не похожи друг на друга, есть, безусловно, и общие черты. Обе они, выйдя на просторы модернизма, своими корнями были связаны с русской классической культурой. И никогда не стремились обрубить эти корни, вдумчиво, бережно, часто дерзко вплетая в модернистскую эстетику драгоценные нити образов и мотивов Библии, Евангелия, античной и древнерусской культур, славянского фольклора. Обе мыслили наследие А.С. Пушкина как нечто кровно родное, по-особому ценное, генетически обусловившее их собственные, столь разные картины мира. Важным представляется также то, что в поэзии Анны Ахматовой и Марины Цветаевой воплотились те конструктивно-мировоззренческие компоненты, которые русская философия рубежа XIX–XX столетий определила как женское начало. Творчески-созидательная интуиция, богатейшая эмоциональная палитра, фактурность, осязаемость и психологизм художественной детали – вот то, что является связующими звеньями в их поэтических пространствах.

Очень важно осмысление их творческих биографий и наследия как воплощения образов-судеб, образов лирических героинь их поэзии. Безусловно, автобиографический компонент силён и у Ахматовой, и у Цветаевой. При этом они не просто писали и публиковались, обе были одержимы поэзией [1; 2; 5].

Но различие прослеживается в том, что лирическая героиня Ахматовой всегда разная. Более того, поэт создаёт собирательный (возможно, даже всеобъемлющий) образ женщины, который строится на основе глубочайшей антитезы. Лирическая героиня красива, но красота её наполнена разными смыслами: как созидательными, так и разрушительными, исходящими от ролевой сути образа праведницы или блудницы, покинутой возлюбленным или разлучницы, колдуньи, музы, матери и т.д. («Музе», «Маскарад в Париже»,

«Надпись на неоконченном портрете», «Милому», «Ты поверь, не змеиное острое жало...», «Туманом лёгким парк наполнился...», «Песенка», «Чёрный сон», «Библейские стихи» и др.).

У Цветаевой автобиографическая ориентированность ещё более сильна и выражена в дневниковой форме её лирики, как писал, исследуя это удивительное явление, М.Л. Гаспаров: «от поэтики быта к поэтике слова» [3]. Образ лирической героини выписывается по принципу постоянного уточнения её душевных переживаний, внутренних смыслов, максимальной детализации. Восприятие красоты (или некрасивости) становится внутренним переживанием («Маме», цикл «Подруга», «Бабушке», «Але» («Ты будешь невинной, тонкой...»), «В гибельном фолианте...», «Бессонница», «Глаза», «Кармен» и др.).

Поэтические и личностные феномены Ахматовой и Цветаевой в контексте изучаемого вопроса интересны и важны, поскольку оба поэта представляли новые тенденции и ценностные ориентиры эпохи, но при этом для них свойственна и глубочайшая «укоренённость» в культуре [5, с. 108].

Они обе как обычные смертные женщины со своими радостями и печалью, счастьем и страданиями, и как женщины-творцы,демиурги, оказываются схожи «в каких-то сокровенных русских глубинах» [5, с. 110].

#### Список литературы

1. Аннинский Л. А. Анна Ахматова : «В Россию пришла ниоткуда» / Л. А. Аннинский // Красный век : Серебро и чернь. Медные трубы. – М. : Молодая гвардия, 2004. – С. 128–142.
2. Аннинский Л. А. Марина Цветаева : «Мы коронованы... Одну с тобой мы землю топчем...» / Л. А. Аннинский // Красный век : Серебро и чернь. Медные трубы. – М. : Молодая гвардия, 2004. – С. 143–162.
3. Гаспаров М. Л. Марина Цветаева : от поэтики быта к поэтике слова / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – С. 307–315.
4. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб. : «Искусство-СПб», 2005. – С. 387–400.
5. Струве Г. П. Русская литература в изгнании / Г. П. Струве. – Париж : YMCA-Press ; М. : Русский путь, 1996. – 448 с.

## «ЛЕБЕДИНЫЙ СТАН» М. ЦВЕТАЕВОЙ КАК КНИГА СТИХОВ

*Рахматуллаева Н.Б., Спесивцева Л.В.*

В современном цветаеведении до настоящего времени нет четкого определения «Лебединого стана» в жанровом отношении. В статье предпринята попытка определить жанр «Лебединого стана» как книги стихов («большой формы»), что ставит определённые вопросы, требующие ответа: каким образом М. Цветаева подчёркивала целостность и единство стихов, появившихся в определённый период творчества; как отбирались стихотворения, вошедшие в канонический корпус издания; что сделало «Лебединый стан» не сборником сброшюрованных стихотворений, а книгой стихов.

Ответы на эти вопросы приблизили нас к цветаевскому пониманию единства книги, а через него к пониманию поэтом единства окружающего мира, что позволило систематически осмыслить наблюдения над поэтикой М. Цветаевой, «разбросанные» в работах В. Швейцер, О. Клинга, С. Карпинского, М. Гаспарова, Н. Осиповой, О. Ронена, М. Мейкина и других исследователей.

Возникает вопрос: что отличало сборник стихов от книги стихов как жанрового образования? Основным условием, на наш взгляд, способствующим преобразованию сборника стихов в книгу стихов, является авторская воля. Однако это условие не может быть признано единственным и достаточным, поскольку авторская воля обязательно должна найти свое воплощение в тексте. Способами воплощения авторской воли, которые условно можно назвать обрамлением книги стихов, являются заглавие, подзаголовок, эпиграф, посвящение и авторское предисловие, а также авторские комментарии. Далее мы подробнее остановимся на каждом из способов.

Доминирующим структурным принципом «Лебединого стана» является деление книги на группы стихотворений, которые мы будем называть «циклами», тем более что циклизация стихов – одна из главных особенностей поэзии М. Цветаевой. Стихотворения сочетаются по принципу лирической сюжетности в циклы, подчиненные особым законам композиции. «Стихов я почти не пишу, и вот почему: я не могу ограничиться одним стихом – они у меня семьями, циклами, вроде воронки и даже водоворота, в который я попадаю...» – писала М. Цветаева в 1933 году [6, с. 406].

Объединив 59 стихотворений общим названием «Лебединый стан», М. Цветаева уже в заглавии обозначает основную тему книги – тему добровольческой армии и отношения к ней «лирической повествовательницы» [1].

Располагаясь в хронологической последовательности, с точным указанием даты написания, стихотворения сочетаются в 5 циклов, соответствуя пяти годам: 1917 (13 стихов), 1918 (27 стихов), 1919 (6 стихов), 1920 (11 стихов) и 1921 (2 стихотворения, причем первое датируется 31 декабря 1920 г., а второе апрелем 1926 года). Включение последнего стиха поэт объясняет так: «...Прилагаемый отрывок (“Кто – мы? Потонул в медведях...”)

прошу – если когда-нибудь, кто-нибудь, в нужный срок, этим займется

включить хронологически в мои стихи / всё, что “После России” – если уцелеют» (30 апреля 1938 г.).

Говоря выше о способах воплощения авторской воли, мы назвали условно следующие: заглавие книги «Лебединый стан», подзаголовок – «Стихотворения 1917–1921», эпиграфом можно, на наш взгляд, считать стихотворение «На кортике своем: Марина...», помещённое перед первым циклом – 1917 и обращённое к С. Эфрону, для которого и была написана книга «Лебединый стан», посвящение – эпиграф можно рассматривать как посвящение, ибо главной темой книги является тема трагической судьбы человека в революции. Через призму тревоги и ожидания, личной судьбы, лирическая героиня комментирует происходящие события, так или иначе повлиявшие на разлуку с любимым человеком. Диапазон охвата событий в «Лебедином стане» широк: М. Цветаева обозначает основные вехи социальных потрясений русской смуты XX века – предоктябрьские события и события октября 1917 года, корниловский заговор, амбиции русских политических временщиков, большевистский переворот, Белое движение, гражданская война, судьбы монархии и самодержцев, русские самозванцы и «безмолвствующий народ». Причём главная тема Белой армии или «белая» тема дана неоднозначно. Проследив развитие «белой» темы в книге, нужно отметить, что от года к году меняется тональность её изображения: от героически восторженного до трагического. И это не случайно.

Заглавие книги является «тематической скрепой стихотворений и закодированной метафорой, разворачиваемой в виде вербально-ассоциативной цепочки: лебединая стая «лебединый стан – Белый стан – Белая рать – белогвардейская рать – Белая гвардия» (Ж. Тонкопий). Выстраивание синонимического ряда «стан – рать – гвардия» позволяет провести в поэтический текст исторический код, реализуемый как идея преемственности традиций воинов Древней Руси Белой гвардией, а параллель фольклорной темы «белы-лебеди» с церковной лексикой: «Не лебедей это в небе стая: / Белогвардейская рать святая» вводит понятия духовности, безгрешности, святости. Отсюда название «Лебединый стан» выводится из белого движения: белизна лебеда ассоциируется с белизной белых, но это было бы слишком просто для М. Цветаевой. Тем более если учитывать, какое значение поэт придавал использованию цветообозначений.

В книге «Лебединый стан» важную роль играет оппозиция «чёрный – белый». Уже в первом стихотворении книги, обозначенном нами как эпиграф, поэт использует в цветообозначении иносказание в тех случаях, когда цветовые слова выступают в своём символическом значении. Абстрактно-символическое и оценочное значение таких слов, выработанное многовековой культурой, получает у М. Цветаевой образную конкретизацию в перифразах: «Я помню ночь и лик пресветлый...». М. Цветаева начинает свою «лирическую исповедь» с антиномии «ночь и лик пресветлый», где явно просматривается оппозиция «чёрное – белое». Причём в «Лебедином стане» М. Цветаева переосмысливает значение слов «чёрный» и «белый». Это переосмысление связано, вероятно,



с теми событиями, о которых пишет поэт и с её отношением к ним: «Родина. Враг. Мрак»:

– Голубочки где твои? – Нет корму.

– Кто унёс его? – Да ворон чёрный» [3, с. 380];

«Голубиный рокот тихий. / Чёрные глаза Стрельчихи» [3, с. 381]; «Белая гвардия, путь твой высок: / Чёрному дулу грудь и висок» [3, с. 390].

Из приведённых фрагментов видно, что слово «чёрный» имеет смыслы жестокий, смертный, бездонный; «белый» голубиный (голубь всегда изображается в белом цвете и символизирует мир, спокойствие, одухотворённость). В «Лебедином стане» употребление слова «чёрный» и его производных в контекстах связаны с утратой и страданием, создают в ряде случаев неожиданные словосочетания: «тёмный свой пир справляет подполье», «глаза над улыбкой шалой / – Что ночь без звёзд!», «белизна – угроза Черноте», «серная чернь навстречу чванится» и т.п., вполне определённо опирается на традиционную символику чёрного как цвета скорби. Традиционно и мифологично также изображение чёрным пространства, уходящего вниз, углубления. Оказиональным в цветаевской поэтике является соединение этой символики с образом чёрных глаз.

В трактовке названия книги «Лебединый стан» лебедь имел для М. Цветаевой особое значение. 14 июля 1918 года она пишет стихотворение «Так, высоко запрокинув лоб...» последняя строфа которого заканчивается словами: «Встань, Триединство моей души: / Лилия – лебедь – Лира!» [3, с. 411]. Триединство души – типично цветаевский образ. Здесь единение и сочетание несочетаемого – истинно русская черта. Триединство – характерная особенность поэтики «Лебединого стана»: за отрока – за Голубя – за Сына; Свобода – прекрасная Дама – Гулящая девка; Родина – Враг – Мрак; мракобесие – Смерч – Содом.

М. Цветаева прямо провозглашает единение аполлоновского и дионисийского и разлад между ними: «Как правая и левая рука – / Твоя душа моей душе близка... // Но вихрь встает – и бездна пролегла / От правого – до левого крыла!» [3, с. 412].

Написанное 10 июля 1918 года и названное самой М. Цветаевой «одним из лучших стихов книги 1939 г.», стихотворение демонстрирует единение любящих, но эти любящие – Аполлон и Дионис (В. Микушевич), причём невозможно понять, кто есть, кто: кто правый, а кто левый. Здесь они как бы меняются ролями, или масками, как было с лирической героиней М. Цветаевой. «Блаженство и тепло» внезапно сменяется вставшим вихрем, порождающим бездну. Именно бездна разверзлась перед М. Цветаевой, когда она писала свой «Лебединый стан», всё более утрачивая триединство своей души.

В. Микушевич, рассматривая триединство «Лилия – Лебедь – Лира», отмечает факт отсутствия здесь аллитерации и называет комплекс ли-ле-ли таинственным [2, с. 174], семантически весомым и даже мистическим, затрагивающим ту таинственную сферу внутреннего мира человека, где душа соприкасается с Богом. Обращение поэта к образу лебедя, вероятно, можно

связать с символическим значением содержания книги стихов, при чтении которых создается ощущение постепенного превращения «потока в водопад» [2, с. 175]. В этом водопаде (водопад – это символ исторических катаклизмов, которые составляют эпическую основу произведения) лебедю представляется, что он летит, но на самом деле полёт сопровождается внезапным падением, от чего ломаются крылья. Возникает странное и неожиданное соседство лебедя с лирой явная реминисценция на описание смерти Сократа в изложении Платона.

В комплексе «Лилия – Лебедь – Лира» как раз и заключено то равновесие аполлоновского и дионисийского начал, на котором основывается «Лебединый стан». Лебедь (как и соловей) поёт свою лучшую и единственную песню только перед смертью, и «Лебединый стан» – это тоже Цветаевская песня прощания с равновесием, потому что торжество одного из них не допускает существования каждого по себе: он перестаёт быть самим собой. Оставаясь в одиночестве, Аполлон, как и Дионис, уже перестаёт быть Аполлоном.

«Стихия неисчерпаемой жизни прекрасна, когда она торжествует в трагедии в союзе с Аполлоном, но она изменяет самой себе, превращается в кровавую бойню и мясорубку, и тогда поэт говорит ей “нет”» [2, с. 176]. Трагический финал М. Цветаевой предопределён лебединой песней души поэта.

Таким образом, название книги «Лебединый стан» является не просто тематической скрепой стихотворений, но и закодированной метафорой, смысл которой становится понятным лишь в процессе чтения и рецепции хронологически расположенных стихов, а разворачиваемая в виде вербально-ассоциативной цепочки структура лебединая стая – лебединый стан – белый стан – Белая рать – Белогвардейская рать – Белая гвардия вызывает ряд ассоциаций, что даёт возможность говорить о голосе М. Цветаевой как одном из многих голосов эпохи, а «Лебединый стан» рассматривать как книгу стихов.

### Список литературы

1. Мейкин М. Марина Цветаева : поэтика усвоения / пер. с англ. – М. : Дом-музей М. Цветаевой : Изд. дом «Грааль», 1997. – 310 с.
2. Микушевич В. Лебединая песня новой души : (Теодицея Марины Цветаевой) / В. Микушевич // Здесь и теперь. – М., 1992. – № 2. – С. 156–179.
3. Цветаева М. И. Собр. соч. : в 7 т. / М. И. Цветаева. – Т. 1. – М. : Эллис Лак, 1994. – 592 с.
4. Цветаева М. И. Собр. соч. : в 7 т. / М. И. Цветаева. – Т. 6. – М. : Эллис Лак, 1995. – 800 с.

## ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ ЗАГОВОРА И ЗАКЛИНАНИЯ В ПОЭМЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПЕРЕУЛОЧКИ»

*Киселёва О.С.*

Заговоры и заклинания являются традиционной формой народного отчаяния, фигурой прошения у природных стихий исполнения своих желаний. Такое наделение сакральными силами природы в народном сознании отмечалось ещё со времён язычества, где идейным стрижнем было поклонение стихии.

Традиция заговора и заклинания как распространённых магических способов приворота возникла в докиевский период, когда языческая мировоззренческая система понятий трансформировалась в новую христианскую веру, «первой в которой было Слово». Данная религиозная идеология отмечалась возрастанием роли словесных форм обращения к Богу, но утраты магических действий отмечено не было. Так образовалась новая природа и структура заговора – синкретичная, где возвышенные мотивы достигались земными, колдовскими средствами [3, с. 218].

Т. Зуева и Б. Кирдан в учебнике «Русский фольклор» определяют жанр заговора как «произведение магического характера, произносимое с целью воздействия на окружающий мир, его явления и объекты, чтобы получить желаемый результат». Под заклятьем авторы имеют в виду ритуально-магическую речь, представляющую собой «прямое обращение к объекту магического воздействия в императивной форме» [6, с. 72–78]. Оба определения объединены потенциалом воздействия на окружающий мир, магическим характером и силой произносимых слов, направленных на достижение цели.

Заговоры и заклинания как традиционные ритмически организованные формулы являлись предметом научного интереса на протяжении многих лет. А. Коровашко в своей работе «Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков» описывает «словесную магию» в заговорах и заклинаниях на материале наследия О. Сомова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, А. Ахматовой и др. [7, с. 32].

Исследованию фольклорной традиции в творчестве М. Цветаевой посвящены работы В. Александрова, О. Зубовой, О. Рутер, Е. Коркиной [1; 6; 8; 11] и др. Поэма М. Цветаевой «Переулучки», по словам А. Саакянц, была написана в один из сложных противоречивых периодов ее жизни, отмеченный преобладанием в творчестве мотивов «прощанья» и «ворожбы» [12, с. 292–293]. Мотив темной завораживающей силы колдовства звучит в первых же строках поэмы:

А не видел ли, млад, – не вемо-што,  
А не слышал ли, млад, – не знамо-што  
В белохрущатых громких платьяцах,  
В переулочках тех Игнатьевских» [13, с. 271].

Эпизод колдовства обозначается элементами обряда присушки (следы сжигаются в огне вместе с дубовыми поленьями) и характером произносимого «заклятьица» («урчба», сопровождаемая звоном «запястьиц»).

В поэме присутствует два персонажа: главный герой – «безликий, безымянный и бездейственный “он”, который подразумеваем, но не показан» [12, с. 293], и героиня – ведьма, подвергающая его испытаниям.

Традиционный для фольклора мотив испытания восходит к древнейшему обряду инициации. Только в случае успешного прохождения череды испытаний герой получает право перехода в другое измерение или состояние. В тексте М. Цветаевой – в состояние любви, вознаграждение ею. Данный мотив созвучен фольклорным мотивам отлучения из дома и трудного пути, подробно исследованным В. Проппом [10, с. 291].

Большая часть поэмы может быть рассмотрена как заговор: «Сколь жарко дрова разгораются / С темя следы молодецкими, / Разгоралось бы сердце молодецкое/ Как у молода Добрынюшки Никитьевича. / А и божья крепко, вражья-то лепко» [13, с. 271]. Героиня, обращаясь к земной стихии, соблазняет, искушает героя земными благами, которые может ему предложить: «Яблочками, яхонтами / Улещает, шахматами» [10, с. 271]. В приведенном фрагменте обнаруживается намек на возможность плотской любви, отмеченной земным следом:

(От моих горячих губ –  
Лихоманочки идут!  
От моих горячих губ –  
В теле жилочки гудут!) [13, с. 271].

В следующей строфе мы в качестве символа земного искушения выступает яблоко: «Яблок – яхонт, Яблок – золото. <...> Яблок – лещь, Яблок – ласть» [13, с. 272]. Яблоко является древнейшим символом соблазнения, первого испытания для человека и последующего грехопадения. Ассоциативно возникает образ демонической женщины-соблазнительницы – Лилит – первой жены Адама, демоницы любви, согласно еврейской мифологии. Образы героини-ворожеи и демоницы Лилит созвучны друг другу.

М. Цветаева, подчеркивая демонизм героини поэмы, пишет, что она «мороча» и «играет самым страшным» [13, с. 271]. В этих словах отражено негативное отношение к подобному виду магии: заговор, являясь отголосками языческой традиции, ритуальным действием, не приветствовался церковью и считался в христианстве грехом («Богу жертву кадит»).

Ритуальный характер обряда подтверждается формулой произнесения заговора на еду: «Яблок – лещь, / Яблок – ласть. / Рук за пазуху / Не класть». Неотвратимость воздействия выражается в использовании повелительного склонения глагола и восклицательных интонаций. Героиня, навязывая свою волю, то заставляет возлюбленного «вкусить» эти яблоки («А – и – рай! / А – и – вей! / О – би – рай! / Не – ро – бей!»), то усыпляет («А – ю – рай, / А – ю – рей, / Об – ми – рай, / Сне – го – вей») [13, с. 272].

В момент обольщения героиня использует привычную библейскую скрепу: «Аминь» [13, с. 272]. Такие антагонистские отношения между заклинаниями и заговорами как элементами языческой культуры (просьба, адресованная природным стихиям) и молитвами как христианского слова

прошения описывал А. Потебня. Изначально он называл заговоры «выветрившимися языческими молитвами», однако впоследствии изменил свою точку зрения, утверждая, что «в заговорах может вовсе не заключаться представление о божестве» [9, с. 113].

Противопоставление языческих и религиозных основ просьбы подчеркивал также Е. Аничков. Он отмечал, что в заговорной формуле вся сила сосредоточивается на выражении желания действия, в то время как в молитве центральное место занимает податель благодати [4, с. 116].

В этой связи актуальной представляется рассмотрение особой синтаксической формулы построения заговоров. Они имеют глагольную природу: заклинательница (заговорщица), для того, чтобы вызвать силу природы на помощь, исполнить намерение на скорое исполнение «просьбы», проговаривает все желаемые действия («разгоралось бы сердце молодецкое...»). В тексте М. Цветаевой богоугодные речевые формулы перемежаются с магическими словами «Знобь-Тумановна», «Зорь-Лазаревна», «Синь-Савановна», которые указывают на потусторонние силы, стихийные божества, к демонической помощи которых нередко обращается заклинатель. А. Блок, отмечая это обстоятельство в своей статье 1908 г. «Поэзия заговоров и заклинаний», пишет, что «имена темных бесов, призываемых на помощь, изобличают высшее напряжение любовной тоски». Отсюда следует вывод о синкретичной природе заговоров: высшие светлые любовные чувства достигаются «темными», неблагоприятными усилиями [6, с. 46].

Отступая от стихии земли, героиня «Переулочков» обращается к архетипическому мотиву воды за помощью в обольщении:

Как за праву-то рученьку  
Хлёт да плёск!  
Вместо белой-то рученьки  
Ящеров хвост! [13, с. 279]

В роли стихии-помощника выступает и воздух, небо: «Ой! – Молния! / Ой! – Жжёт! / Но – молния: / Конь – ржёт!» [10, с. 274]. Однако вместе с образом коня как волшебного помощника, спасителя, с появлением которого развеиваются чары, возникает образ огненной стихии как расплаты за совершенный грех приворота («Проходи со мной / Муку огненну!»), а экстатическое движение героя на красном коне устремлено будто в преддверие ада: «Красен тот конь, / Как на иконе. / Я же и конь, / Я ж и погоня. // Скачка-то / В гру – ди! / Жарок огонь! / Жги!» [13, с. 276–277]. Доказательством того, что героя настигает смерть, служит превращение напевного любовного заклинания в поминальную песню-плач: «Солоницею – земляца, / Сколько хошь – соли! / Что ж вы, плоти румянисты, / Мало по – жили?» [13, с. 276–277].

Герой, замороженный молодец, не смог пройти последнее испытание, оставшееся для него иллюзией, мороком. Он, сраженный демонической женской жадностью обладания, не способен понять высшую истину чистой любви. Попытка ведьмы увлечь его за собой магическим небоугодным путем

превращается в отчаянное обещание истинной, духовной любви в обмен на отказ от земной жизни, простых бренных радостей:

Милый, растрать!  
С кладью не примут!  
Дабы принять –  
Надо отринуть!

Первая цвель,  
Пригород лишь!  
Этих земель –  
Тридевять их! [13, с. 278]

Так быстро, неотвратно завершается ворожба: «На при – вязи / Ревя, заклят: / Взор туп, / Лоб крут, / Рог злат» [13, с. 279]. Молодец, так и оставшись безмянным, оборачивается в тура.

Таким образом, специфика заговора в поэме М. Цветаевой «Переулочки» состоит в его глубокой синкретичной природе. В поэме находит отражение традиционное для русской культуры сопряжение и противоборство двух крайностей – светлых и темных сил. Православно-языческий синкретизм, находящий свое воплощение в художественной картине мира поэмы М. Цветаевой, становится средством раскрытия авторской концепции любви, согласно которой она представляется амбивалентной категорией, несущей смерть и возрождение.

### Список литературы

1. Александров В. Ю. Фольклоризм Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук / В. Ю. Александров. – М., 1989. – 183 с.
2. Аникин В. П. Русский фольклор / В. П. Аникин. – М. : Художественная литература, 1985. – 367 с.
3. Аникин В. П. Русское устное народное творчество / В. П. Аникин. – М. : Высшая школа, 2001. – 728 с.
4. Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян / Е. В. Аничков. – Ч. 1. От обряда к песне. – СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1903. – 392 с.
5. Блок А. А. Поэзия заговоров и заклинаний / А. А. Блок // Блок А. А. Собрание сочинений : в 8 т. – Л. : Гос изд-во худож. лит., 1962. – Т. 5. Проза. 1903–1917. – С. 36–65.
6. Зуева Т. Ф. Русский фольклор : учеб. для высш. учеб. заведений / Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан. – М. : Наука, 1998. – 400 с.
7. Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков : автореферат дис. ... докт. филол. наук / А. В. Коровашко. – СПб., 2010. – 56 с.
8. Коркина Е. Б. Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой / Е. Б. Коркина // Русская литература. – 1987. – № 4. – С. 161–168.

9. Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен / А. А. Потебня. – Варшава : тип. М. Земкевича и В. Ноаковского, 1883. – Т. 1. – 172 с.
10. Пропп В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – 327 с.
11. Рутер О. А. Табу в фольклорных поэмах М. Цветаевой (лингвистический аспект) : дис. ... канд. филол. наук / О. А. Рутер. – Ростов н/Д, 2007. – 226 с.
12. Саакянц А. А. Марина Цветаева : жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1999. – 816 с.
13. Цветаева М. И. Собрание сочинений : в 7 т. / М. И. Цветаева ; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 1994. – Т. 3. Поэмы и драматические произведения. – 510 с.

## ЦИКЛ М. ЦВЕТАЕВОЙ «СИВИЛЛА» КАК ДИАЛОГ С ПОЭТОМ

*Атамуратов О., Снесивцева Л.В.*

Цикл «Сивилла» входит в последний сборник стихов М. Цветаевой «После России», написанный в период эмиграции. Известно, что в это же самое время М. Цветаева открыла для себя поэзию Б. Пастернака, написание стихов сборника совпало с их перепиской. Пражскую тетрадь М. Цветаевой открывает стихотворение, которое родилось «в разгар переезда, поисков жилья, в бытовой суматохе и суете» (А.С. Эфрон). В «После России» оно датировано 5 августа, а первую запись в чешской черновой тетради М. Цветаева сделает днем позже.

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.

Все птицы вымерли, но бог вошёл.

Сивилла: выпита, сивилла: сушь.

Все жилы высохли: ревностен муж! [2, с. 136]

Сивилла – прорицательница, которой Аполлон дал вечную жизнь. Но М. Цветаева трактует этот образ иначе: она превращает Сивиллу в высушенный ствол-пещеру, где и совершается прорицание. Поэт не сравнивает себя с Сивиллой, а превращается в неё, говорит миру, что он тоже смертен и, пройдя положенный круг, станет прахом. Но в тексте с упорством внушается мысль о бессмертии духа и воли, о сопротивлении праху, о восстании из неминуемой тьмы ночи в сияющий день.

Но встанешь! То что в мире смертью

Названо – паденье в твердь.

Но узришь! То, что в мире – век

Смежение – рожденье в свет

Из днесь –

В навек. [2, с. 138]

«Сивилла», судя по страстности, с какою М. Цветаева утверждает право духа, человеческой высоты и чистоты, тесно связана с её русскими поэмами, где сияющий и обетованный мотив лазори и обетованного берега был доминирующим. В «Сивилле» он выходит у М. Цветаевой из античности и причудливо поднимается в готику средневековья, не перешагивая, однако, за порог чувственного Возрождения.

Вновь Сивилла-Цветаева ощущает себя «выбывшей из живых»: она не цветущее дерево, не жимолость (жимолость – жизнь), а выжженный ствол, на котором умерли все птицы, умерла лирика. Ее рот стал зевом «доли и гибели». Сивилла исполнила то, чего от нее требовал рассудок, но вместе с этим умервила свою душу. «Древо меж дев» – вот кто она. Не женщина. Не человек. Историю своих чувств поэт живописует, создавая образ пожара:

Державным деревом в лесу нагом

– Сначала деревом шумел огонь.



Потом, под веками – в разбег, врасплох,  
Сухими реками взметнулся Бог. [2, с. 136]

Образ пожара родился на основе мифа о том, как куманская Сивилла, предлагавшая купить свои книги с прорицаниями римскому царю Тарквинию Прииску, сожгла шесть из девяти книг после отказа царя купить книги. Так же поступает М. Цветаева со своими стихами, огнем жгущими ее душу. Страстное горенье сменяет чувство «под веками», самоуглубленная жизнь с образом любимого в мыслях. Кипенье чувств такой силы, что душа обратилась в пар, а ее бог, Аполлон, Б. Пастернак, «сухими реками» взметнулся ввысь, стал мыслью, образом ее снов, перестав ощущать внутри души. И М. Цветаева вдруг понимает, что любовь эта неизбежна, что она вечно будет сводом для «дивного голоса» Б. Пастернака, умчавшего ее из жизни «в звездный вихрь», озарившего ее бытие светом своей лирики.

Сивилла: вещая! Сивилла: свод!  
Так Благовещенье свершилось в тот

Час не стареющий, так в седость трав  
Бренная девственность, пещерой став

Дивному голосу...

– так в звездный вихрь

Сивилла: выбывшая из живых. [2, с. 136]

Час своей встречи с голубем голоса Б. Пастернаком М. Цветаева назвала Благовещеньем, которому стала она, бrenная девственность, пещерой. Их союз девственно чист, как духовный союз, не загрязненный плотскими страстями. Но Сивилла – бrenная девственность, живая, ставшая неживой, дева, выбывшая из дев.

Продолжением темы Сивиллы звучит стихотворение, написанное позже, где М. Цветаева отождествляет себя с каменной глыбой, живущей «с веком порвав родство», вне времени. Закаменелость, статуарность не только символ безжизненности, но и устремленность ввысь, движение по небесам духа, измерение «лазурных земель».

Каменной глыбой серой,  
С веком порвав родство.  
Тело – пещера  
Голоса твоего. [2, с. 137]

Свою погруженность в Б. Пастернака-поэта М. Цветаева дает через образ Сивиллы как глухонемой крепости, таящей в недрах души своего бога, противостоящей всем «жницам», то есть женщинам, живущим рожью, хлебом пастернаковских строк. Сивилла как будто омыта лирикой, укрыта ей от жизни, словно плащом. В отличие от простых смертных, она видит во тьме «глиняные осколки царств и дорожный прах битв». Ее любовь – любовь царицы к царю, равного к равному, ей ведомо, что лирика Б. Пастернака – лишь глиняные

осколки прекрасных царств его души, сказавшихся в слове, что это дорожный прах, останки того, что жаждет выражения, следы битв поэта с самим собою.

Стихотворение «Сивилла – младенцу» было особенно дорого М. Цветаевой: в нем она видела лаконичное и точное выражение сути своей поэзии и души. «Вот эпитафия к одной из моих будущих книг, – писала М. Цветаева. – (Слова, вложенные Овидием в уста Сивиллы, привожу на память): “Мои жилы иссякнут, мои кости высохнут, но ГОЛОС, ГОЛОС – ОСТАВИТ МНЕ СУДЬБА!”».

Потеря голоса, поэтической силы, было бы самым страшным для М. Цветаевой бедствием – даже не бедствием, а концом, обрывом в темноту бессмысленного, растительного существования.

Цикл «Сивилла», должен был включать девять стихотворений, реализовался в трех текстах. По мере развития-движения сюжета пещерный мотив перебивает мелодия вечности – обращением к Младенцу, олицетворяющему неустранимый круговорот жизни:

К груди моей,

Младенец, льни:

Рождение – паденье в дни [2, с. 137].

Цикл музыкален по композиции и образности и философичен по смыслу. Лирика чувства соединилась в нем с аналитичностью и выношенностью зрелой мысли. М. Цветаева называла эти стихи «сушайшими», возможно, имея в виду как раз примат размышления, вобравшего в себя и «алгебраизировавшего» эмоциональную стихию. Однако внутреннее кипение чувства в трёх стихах цикла очень велико, можно ощутить, с каким напряжением выдерживает этот напор строгая «сухость» формы.

В цикле «Сивилла» вновь звучит тема жертвы, принесенная поэтом вдохновению и искусству, тема бренности человеческого бытия. Первое стихотворение цикла описывает Сивиллу, во втором звучит как будто обращение к Сивилле, в третьем непосредственно говорит сама Сивилла. Важно отметить, что М. Цветаева не искажает классический источник, а по-иному расставляет акценты. Её Сивилла – это поэт, творец, носитель культурных ценностей: вещая как пророк, брэнная девственность как чистый лист, с которого всегда начинается новое слово.

Стихотворение «Сивилла – младенцу», датированное 17 мая 1923 года, звучит как колыбельная песнь, которая начинается как плач и заканчивается как гимн [1, с. 262]. Именно в этом тексте обнаруживаются черты сходства с Богородицей: Сивилла-Богородица рассказывает младенцу-Христу о предстоящей земной жизни и утешает его тем, что за «паденьем в твердь» придёт «рожденье в свет». По мнению И. Шевеленко, «Цветаева как будто возвращается к мистико-символистским идеям о нисхождении Бога в материю как смерти Бога, и о его освобождении от материи как воскресении» [1, с. 264].

Важно отметить, что первое и второе стихотворения цикла «Сивилла» построены на повторении и параллелизме. Первая, вторая, третья и седьмая строфы начинаются со слова «Сивилла». Необычно и метрическое построение

текстов: мужская рифма и парная рифмовка создают особое движение стиха, риторический пафос. В основе третьего стихотворения лежит приём антитезы: текст четко делится на две части, разные по эмоциональному тону. В первой часть выстраивается метафорическая цепочка «падение – плач – кровь – прах – пот», во второй части, отделенной противительным союзом «но», ряд: «встанешь – узришь – рождение – восстанье». Третье стихотворение можно рассматривать как поэтический манифест, провозглашающий вечную жизнь поэта в творчестве.

### **Список литературы**

1. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой / И. Шевеленко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.
2. Цветаева М. Собр. соч. : в 7 т. / М. Цветаева. – Т. 2 : Стихотворения. Переводы / сост., подг. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 1994. – 592 с.

## БОГ В КАРТИНЕ МИРА ДНЕВНИКА РЮРИКА ИВНЕВА

*Исаев Г.Г.*

Становление мироощущения и мировоззрения Рюрика Ивнева в 1906–1925 годах проходило под перекрестным влиянием философов и писателей модернистской и авангардистской ориентации предреволюционного десятилетия (К. Бальмонт, А. Белый, А. Блок, М. Кузмин, В. Розанов и др.). Многие для него значили Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов, а также зарубежные писатели – Ш. Бодлер, О. Уайльд, Э. Золя и др. Основой его концепции мира и человека стала система идей Л. Шестова, с книгой которого «Апология беспочвенности. Опыт адогматического мышления» Р. Ивнев познакомился в 1907 году. Пропитанное метафизикой «философии существования», учение Л. Шестова приобретало специфически экзистенциалистские качества. Поэт вслед за Л. Шестовым привнес в дневник не только тревогу и противоречия личности, осознавшей трагизм своего существования без Бога, но и протест против «назначенного» ей удела.

Р. Ивнев в значительной степени переосмысляет традицию религиозного представления о христианстве, отходит от церковных концепций. Поэт истолковывает идеи христианства в экзистенциалистском духе как диалог между человеком и Богом, как встречу человека с Божественным принципом, которая стимулирует ответ со стороны человека. Христианство в дневнике Р. Ивнева присутствует как непосредственный опыт автора, Бог воспринимается им не столько рассудком, сколько сердцем.

На первом плане в дневнике Р. Ивнева выражение субъективных, чаще всего – мистико-экстатичных состояний повествователя, пронизанных зашкаливающими эмоциями восторга, ужаса, раздражения, отвращения, тревоги и фрустрации. Это достигается при помощи различных смещений, преувеличений, гиперболизации и упрощений. Впечатления и умственные образы проходят через душу автора как через фильтр, который освобождает их от всего наносного, чтобы открыть их чистую сущность, затем они сгущаются в более общие формы, которые автор представляет через более простые формулы и символы.

Р. Ивнев был искренне верующим православным христианином, и это сказалось на характере его дневника. «Бог» и её дериваты относятся к частотной лексике в его идиолексиконе. Писатель использует синонимы: Боже, Владыка, Всемогуший, Сущий, Предвечный, Господь. «Господи!», «Дай Бог», «Видит Бог», «Слава Богу», «Бог простит», «Храни тебя Бог» – это ключевые обороты в дневнике. Устойчивые словосочетания и паремии отличаются большой частотностью употребления, конденсируют смыслы текста, выражают авторские интенции.

Лексема «Бог» в дневнике характеризуется богатством синтагматических связей. Она сочетается с предикатами кланяться, утешать, поклониться, вознаградить, даровать, надеяться, отблагодарить, молить, творить, вложить,

связать, склониться, помнить, ведать, слышать, наказать и др. Приведем некоторые примеры.

Бог у Р. Ивнева разный – это вседобрая и всемилостивейшая сила, которая вознаграждает, дарует, создает красоту, склоняется над миром, связывает людей. С другой стороны, Бог может отвернуться от человека: посылает испытания, дает ему волю, право выбора. Р. Ивнев акцентирует мысль на том, что действия Бога не всегда понятны.

О значимости концепта «Бог» в индивидуальной картине писателя говорит тот факт, что в тексте его дневника используется большое число паремий и фразеологических единиц, включающих лексему «Бог», а также устойчивые сочетания. Постоянные обращения к Богу: «Господи! Ты являешься во сне, Ты руководишь нами. Прости, Господи, меня и помилуй меня» [1, с. 175]. «Господи, Господи! Не оставь меня» [1, с. 180]. В тексте встречаются также прецедентные тексты и прямые цитаты из Святого Писания: «Святый Боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас» [1, с. 316]; Концепт «Бог» является важнейшей константой в дневнике Р. Ивнева, оказываясь едва ли не самым значимым в индивидуальной картине мира писателя. С ним связаны представления о духовных и нравственных ценностях.

В составе концептуального поля «Бог» выявляются следующие терминальные узлы, или слоты (классификация Н. Сысоевой [2]):

1). Бог как главный утешитель беспокойной души героя. Об этом Р. Ивнев пишет в дневнике 10 марта 1907 года, преодолевая свой юношеский скептицизм относительно религии и расставляя все точки над *i*: «...Теперь я верю только в одно Высшее существо, которое *должно* быть несомненно, и это существо – Бог. Я не признаю 3-х лиц Божества. Есть не лица, а одна сила, высшая сила – это Бог. Христос – это самый гениальный и прекрасный из людей, которые рождались в мире с самого его сотворения, и поэтому нет большего греха, называть его сыном того высшего существа – Бога, а остальное – все чушь, все глупость, созданная суеверием народа и остатками языческих обрядов. Не знаю, может быть, когда-нибудь я изменю свои религиозные убеждения, но теперь они таковы» [1, с. 38].

2). Бог как воскреситель человеческой души, дающей нравственную силу для совершения добра. 20 августа 1917 года он записывает: «Мальчики болтали обычную школьную чепуху про Бога (может ли Он сделать такой тяжелый камень, который потом Сам не может поднять). Я сказал шутя: “Поверьте, что Бог занимается нами меньше, сем мы Им”. Но после этого сейчас же почувствовал неприятный “осадок”, “дурной вкус”! Не во рту, а “в душе”. О Боге мне стыдно говорить с другими. Стыдно и неприятно. И в сущности – ведь это *самое стыдное* место каждого. Не троньте Его, не пачкайте; чтобы и мне случайно *не тронуть* Его, не запачкать (своими словами, мыслями, движениями мысли, “надмыслями”, “подмыслями...”) [1, с. 236].

3). Бог как Могучая сила, управляющая ходом событий в мире – в природе и в истории.

4). Бог как ментальное состояние автора и его героев. «8 ноября 1917 года. День моего Ангела. Церковь приюта Царицы Небесной. Плакал в церкви. “Господи, как мне благодарить Тебя, что Ты посетил меня”» [1, с. 274]. «20 декабря 1917 года: Я могу быть лучше (светить), и в этом Ты поможешь мне, Господи Боже, родной мой, родной мой, незримо присутствующий здесь, вот сейчас, у меня, со мной Христос!.. Господи! Господи! Спаси меня, Господи, как я чувствую Тебя» [1, с. 297]. «...Хожу, ем, сплю, чувствую – так все, кажется, ясно и просто и кроме благодарности к Нему за жизнь (за сознание) нет ничего в сердце. Оно полно только Им» [1, с. 319].

5). Бог как вершитель закона воздаяния.

6). Бог как Всезнающая и Всевидящая сущность: «Без Бога невыносимо жить, а я иногда чувствую, что в моей душе не только нет места Богу, но нет места даже простому чувству “добропорядочности”. И в такие минуты становится прямо физически трудно: трудно жить и дышать» [1, с. 330].

7). Бог как сущность, творящая бесконечную творческую деятельность:

8). Бог как носитель Высшего блага. «Другого пути нет! Есть только путь Христа. Все остальное, как бы “хрустально” ни было он, мрак и грязь. P.S. И как мне больно, что у меня нет сил идти за Ним» [1, с. 324]. «Мне прямо невыносимо нести на своих плечах все свои мерзости. Прежде меня облегчала молитва. А теперь – я уж давно не обращался к Богу. И душа моя все дальше отходит от Него. Я не знаю, что мне нужно сделать, чтобы спасти свою душу. Боже! Не отвергни меня!» [1, с. 326].

Чаще всего Бог предстает как ментальное состояние автора. Юного поэта посещают мысли об исчерпанности человечества. 20 августа 1917 года следует запись: «Господи, Господи, никуда мы не годимся, мы изжили себя» [1, с. 237].

Потрясенный ужасами революции, он решает уйти в монастырь, стать послушником и затем ходить по рабочим кварталам, умолять людей сохранить в себе человеческие чувства. Об этом молитва к Богу: «О, Господи, Господи, молю тебя, помоги мне осуществить мое решение. Господи, молю Тебя, услыши меня! Я подавлен событиями: режут, убивают, жгут... <...> Господи! Господи! Молю Тебя, умоляю Тебя, дорогой Господи, помоги мне на этом пути, направь меня, помоги осуществить (практически) то, о чем говорит вся моя душа, не охлаждай ее страстного жара! Молю Тебя, Господи, будь со мной и во мне!» [1, с. 240].

Попытки Р. Ивнева осуществить свой план не вызвали поддержки у церковных служителей. В связи с этим он критически рассказывает о посещении нескольких церковных лиц. К 1918 году основным источником вдохновения для Р. Ивнева стал Христос. Его имя чаще всего вспоминается, когда поэт говорит о Боге. Христос стал идеалом жизни для автора дневника, и он пытается жить по Христу, что чаще всего ему не удается. Это сообщает духовности поэта невиданный драматизм.

Р. Ивнев, сблизившийся с видными большевиками, не мог не задуматься о взаимоотношении религии и нового учения. 13 ноября 1918 года он пишет: «Как ни пленителен коммунизм, как ни свят он в своих стремлениях,

но все же на отдельных личностях, на коммунистах, лежит какой-то ужасный отпечаток злобы и недоброжелательства к людям (конечно, не всем)» [1, с. 360]. Он обозначает один из пунктов расхождения с социалистами: «Социалистическая пресса к Богу (с большой буквы) относится отрицательно» [1, с. 362].

После революции он продолжает верить, что будет служить Богу. 25 ноября 1918 года записывает: «Мне уже даже не страшно за себя, потому что я перешел границу, когда было слишком страшно» [1, с. 363]. Сближение с Богом, как представляется автору дневника, очистит когда-нибудь его душу.

Р. Ивнев вынужден констатировать, что христианство утрачивает свое воздействие на души людей, а без него жить невозможно. 15 декабря 1918 года он пишет: «Все-таки, несмотря на все величие совершающихся событий (мировая революция – мировая буря), делается страшно за будущее человечества. Без христианства страшно. А христианство коченеет» [1, с. 369]. 17 января 1919 года замечает: «Думая о том, что ведь Христианство потерпело крушение. И один Господь видит, как тяжело жить под его развалинами» [1, с. 382].

Р. Ивнев отмечает всеобщее пренебрежение нормами гуманизма: «Все так озверели, настолько потеряли образ человеческий, что становится прямо жутко. <...> О, если бы, Господи, Ты помог мне прийти к Тебе совсем и навсегда, отбросив всю труху мятущейся и ничтожной жизни» [1, с. 345–346]. В связи с этим размышляет о праве на убийство: «Во всяком случае сегодня я как-то очень явственно почувствовал, *как можно убить человека* (и как это, в сущности не трудно!), и в душе моей даже шевельнулось нечто вроде оправдания в “иных случаях” убийства. А это самое ужасное» [1, с. 347].

Автор дневника озабочен судьбой России. 21 сентября 1918 года сообщает: «Думаю о России, думаю о России, все время и по всякому поводу. Боже, Боже, что будет с ней?» [1, с. 351]. Умоляет Бога указать ему путь спасения. 22 октября 1918 года пишет о своем внутреннем состоянии предельно откровенно: «Я подлое, дрянное существо, злостно любящее лишь только себя и свои удобства. О, как я ненавижу себя, как я глубоко (глубоко! глубоко!) презираю себя» [1, с. 356]. Продолжает мечтать о возможном уходе в монастырь. 13 ноября 1918 года вновь обращается к Богу: «Одного, одного мне хочется: посвятить все мои дни, все мои мысли Тебе, мой дорогой, мой теплый, мой близкий Господь!» [1, с. 360].

В это время он – корреспондент газеты «Известия ВЦИК», член коллегии по организации Красной Армии, сотрудник агитационно-пропагандистского отдела РККА. Летом 1919 г. поэт в составе агитпоезда едет по стране, агитируя за советскую власть, за ленинскую политику. Позицию Р. Ивнева, его деятельность высоко оценил А.В. Луначарский. Однако внутренне он ничуть не изменился: бесконечное копание в себе, упреки в низости и разврате, мечты об очищении. 26 ноября 1918 года он пишет: «Иногда налетает такой шквал мысленного разврата (чувственность, садизм), что становится страшно

за человека (в себе). И чувствую, что это такая сила, с которой нельзя бороться, как нельзя бороться с земным притяжением» [1, с. 363].

11 мая в исповеди Р. Ивнева начинают звучать ноты отчаяния: «Неужели мне суждено до гроба тащить за собой свою подлость? Неужели я от нее не освобожусь!.. В отчаянии от моей низости и мерзости» [1, с. 398]. Вновь возвращается к мысли о монастыре: «Вне монастыря для меня гибель, окончательное оупение совести и моральная смерть» [1, с. 399]. «Только теперь до конца понимаешь, какое очарование и какая жизненная сила в учении Христа. И заменить это учение нельзя ничем» [1, с. 399]. 1 июня 1919 года констатирует свою раздвоенность: «У меня как бы два “я”. Одно делает всевозможные пакости, живет подлой, эгоистической жизнью, другое – окончательно поняло, что настоящая жизнь только в одном: в жертвенности, широкой, полной, неограниченной» [1, с. 400].

Р. Ивнев иносказательно высказывает соображения о том, что возможно коммунистические идеалы трансформируются в христианском духе и возникнет новая, неожиданная модель религии. 6 мая 1921 года он записывает: «И кто знает, не подобен ли коммунизм в лице Третьего Интернационала Колумбу. Он искал морского пути в Восточную Индию и не нашел его, а открыл нечаянно нам Америку» [1, с. 412].

Таким образом, на страницах дневника идет постоянный суд автора над собой, осуждение себя и общества за далеко не христианскую жизнь. Постоянно звучит вопрос «Что делать?». Р. Ивнев намечает несколько вариантов выхода из того тупика, в котором он оказался, но ему не хватает душевных сил, чтобы действовать решительно и по тому плану, который созрел в его сознании. Поэтому он постоянно возвращается к мотиву осуждения себя за нерешительность. Все завершается тем, что он обожествляет Ленина и начинает служить атеистическому государству, предав тем самым свои самые дорогие убеждения: Бога, веру, честь, любовь. Произошла сдача религиозно настроенной личности на милость победителя.

### Список литературы

1. Рюрик Ивнев. Дневник. 1906–1980 / сост. Н. П. Леонтьева. – М. : Эллис Лак, 2012. – 877 с.
2. Сысоева Н. Концепт «Бог» в индивидуальной картине мира В.П. Астафьева Н. Сысоева // Далевские чтения : материалы VI чтений, посвященных памяти В.И. Даля / (Канск, 23–24 ноября 2008 г.) / ред. С. В. Науменко. – Режим доступа: <https://uchebnik-online.net/book/329-dalevskie-chteniya-sbornik/5-koncept-bog-v-individualnoj-kartine-mira-v-p-astafeva.html> (дата обращения 12.03.2021).



## ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА / ЛЕНИНГРАДА В СТИХОТВОРЕНИИ А. АХМАТОВОЙ «НАДПИСЬ НА КНИГЕ»

*Бисембаева В.С.*

«Петербургская» тема – одна из центральных в художественном творчестве А. Ахматовой. Образ Петербурга / Ленинграда в лирике поэта раскрывается в контексте мифологического миромоделирования. По утверждению И. Вербловской, Петербург – это не просто действующее лицо, но и свидетель, фон всей жизни А. Ахматовой: «Ахматовский Петербург – это сгусток исторических и литературных реминисценций, на который накладывается ее личная судьба... Вся жизнь Ахматовой была неразрывно связана с Петербургом. Это был ее город, и она принадлежала ему» [2, с. 7]. Таким образом, Петербургский текст творчества А. Ахматовой, с одной стороны, является автобиографическим, индивидуально-мифологическим сегментом ее художественной системы, с другой, – восходит к «петербургскому мифу», вписанному в широкий контекст русской культуры [4, с. 105].

Первая строка стихотворения содержит аллюзию, отсылающую к «Божественной Комедии» Данте. Лирическое произведение А. Ахматовой посвящено М. Лозинскому, который в тяжелые годы болезни и нищеты делал перевод «Божественной Комедии»: «Когда весной сорокового года Михаил Леонидович держал корректуру моего сборника “Из шести книг”, я написала ему стихи на книге, в которых все это уже сказано». Он всегда и во всем был готов помочь людям, верность была самой характерной для М. Лозинского чертой. Во время безденежья он тайно отправлял А. Ахматовой помощь (именно этот факт находит отражение в словообразе «лучшие дары»):

Примите этот дар весенний  
В ответ на лучшие дары... [1, с. 368].

Образ тени как знак загробного мира вводит в стихотворение А. Ахматовой тему памяти и беспамятства:

Почти от залетейской тени  
В тот час, как рушатся миры... [1, с. 368].

Эпитет «залетейская» (тень, обитающая по ту сторону Леты, часть инобытия) и наречие «почти» со значением «меры и степени» раскрывают образ лирической героини как inferнальной сущности, находящейся на границе двух реальностей. Таким же миражным и призрачным предстает и Ленинград в тексте А. Ахматовой. Мотив разрушения актуализирует подтекстовый фон стихотворения и вписывает личную судьбу героини в деструктивный исторический событийный ряд: поражение в войне с Японией (1904–1905 гг.), Первая Мировая война (1914–1918 гг.), Первая русская революция (1905–1907 гг.), Февральской и Октябрьская революции (1917 г.), Гражданская война (1918–1922 гг.), начало Второй Мировой войны (1939 г.). Амбивалентный «петербургский миф» реализуются в мотивах гибели и воскресения города, который существует одновременно и в прошлом, и в будущем, преодолевая смерть, возрождается к жизни:

И сада Летнего решетка,  
И оснеженный Ленинград

<...>

И над задумчивою Летою  
Тростник оживший зазвучал [1, с. 368].

Знаками вечности, скрепляющими временные планы и побеждающими забвение, становятся общечеловеческие ценности – дружба и свобода:

Чтоб та, над временами года,  
Несокрушима и верна,  
Души высокая свобода,  
Что дружбою наречена... [1, с. 368].

Времена года – универсальные символы рождения, роста, смерти и воскрешения. Упорядоченные циклы природной и человеческой жизни сопрягают пространственно-временные континуумы: царский Петербург и советский Ленинград объединяет архитектурная деталь – решетка Летнего сада, – «балансирующая» на грани двух временных измерений.

Вместе с тем структурообразующую роль в стихотворении играет книга. Образ, вынесенный в заглавие, представляет собой точку перехода из одной реальности в другую, что подчеркнуто миропорождающей природой художественной словесности. Под книгой в стихотворении А. Ахматовой подразумевается и текст перевода М. Лозинского, и сборник стихов «Из шести книг» самой поэтессы, переданных в дар давнему другу. Неслучайно данный образ коррелирует с образом магических зеркал, мифологический потенциал которого обусловлен принципом биспациальности:

Возникли, словно в книге этой  
Из мглы магических зеркал... [1, с. 368].

Полисемантический образ зеркала в стихотворении может быть также навеян дантовскими ассоциациями. Зеркало как магический инструмент отражает настоящее, прошлое и будущее.

В последних строках текста снова возникает образ реки забвения грехов и принесенного ими зла:

И над задумчивою Летою  
Тростник оживший зазвучал [1, с. 368].

Лета – один из ключевых образов в Песнях двадцать седьмой и двадцать восьмой «Чистилища» («Божественная комедия»). У А. Ахматовой именно на берегу этой реки «оживает тростник» и начинает «звучать». Образ тростника имеет богатую литературную и философскую традицию. Он генетически связан с библейским уподоблением слабого, неверующего человека хрупкому и ломкому тростнику. В подтексте этого образа – басни Ж. Лафонтена и И. Крылова: в бурю дуб гибнет, а тростинка гнется, но выживает. В русской лирике к этому образу обращается Ф. Тютчев в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...»: «...и ропщет мыслящий тростник» [5, с. 128]. Строчки русского поэта XIX века, в свою очередь, восходят к сентенции Б. Паскаля: «Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он –

тростник мыслящий» [5, с. 2]. Образ тростника в стихотворении «Надпись на книге» выступает в качестве символа стойкости и непреклонности лирической героини. Мотив «звучания» тростника выдвигает на первый план в финальных строках тему творчества, становится способом художественного обозначения долгожданного перерыва в вынужденном «молчании» А. Ахматовой в 1930-е годы, период «внутренней» эмиграции.

Образ современного А. Ахматовой Ленинграда вызывает в лирическом сознании воспоминание о дореволюционном Петербурге, где проходила юность поэта. Совмещение временных планов служит средством выражения важнейшей для А. Ахматовой темы памяти и вечности. Мотивы смерти и возрождения города, которые генетически связаны с «петербургским мифом», определяют круговое течение времени, а вневременную значимость обретают общечеловеческие ценности – свобода и дружба.

### Список литературы

1. Ахматова А. А. Бег времени. Стихотворения / А. А. Ахматова. – Минск : Мастац. літ., 1983. – 255 с.
2. Вербловская И. С. Горькой любовью любимый... Петербург Анны Ахматовой / И. С. Вербловская. – СПб. : Журнал : Нева, 2002. – 334 с.
3. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой / вступ. статья Е. Эткинда. – Ленинград : Наука. Ленингр. отделение, 1973. – 184 с.
4. Мусатов В. К. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой / В. К. Мусатов // Царственное слово : Ахматовские чтения. – М., 1992. – Вып. 1. – С. 103–110.
5. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль // Электронная библиотека ИФ РАН. – Интернет ресурс. – Режим доступа: <https://iphlib.ru/library/collection/antology/document/HASH0129eccae3ffd40001c5415e> (дата обращения 04.04.2021).
6. Тютчев Ф. И. Стихотворения / Ф. И. Тютчев. – М. : Художественная литература, 1972. – 304 с.

## РИТУАЛЬНЫЕ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ САТИРИЧЕСКОГО В ПОВЕСТИ «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ» М.А. БУЛГАКОВА

*Ревкова М.С.*

В повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» получили отражение традиции сатирического осмысления действительности, восходящие к архаическим ритуальным обрядам.

Сам термин «сатира» появился в Древнем Риме и обозначал определённый жанр, претерпевший за свою историю серьёзные изменения. Слово «сатира» происходит от латинского прилагательного «satur», означающего «полный», «сытый». Так называли блюдо с первыми плодами урожая, подносившееся в дар Церере. Поэтому первоначально (в поэзии Луцилия и Горация) термин «сатира» был связан с представлением о смеси и означал разнообразные по тематике стихотворения, носившие характер непринуждённой, остроумной беседы. В творчестве Ювенала термин приобрёл то значение, которое мы и сейчас в него вкладываем. Сатира стала обличительным жанром, осуждающим пороки.

По определению М.М. Бахтина, сатира представляет собой «образное отрицание современной действительности в различных её моментах, необходимо включающее в себя – в той или иной форме, с той или иной степенью конкретности и ясности – и положительный момент утверждения лучшей действительности» [1, с. 15].

Понятие сатирического в современном значении этого слова шире строгой жанровой дефиниции. Истоки сатирического обнаруживаются ещё в эпоху древнегреческой античности. Они связаны с календарными ритуалами и обрядами.

Так, древняя аттическая комедия Аристофана имела обрядовые корни, восходящие к культу бога Диониса. По представлениям древних, смех и борьба благоприятно воздействовали на плодородие. Сама функция смеха в древности воспринималась серьёзно. Как отмечает О.М. Фрейденберг, «первоначально пародировалось именно всё самое священное – боги и их обиход, и перенесение пародии на “власть предержавшую”... было вторичным» [5, с. 260].

Культовая сторона комедии проявлялась в выворачивании наизнанку, переворачивании с ног на голову обычного жизненного уклада. Гиперболическое изображение недостатков действительности имело и ритуальную, и воспитательную функции. Ритуальная функция заключалась в смеховом отображении реальности, воспитательное значение связывалось с формированием позитивной идеи.

Согласно замечанию И.Е. Сурикова, античной культуре «была в высшей степени присуща идея карнавальности как периодического временного снятия бинарных оппозиций во всех аспектах бытия» [4, с. 63]. «Перевернутые отношения» – термин, который был введён М.М. Бахтиным для определения сущности ренессансной народной культуры, может быть использован и по отношению к античности.

В древнеримской комедии тоже воплощался карнавальный мир перевёрнутых отношений, вседозволенности. Главная роль была отведена хитрому и ловкому рабу-интригану. Ему легко удавалось провести своих хозяев и избежать наказания за это. Особенность карнавального мира заключалась в строгой ограниченности временных рамок. Только раз в году праздничная стихия допускала нарушение обычных запретов.

Элементы карнавальности использует и М.А. Булгаков в своих сатирических повестях. Негативные явления, происходящие в обществе (разруха, упадок культуры), воспринимаются как результат затянувшегося карнавала. Не случайно совпадение принципов карнавального мира с такими высказываниями теоретиков марксизма, как «Кто был никем, тот станет всем», «Каждая кухарка может управлять государством».

Гротескные образы в повести «Собачье сердце» демонстрируют недостатки нового строя, выявляют ошибки, которые требуют исправления. В повести использовано фантастическое допущение – превращение посредством смелого медицинского эксперимента собаки в человека. Нарушение законов природы, изменение естественной иерархии приводит к неминуемой катастрофе. Перевернутыми оказываются социальные отношения, культурные и нравственные нормы.

Карнавализация образа Шарикова проявляется, в частности, в том, что первыми его впечатлениями в образе человека становятся вывески, прочитанные справа налево («Абырвалг»). Эта деталь подчёркивает алогичность, перевёрнутость мировосприятия Шарикова. Собака, ставшая человеком, становится ярким символом перевёрнутого мира, в котором культура воспринимается как необязательный и даже опасный пережиток прошлого. Фантастическая сюжетная линия в гротескной форме привлекает внимание к недостаткам действительности и убеждает в необходимости их исправления.

В революции М.А. Булгаков видел такой же опасный эксперимент, как и опыт профессора Преображенского. Радикальные изменения в жизни, отказ от достижений культуры прошлого, по мысли писателя, не могут привести ни к чему хорошему. Как отмечает Э.М. Хабибьярова, «эксперимент Преображенского помогает обнажить абсурдность общества, в котором в результате исторического эксперимента всё ненормальное становится нормальным» [6, с. 239].

Преображенский понимает, что совершил серьёзную ошибку, изменив естественный порядок вещей: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти ошупью и параллельно с природой, форсирует вопрос и приподымает завесу: на, получай Шарикова и ешь его с кашей!» [3, с. 293]. К этому же выводу должны прийти, по мысли автора, и сторонники радикальных преобразований в обществе.

В образе Швондера показана опасность перевёрнутых социальных отношений, когда малограмотный и некультурный человек получает власть. По утверждению О.С. Бердяевой, «в “Собачьем сердце” Булгакова волновала

не столько угроза всемогущей власти, сколько беспредел маленьких и неумных людей, получивших от революции огромные полномочия, то есть “перевернутая” иерархия, где “низшее” занимает место “высшего” и присваивает себе его права» [2, с. 112].

Операция, результатом которой стало создание нового человека, в повести происходит в святочные дни, когда, по традиционным верованиям, возможно вмешательство нечистой силы в мир людей. О. Бердяева обращает внимание на то, что «“хвостатое” происхождение Клима Чугункина, превращающегося в человека, выдаёт его “бесовскую” породу, закодированную пушкинскими “Бесами”, гоголевской “Ночью перед Рождеством” и “Фаустом” Гёте. В этом контексте неудавшееся рождение Шарикова оказывается неудачной попыткой бесовоплощения» [2, с. 114–115].

Сюжет о собаке, превращённой в человека, можно рассматривать и как вариант фольклорного сюжета об оборотничестве. В народных сказках оборотень способен изменить свою животную природу на человеческую, занять место, принадлежащее человеку, вытеснить его, но затем в результате победы светлых сил опять вернуться к своей первоначальной форме.

Сказочная канва сюжета подводит читателя к выводу, что и в реальной жизни счастливый финал возможен. Позитивная сторона сатиры М.А. Булгакова состоит в утверждении важности нравственных норм, ценности образования и культуры.

### Список литературы

1. Бахтин М. М. Сатира / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – Т. 5. – М. : Русское слово, 1997. – С. 11–38.
2. Бердяева О. С. Перевернутая иерархия : к проблематике повести Михаила Булгакова «Собачье сердце» / О. С. Бердяева // Балтийский филологический курьер. – 2003. – № 3. – С. 105–115.
3. Булгаков М. А. Собачье сердце / М. А. Булгаков. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 384 с.
4. Суриков И. Е. О религиозной специфике жанра древней аттической комедии / И. Е. Суриков // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2002. – № 12. – С. 59–72.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
6. Хабибьярова Э. М. Саркастическая ирония в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» / Э. М. Хабибьярова // Вестник Омского университета. – 2015. – № 1. – С. 237–240.

## ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В ПОВЕСТИ А.И. КУПРИНА «ЖАНЕТА»

*Кириченко К.А., Спесивцева Л.В.*

Лучшим произведением А.И. Куприна периода эмиграции является повесть «Жанета», опубликованная в 1933 году, имеющая подзаголовок «Принцесса четырёх улиц» и объединяющая в себе все основные мотивы позднего творчества писателя. Лейтмотивом звучит тема покинутой родины, изображение жизни и быта простого народа, глубокая любовь к человеку.

Реализации тематики способствуют образы-символы. Особое место занимают цифровые символы повести, один из которых представлен в названии. Небесной, божественной тройке противопоставлено число четыре, связанное с чем-то земным. Оно символизирует «действительность, видимые вещи и стихии» [2, с. 276]. Число четыре является символом в географии (четыре стороны света), психологии (четыре типа человеческой психики), мифологии (четыре реки, вытекающие из-под Древа Жизни), в природе (четыре времени года), в жизни людей (четыре этапа жизни) и др. Число четыре – символ всемогущества, власти, целостности, интеллекта, справедливости. Карл Юнг рассматривает четыре основных аспекта психики человека: мысль, эмоция, интуиция и чувство. Значение данного числа соотносится с характером Жанеты: героиня умная, справедливая, готовая всегда прийти на помощь. Её доброта и милосердие подчиняет людей, позволяет «властвовать» над ними: *«Жанета является настоящей, всеми признанной принцессой; принцессой доброй, приветливой, заботливой и любимой...»* [1, с. 266].

Символично и число шесть. Профессор Симонов живёт на самом верху шестиэтажного дома, в чердачной мансарде. В мировой культуре число шесть является символом союза двух треугольников: огня, воды – и равновесия, означает человеческую душу. Оно соответствует шести направлениям пространства и остановке движения, что, в свою очередь, соотносится с испытанием, усилиями. Самый верхний, шестой, этаж ассоциируется с нелёгкой жизнью Симонова на чужбине. Символично описание мансарды, которая, по мнению профессора, *«похожа видом и размером на гроб Святогора, старшего богатыря»* [1, с. 212]. Гроб представляет собой защитную оболочку, является символом надежды на возрождение.

Привлекает внимание образ старого профессора Симонова. Люди издали узнают его *«длинную худую фигуру, его развевающуюся на ходу серую клетчатую размахайку...»* [1, с. 213]. Верхняя одежда профессора характеризует его как человека мудрого, спокойного и смиренного. Символичен её серый цвет, который в христианстве означает отречение. Кроме того, цвет ассоциируется с безразличием, смирением, меланхолией, повседневностью, душой, иногда со смертью и трауром. Однако в иудейской традиции серый цвет – символ мудрости зрелого возраста, что характерно для профессора Симонова.

Способствует узнаванию характера героя и его головной убор. Люди издали узнавали его *«рыбачью широкую шляпу, насунутую так низко на брови, что из ее спущенных вокруг полей торчат спереди лишь конец крупного*

*мясистого носа...»* [1, с. 213]. Согласно К. Юнгу, шляпа покрывает голову и, следовательно, отражает значение мыслей, которые находятся внутри этой головы. Идея Юнга реализуется в повести А.И. Куприна: *Симонов «пишет научные статьи и привык их обдумывать на ходу, да еще на очень резвом ходу»* [1, с. 215].

Внутренне сознание профессора отражает образ Булонского леса, в котором *«взбалмошный ветер раскачивает, рвёт и ерошит старые, могучие, шумящие деревья и крутит их шипящие от злости вершины, <...> весь лес то мгновенно светлеет, то сразу темнеет...»* [1, с. 236]. Возмущённое состояние Симонова – это борьба сознаний профессора физики, химии, ботаники, фантазёра, человека широкой души с неуживчивым характером и просто Николаем Евдокимовичем. Аналогичное возбуждённое состояние отмечено в поведении профессора: *«...старик вдруг то ударяет себя кулаком по колену, то пренебрежительно пожимает плечами и резко вскидывает голову, то гневно стукнет палкой по земле...»* [1, с. 237].

В азиатской традиции лес является убежищем от мира, где можно погрузиться в себя, побыть наедине с самим собой. Для Симонова лес – место, в котором он может задуматься о собственной жизни и изменениях, связанных с появлением Жанеты.

В европейском фольклоре и волшебных сказках лес ассоциируется с местом, хранящим в себе тайны, загадки, опасности, испытания. Заблудиться в лесу означает отсутствие опыта достижения знаний о мире, о самом себе. Это объясняет тот факт, что именно Жанета заблудилась в лесу: *«Симонов <...> пробирается между деревьями <...> Маленькая, нежная ручонка вдруг касается его пальцев, и дрожащий, испуганный голосок говорит снизу: – <...> Помогите мне. Я очень боюсь. Я не знаю, куда мне надо идти»* [1, с. 262].

Для оседлых сообществ лес является местом обитания второстепенных богов и духов. Жанета с еврейского языка переводится как «Бог милосердный».

С давних времён людей сопровождали животные. Особо почитаемыми были кошки, которые считались сакральным существом, способным видеть потусторонний мир и общаться с миром духов. В Древнем Египте существовала Богиня Баст с головой кошки, её земным воплощением тоже была кошка. Согласно китайским преданиям, кошки способны прогнать духов, защитить дом и людей. До сих пор примета пускать кошку в новый дом первой является актуальной. А корни этой приметы кроются в обычаях древних славян. Они верили, что даже в новом доме уже обитают духи, потусторонние силы, и кошка, входя в дом первой, способна завести с ними дружбу, обеспечить людям безопасность. Кроме того, считалось, что кошка является символом благополучия, входя в дом первой, она обеспечивает удачное проживание в нём.

В повести мы встречаемся с котом Пятницей, который похож на Жанету, как она, живёт полной жизнью: *«...кот жил всей кипучестью одичавших страстей: любовью, драками, воровством, убийством...»* [1, с. 219]. Однако кот характеризует и профессора Симонова. Символичен цвет кота – чёрный. Согласно примете, чёрный кот приносит неудачи. Данный цвет в большинстве



стран ассоциируется с горем, печалью, скорбью, гибелью, потерей, утратой. Цвет кота, выбранный А.И. Куприным, символизирует судьбу профессора, который остался без семьи: *«Когда-то была жена, были две дочери, был хоть и походный, как скиния, но любимый дом... И все это пошло, поехало кувырком...»* [1, с. 218]. Как цвет христианских и мусульманских священников черный цвет обозначает уход от повседневной суеты. Симонов живёт своими наблюдениями, замечая что-то прекрасное в обыкновенных вещах для того, чтобы продолжать существовать.

Образ паука символизирует ужас, тоску: *«Между чёрным кружком решётки и столбом газового фонаря, всего на пространстве трёх–четырёх квадратных вершков, паук сплёл свою воздушную западную...»* [1, с. 226]. В толковании этого образа лежит миф об Арахне, которая была известной вышивальщицей и ткачихой, осмелившейся вызвать на поединок в мастерстве богиню Афину. За этот поступок Арахна была превращена в паука, обречена вечно ткать паутину. Образ паука, обрывающего нить после завершения работы над паутиной, сближается с богинями древнеримской мифологии – Парками, способных управлять судьбами людей. Данная параллель позволяет говорить о роковой силе паука и значении паутины: Космос, сокровенные основы бытия. В повести «Жанета» профессор встретился с маленькой девочкой именно в тот момент, когда он разглядывал сквозь железную решетку, как паук трудится над созданием своей паутины.

В «Упанишадах», древнеиндийских трактатах религиозно-философского характера, образ паука символизирует стремление к саморазвитию, самосовершенствованию. Профессор, увидевший паука за плетением паутины, также стремится *«знать всё, что доступно человеческим умам, и даже больше»* [1, с. 217]. В Библии паук символизирует тленные, тщетные вещи, что можно сказать и о пути профессора Симонова, который мог достичь великих успехов в карьере, но она *«сникла и оборвалась»* [1, с. 216].

Особое значение в повести А.И. Куприна приобретает потеря рая, которая, как и в Библии, начинается у дерева: *«И в этот же момент, она поцеловала его в губы под защитой старого дерева»* [1, с. 245]. В Библии Адам и Ева вкусили запретный плод с дерева, символом коего является гранатовое дерево. В Древней Греции гранат считался символом смерти, потери памяти, кроме того, надеждой на бессмертие (миф о Персефоне). В мифологии Греции и Рима гранат выступает образом супруги Плутона Прозерпины, возвращающейся каждую весну из подземного мира с целью обновить землю.

Образ бывшей жены Симонова, Лидии, в повести «Жанета» ассоциируется со Змеем-искусителем из Библии: *«Лидия со своим гибким и тонким станом, с матовым лицом и ярко красными губами, точно не касаясь ногами земли, похожая в загадочной полутьме на влюбленную колдунью»* [1, с. 245]. Змей-искуситель предстаёт воплощением Сатаны.

Лидия обладает рядом характеристик, присущих Сатане: бесстыдство, свободолобие, тщеславие, гордыня и др. На какое-то время Лидия-Сатана принесла забвенье молодому профессору: *«Никто не сумел бы понять, как это*

*случилось. Догоняя Лидию, Симонов так разогнался, что чуть ее не опрокинул и для поддержания равновесия принужден был крепко обнять ее за талию и прижать к своей груди...»* [1, с. 245]. После того как профессор «вкусил запретный плод», поданный Лидией, он обрёл себя на скорбь и на вечные муки.

Ещё одним важным символом в повести является пространство. Место, где в данный момент находится Симонов, связано с биографией самого автора. А.И. Куприн остро переживал вынужденное пребывание в чужой стране. Пространство погружает читателя в парижский мир, лишённый радости, счастья и благоприятных отношений с родственной средой. Писатель через образ профессора Симонова передаёт свою трагедию, душевное состояние. Герой лишается самого дорогого, вынужден просто существовать.

### **Список литературы**

1. Куприн А. И. Жанета : избранные произведения / А. И. Куприн. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 384 с.
2. Сергеев В. И. Нумерология и символика чисел в жизни людей и судьбе человечества (этнолингвистический этюд) / В. И. Сергеев // Вестник Чувашского Университета. – 2015. – № 4. – С. 275–280.

## ОНЕЙРОСФЕРА В РАССКАЗАХ В. НАБОКОВА

Хесенова А.Х.

В произведениях В. Набокова, написанных в 1920–1930-е годы, биспациальная модель мира воплощена в со- и противопоставлении реального и онейрического пространств. Н.А. Нагорная определяет онейросферу как сферу сновидений, указывая также на то, что она создается с помощью описания таких онейрических состояний, как бред, галлюцинации, гипноз, видения. В прозе В. Набокова изображение онейрических состояний становится фактором создания «второй» реальности, имеющей особое значение в жизни героев.

Репрезентативен в этом отношении рассказ «Пильграм», впервые опубликованный в 1930 году в эмигрантском журнале «Современные записки» в Париже и вошедший в сборник рассказов «Соглядатай».

В «Пильграме» повествуется о жизни берлинского лавочника, видевшего «без ведома жены и соседей – необыкновенные сны» [2, с. 401]. В пространственной структуре рассказа противопоставляются мир обыденной реальности и мир снов, которые видит Пильграм – главный герой рассказа. Их контрастность подчеркнута. В изображении Берлина и берлинской жизни героя преобладают мрачные и блеклые краски, оценочные эпитеты со значением «скука, серость, уныние»: «Улица, увлекая в сторону один из номеров трамвая, начиналась с угла людного проспекта, долго тянулась в темноте, без витрин, без всяких радостей... Затем шли опять *обыкновенные* лавки, – галантерейная, угольный склад, булочная... Квартира была *маленькая, тусклая, с невеселыми* окнами во двор... по воскресеньям, летом, уезжал за город, в *скучные, песчано-сосновые* окрестности Берлина» [2, с. 398–402]. Подчеркивается теснота и узость берлинского пространства, в котором герой существует вынуждено: «Квартира была *маленькая...*; днем можно было выходить на улицу через магазин, куда вел – прямо из *тесной* гостиной с буро-малиновым диваном и старой швейной машинкой, украшенной инкрустациями, – *темный* проход, полный хлама» [2, с. 400].

Берлинская жизнь героя размеренна, монотонна, однообразна. Действия героев повторяются, что соотносится с обстоятельствами времени: «почти каждый вечер», «по субботам», «по воскресеньям», «в будни». Цикличность существования героя обусловлена тем, что из года в год в его судьбе ничего не меняется, все повторяется с привычным однообразием, потому его собственная фигура выглядит статичной. Это подчеркивается в описании героя: «грузный розовый человек с седоватыми усами, неровно подстриженный» [2, с. 399] с «равнодушными, слезящимися глазами» [2, с. 399]. Неслучайно для описания поступков героя используются глаголы несовершенного вида *садился, заказывал, набивал (трубку), говорил, вставал, вынимал, глядел, открывал (лавку), думал, вспоминал*. Это подтверждает повторяемость действий, давно ставших для Пильграма скучными, рутинными. Механическая, безынтересная жизнь Пильграма диаметрально противоположна его снам.

В мечтах и снах Пильграма отражается «призрак пронзительного счастья: счастье заключалось в том, чтобы самому, вот этими руками, вот этим светлым кисейным мешком, натянутым на обруч, самому, самому, ловить редчайших бабочек дальних стран, собственными глазами видеть их полет, взмахивать сачком, стоя по пояс в траве, ощущать бурное биение сквозь кисею» [2, с. 403].

Онейрическое пространство, в котором может быть счастлив герой, отличается от пространства реальной жизни. Оно просторно, наполнено яркими красками, движением.

Если в реальности Пильграм всю жизнь живет в Берлине, то воображения и сны позволяют ему путешествовать по всему земному шару: «он посещал Тенерифу, окрестности Оротавы... Он посещал и север – болота Лапландии... В итальянских садах... Пильграм долго смотрел сквозь мутную темноту на цветущий куст... Забирался он и на восток, в волшебный Уссурийский край, и далеко на юг, в Алжир, в кедровые леса, и через пески в оазис» [2, с. 405].

Пространство сновидений изображается детализированно, автор живописует его яркими красками, подчеркивает его экзотичность: «Он ловил *сапфирных* амазонских бабочек, таких *сияющих*, что от их просторных крыльев ложился на руку или на бумагу *голубой* отсвет. В Конго на жирной, *черной* земле плотно сидели, сложив крылья, *желтые* и *оранжевые* бабочки, будто воткнутые в грязь, – и взлетали *яркой* тучей...» [2, с. 405–406].

Отметим важную деталь: в берлинской жизни героя окружают уже препарированные, засушенные бабочки, а в своих снах он видит их живыми. Воображение позволяет представить герою самые разные и редкие виды бабочек: «в сосновых лесах, водится смуглый, коренастый, корсиканский махаон... богатый мохнатыми бабочками полярный край... в горах он видел полупрозрачных, красноглазых аполлонов... появлялся, невесть откуда, с жужжанием на низкой ноте, олеандровый бражник» [2, с. 404–405].

Пильграм видит детали окружающего его мира, в мелочах воссоздает природу той страны, куда переносится: «Он знал белые вересковые холмы под Мадридом, долины Андалузии, скалы и солнце, большие горы, плодородный и лесистый Альбарацин... Забирался он... через пески в оазис, орошенный горячими источниками, где пустыня кругом тверда, плотна, в мелких левкоях и в лиловых ирисах» [2, с. 405].

Герой во сне преобразуется: из грузного, медлительного, малоподвижного человека он превращается в неутомимого путешественника, находящегося в беспрестанном движении. Эта метаморфоза подчеркивается обилием глаголов, объединенных семантикой «движение»: *ловил, забирался, посещал*. В то же время в соответствии со спецификой сновидения, где, по верному наблюдению Н.А. Нагорной, «сновидец является одновременно автором, актером и зрителем сновидения» [3, с. 15], в изображении онейросферы встречаются глаголы со значением «видеть»: «видел столь же ясно», «долго смотрел», «увидел».

Отметим важный, на наш взгляд, нюанс: в онейрическом пространстве Пильграм осуществляет свою заветную мечту – путешествует по миру в поисках экзотических бабочек. Именно бабочки занимают в мечтах и снах героя столь существенное место. В словаре символов Дж. Тессидера отмечено, что бабочка «в древности являлась символом бессмертия, ее жизненный цикл стал превосходным примером этого: жизнь (яркая гусеница), смерть (темная куколка), возрождение (свободный полет души). Отсюда древнегреческий миф о Психее (дословный перевод – «душа»). Зевс, восхищенный силой ее любви к Амуру, навсегда освободил ее от смерти. Бабочка как эмблематическое изображение души встречается в таких отдаленных друг от друга регионах, как Заир, Центральная Азия, Мексика, Новая Зеландия. Бабочки имеют именно это значение на христианских надгробиях, а Христос, держащий в ладони бабочку, символизирует воскрешение. Бабочки считались символами душ павших воинов у ацтеков, их приносили в жертву некоторым мексиканским божествам» [4, с. 202].

Если в действительности героя окружают препарированные бабочки, а во сне живые и летающие, то можно предположить, что его душа, пребывающая в летаргии, оживает. Онейрическое пространство – это та «вторая» реальность, в которой проходит настоящая жизнь Пильграма. Берлин, лавка, соседи, жена – все это представляется Пильграму иллюзорным, ненастоящим миром.

В этом противоречии кроется неразрешимый конфликт между иллюзией и реальностью, который приводит к драматизации отношений героя с действительностью. Будучи глубоко погруженным в пространство «второй» реальности, Пильграм перестает замечать жизнь вокруг себя, поэтому у него нет друзей, близких. Он отчужден от реальности, с женой и знакомыми у него прохладные и даже несколько враждебные отношения, детьми он не обзавелся, потому что они помешали бы исполнению его мечты. Всю жизнь он прожил в фантазиях, не замечая, как горячо и предано любит его жена, не заботясь о ней. Автор обнажает остроту конфликта между онейросферой и реальностью, показывает, к каким непоправимым последствиям может привести неразрешимость этого конфликта. В финале рассказа герой умирает, так и не достигнув своей заветной мечты.

Максим Д. Шраер сравнивает «Пильграм» с рассказом И. Бунина «Господин из Сан-Франциско». Он отмечает: «Как и Пильграму, господину из Сан-Франциско никогда не удавалось пожить в свое удовольствие, несмотря на то, что ему уже около шестидесяти (Пильграму почти пятьдесят)... Герой Бунина умирает на райском острове Капри, едва исполнение его земных и чувственных мечтаний достигает кульминации, а Пильграма убивает роковой удар незадолго до того, как потусторонняя его мечта отравиться в энтомологическую экспедицию становится реальностью» [6, с. 153].

Онейрическое пространство в прозе В. Набокова создается посредством описания снов, фантазий, галлюцинаций, особых состояний сознания, во время которых герои В. Набокова способны совершать путешествия по времени

и пространстве. Так, происходит в рассказах «Terra incognita», «Катастрофа», романах «Приглашение на казнь», «Дар» и других произведениях.

Но есть и такие примеры, когда онейросфера становится частью реальности, граница между сном и явью исчезает. Происходит преобразование реальности. В рассказе «Гроза» из сборника «Возвращение Чорба» указанная граница смещается. Читается произведение с описания предгрозового состояния природы, грозы, грома и дождя. Оно представлено в импрессионистическом стиле: рассказчик передает свои впечатления от происходящего. Воображение нарратора олицетворяет предметы и явления природы: «слепой ветер, закрыв рукавами лицо, низко пронесся вдоль опустевшей улицы... внизу набухла душная мгла... слепой ветер... снова потянулся вверх, – и прозрел, взмыл» [1, с. 67–68]. Субъективность ощущений рассказчика подчеркивается использованием метафор: «шатер цветущей липы» [1, с. 67], «В тусклой темноте, над железным ставнем парикмахерской, маятником заходил висячий щит, золотое блюдо» [1, с. 67], «рубашки, распятые на светлых веревках» [1, с. 67].

Импрессионистичность описаний обусловлена чуткостью рассказчика, развитостью его воображения, наблюдательностью. Он засыпает, находясь под тем сильным впечатлением, которое произвели на него гроза, гром и дождь. Описывая свой сон, он использует апострофу: «В этой тишине я заснул, ослабев от счастья, о котором писать не умею, – и сон мой был полон тобой» [1, с. 68].

Внезапное пробуждение нарратора обнаруживает его способность увидеть в обычном мире фантастическое и удивительное. Стоя у окна своей комнаты, он наблюдает за тем, как грозный пророк-громовержец Илья несется на колеснице по небу: «Все ближе, все великолепнее гремела по облакам колесница пророка.... Громовержец, седой исполин, с бурной бородой, закинутой ветром за плечо, в ослепительном летучем облачении стоял, подавшись назад, на огненной колеснице и напряженными руками сдерживал гигантских коней своих: вороная масть, гривы – фиолетовый пожар» [1, с. 68]. По наблюдениям Н.А. Нагорной, «предметный мир сновидений “населен” всевозможными сновидческими существами, более-менее сходными с персонажами традиционных мифологий и демонологии» [3, с. 17]. В рассказе таким персонажем становится Илья-пророк.

Набоковеды отмечают, что в художественном мире писателя сон и воображение обладают похожими свойствами. «Набоков часто противопоставляет сон “реальности”, – пишет М. Шульман, – и просто, чтобы расшатать косность материи, путем фокусов и трюков поколебать тупую веру в привычный порядок вещей, увидеть “арлекинов” скрытого смысла в окружающей обыденности. Той же цели в набоковской вселенной подчинены память, воображение, вымысел. Они действуют так же, как и сон, и суть также способ раскрытия этой иной реальности» [7, с. 155].

В любом случае, рассказчик готов в обыденном увидеть фантастическое и удивительное, а в фантастическом – простое и привычное. Чудесное видение колесницы Ильи-пророка завершается неожиданной встречей с ним.

Наблюдая за пророком издали, рассказчик зрит его исполненным величия: это – «седой исполин, с бурой бородой... лицо его было искажено... вихрь... обнажил могучее колено» [1, с. 68]. Но неожиданно пророк сброшен на крышу: одно колесо отшибло. Происходит метаморфоза, допустимая логикой сновидения. Пророк начинает искать выскочившее колесо и, спустившись с небес на землю, превращается в «сутулого, тощего старика в промокшей рясе». Огненное колесо – в «тонкое железное колесо, – видимо, от детской коляски», в «ржавый круг» [1, с. 69].

«Вторая» реальность в художественной картине мира рассказа обусловлена особым видением рассказчика, которое позволяет ему заметить в обыденном – чудесное, а в чудесном разглядеть бытовое. Существовая как бы на грани яви и сна, нарратор погружает читателя в мир, причудливо сочетающий в себе элементы фантастики и реальности. Способность рассказчика жить в нескольких измерениях во многом зависит от развитости его воображения, от созидательных способностей, помогающих изменить мир вокруг себя в соответствии со своими представлениями о красоте.

Согласно закону двоемирия любая вещь, любой предмет, попадая в онейрическое пространство, обнаруживает свою двойственность. Илья-пророк, спустившись на землю, превращается в обычного старьевщика. Но фантазия вновь преображает его: «Солнце стрельнуло в его колесо, и оно сразу стало золотым, громадным, – да и сам Илья казался теперь облаченным в пламя» [1, с. 70].

«Вторая» реальность в произведениях В. Набокова – это, прежде всего, реальность внутреннего психологического пространства. В ряде произведений онейросфера моделируется посредством обращения к описанию игры воображения, видений, галлюцинаций или других состояний измененного сознания, по существу, оказывающихся близкими сну.

В рассказе «Совершенство» отправной точкой моделирования художественной картины мира является сознание главного героя – географа Иванова. По-детски доверчивый и мечтательный Иванов имел «много радостей и причуд» [1, с. 262]. Повествователь сообщает о нем: «Страстно хотелось все испытать, до всего добраться, пропустить сквозь себя пятнистую музыку, пестрые голоса, крики птиц и на минуту войти в душу прохожего, какходишь в свежую тень дерева. Неразрешимые вопросы занимали его ум: как и где моются трубочисты после работы; изменилась ли за эти годы русская лесная дорога, которая сейчас вспомнилась так живо» [1, с. 263].

В рассказе нет описания снов Иванова, но много внимания уделяется тем картинам, которые герой рисует в своем воображении. Для Иванова, так же, как и для Пильграма, значение «второй» реальности неоспоримо важнее значения повседневности. Именно поэтому, умирая, он видит те места, куда уводила его фантазия: «...поперек зеленой дороги в поредевшем лесу лежали,

еще дыша, срубленные осины, и черный от сажи юноша, постепенно белея, мылся под краном на кухне, и над вечным снегом Новозеландских гор порхали черные попугайчики» [1, с. 270].

Можно согласиться с выводами Н.И. Шитаковой о том, что онейросфера В. Набокова «коррелирует с прорывом в Истинную реальность» [5, с. 10]. При жизни герой удивляется богатству окружающего мира, восхищается его многообразием и задается бесчисленными вопросами о сущности этого мира. Но ответа на эти вопросы он не находит. Только предсмертные видения разрешают эти важные для Иванова вопросы о том, «как и где моются трубочисты после работы» и «изменилась ли за эти годы русская лесная дорога» [1, с. 263]. Онейросфера становится своего рода границей между жизнью и смертью, и погружение в нее символизируется погружением Иванова в морскую пучину.

Одиноким, несчастливым, болезненно-слабым Иванов, переходя границу между жизнью и смертью, оказывается в пространстве «второй» реальности, к которой он стремился в своих мечтах и в которой он надеялся получить новое знание о мире.

«Вторая» реальность в судьбе героев В. Набокова может иметь разное значение. Как правило, оно амбивалентно. С одной стороны, «вторая» реальность отражает богатство внутреннего мира героев, стимулирует творческие способности, дает возможность уйти от призрачного существования. С другой – онейросфера обнажает глубину конфликта между героем и миром.

У В. Набокова реализуется двучастная модель пространства. Герои, созданные писателем, существуют одновременно как бы в двух плоскостях: пространстве настоящего и прошлого, воображения и реальности, снов и действительной жизни. Большое внимание писатель уделяет психологической реальности героя. В рассказе «Пильграм» сны и мечты героя составляют «вторую» реальность его жизни, более значимую для него, чем скучная обыденность повседневности. Разрыв с действительностью, погружение в онейросферу зачастую решается для героев В. Набокова трагически. Оторванные от жизни, отчужденные, они не знают земных радостей, не чувствуют гармонии между собой и миром. Границы между реальностью и сном в некоторых произведениях В. Набокова стерты. Мифологические персонажи, фантастические события, характерные для сна, становятся элементом реальности, преображают ее благодаря фантазии. Формами моделирования онейрического пространства в произведениях В. Набокова становятся описания снов, фантазий, пограничных между жизнью и смертью состояний героя, его галлюцинаций, бреда, болезненного психического состояния, которые позволяют представить «вторую» реальность жизни героев.



### Список литературы

1. Набоков В. В. Рассказы. Воспоминания / В. В. Набоков ; сост., подготовка текстов и предисловие А. Мулярчика. – М. : Современник, 1990. – 653 с.
2. Набоков В. В. Собр. соч. : в 4 т. – Т. 2. / В. В. Набоков ; сост. В. В. Ерофеева ; прим. О. Дарка. – М. : Правда, 1990. – 446 с.
3. Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века : модернизм, постмодернизм : автореферат дис. ... д-ра филол. наук / Н. А. Нагорная. – М., 2004. – 45 с.
4. Тресиддер Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 430 с.
5. Шитакова Н. И. В. Набоков и Г. Газданов : творческие связи : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Н. И. Шитакова. – Орел, 2011. – 18 с.
6. Шраер М. Набоков : темы и вариации / М. Шраер. – СПб. : Академический проект, 2000. – 384 с.
7. Шульман М. Ю. Набоков, писатель : манифест / М. Ю. Шульман. – М. : Независимая газета : А и Б, 1998. – 224 с.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕСЫ С.Я. МАРШАКА «ПЕТРУШКА-ИНОСТРАНЕЦ»

*Матякубова Ш.П.*

Драматургия была для С.Я. Маршака первым этапом вхождения в детскую литературу. В июле 1920 г. в Екатеринодаре (Краснодаре) по предложению Маршака и при его активном участии открыли профессиональный театр для детей. Для этого театра он вместе с поэтессой Е.И. Васильевой написал 13 пьес-сказок, среди них «Кошкин дом», «Сказка про козла», «Петрушка», «Горе-Злосчастье» и другие. Выработывая драматургические принципы своего театра, С.Я. Маршак учитывал как законы фольклорного театра (прежде всего театра Петрушки), так и атмосферу детских игр, с присущими и тому и другому явлению коллективности творчества, некой условности действия и почти обязательного импровизационного начала. Первый вариант пьесы «Петрушка» был написан Маршаком в 1921 году: в этом театральном действии много от фольклорного театра: формульность, сюжетные ходы, традиционные персонажи. Пьеса имела несомненный успех у маленьких зрителей. Сам драматург весьма активно принимал участие в представлении, вызывая неизменный отклик в зрительном зале [2, с. 256].

Еще раз к образу Петрушки драматург обращается в 1927 году, написав пьесу «Петрушка-иностранец». Сюжет построен по типу кумулятивной / рекурсивной сказки. Меняется главный герой, хотя и сохраняет некоторые черты фольклорного персонажа. Перед нами не персонаж довольно неопределенного возраста и социального статуса, как балаганный Петрушка, а нерадивый школьник, озорник, немножко лентяй. В начале пьесы Петрушка притворяется больным, чтобы не идти в школу: «Я сегодня инвалид. / У меня живот болит» [1, с. 174].

Обеспокоенные родители хотят позвать доктора, (заметим, что это одна из самых популярных сцен в «петрушечном» театре). Драматург сцену с доктором в первом варианте пьесы использовал, но здесь есть только описание предполагаемого лечения:

Родители. Если ты нездоров, / Позовем мы к тебе докторов,  
/ Пропишут они тебе валерьянки, / Поставят банки, / Обложат ватой, / Накормят  
мятой, / Уложат в постель / На семь недель.

Петрушка. Не хочу я докторов – / Я совсем уже здоров [1, с. 174].

Кроме главного героя в «Петрушке-иностранце» не остается персонажей фольклорной комедии. В пьесе появляются действующие лица, отражающие современные драматургу и его маленьким зрителям реалии: французский инженер, купающийся в Обводном канале, чью одежду украл Петрушка, контролёр на карусели, милиционер, наводящий порядок, мороженщик, инвалид и т.д. Драматург создает произведение о новой жизни, в нём больше назидательности, чем в фольклорном театре, маленьким зрителям объясняют, что надо учиться, нельзя обманывать родителей, лениться, хулиганить. Причём драматург оставляет традиционное для фольклора прямое обращение главного

героя Петрушки и других персонажей к зрителям: «Здравствуйте, юные зрители! / Мы Петрушкины родители» или: «Здравствуйте, юные зрители! / А подраться со мной не хотите ли?» [1, с. 159], «Спасите меня, юные зрители! / Гонятся за мною родители» [1, с. 162] и т.п.

В качестве отсылки к приемам и технике традиционного театра Петрушки можно рассматривать большое количество потасовок, затеваемых главным героем: эти фарсовые эпизоды (погоня за Петрушкой все увеличивающегося количества героев, драка с Инвалидом, Дворник со шлангом, поливающий Петрушку), очень динамичны и нравятся маленьким зрителям. В какой-то мере пьесу «Петрушка-иностранец» С.Я. Маршака можно рассматривать как образец тетра раешного, балаганного, вполне традиционного.

Но гораздо больше в пьесе «Петрушка-иностранец» собственного творчества С.Я. Маршака, а не фольклорных речевых приемов, как в пьесе 1921 года. В плане вербальной структуры новое произведение в гораздо меньшей степени опирается на собственно «петрушечные» речевые приемы, С.Я. Маршак отказывается от использования в ней традиционных формул, но в языке комедии по-прежнему большое значение имеют словесные игры, характерные, впрочем, не только для народного театра, но и для других комических жанров фольклора как русского, так и западноевропейского, с которым С.Я. Маршак был хорошо знаком и переводчиком которого являлся.

Автор использует в пьесе свободный «раешный стих», делая это легко, очень остроумно. Речи Петрушки и других персонажей изобилуют прибаутками, каламбурами, особенно удачно имитируется речь якобы Петрушки-иностранца, очень напоминающая детскую считалочку: «Ани-бани-три конторы / Сахер-махер-помидоры!» [1, с. 159], или же «Бульон, бутерброд, консомэ! Мы по-русски не понимэ» [1, с. 160].

В финале пьесы драматург актуализирует игровой характер произошедшего на сцене. Его герой заявляет: «Драгоценные родители! / Виноват не я, а зрители, / Я для них-то и припас / Сто проделок и проказ» [1, с. 188].

Оказывается, что и родители Петрушки, и милиционер, и контролёр, и дворники, и, главное, сам главный герой не балаганные персонажи, а актёры кукольного театра, вовлекающие в свои приключения зрителей: «Петрушка: Драгоценные родители! / Виноват не я, а зрители / Я для них-то и припас / Сто проделок и проказ. <... > / Потому что мы – актёры.../ Сахер-махер-помидоры!» [1, с. 188].

### Список литературы

1. Маршак С. Я. Сказки, песни, загадки. Стихотворения. В начале жизни / С. Я. Маршак. – М. : Детская литература, 1987. – 638 с.
2. Сорокина С. П. Петрушка в детском театре первого послереволюционного десятилетия (две пьесы С.Я. Маршака) / С. П. Сорокина // Studia Litterarum. – 2018. – Т. 3, № 3. – С. 254–277.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОБРАЗА ПЬЕРО В ИСКУССТВЕ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ВЕРТИНСКОГО

*Рассыпалова А.Н.*

А.Н. Вертинский первым из поэтов-«эстрадников» вывел на сцену условного персонажа и позволил ему «исповедоваться» перед зрителем. Одним из таких героев стал Пьеро, образ которого был широко распространен в искусстве на рубеже XIX–XX веков. Печальный белый клоун генеалогически восходит к итальянской комедии Дель арте, где наряду с ним находятся такие традиционные персонажи как Коломбина и Арлекин. В мировом искусстве маска Пьеро не возникла случайно, у неё итало-французское происхождение. Её создал актёр Джузеппе Джератони (Жиратон), который выступал в ней до 1967 года, пока Людовик XIV не отменил уличные представления. Стоит помнить о том, что данная маска является элементом ярмарочного театра, который мог «кочевать» из народа в народ, из страны в страну, что и случилось. Постепенно итальянская речь актёров стала наполняться французскими фразами, которые со временем вытеснили её полностью.

Большое влияние на становление и развитие Пьеро оказал и первый дзанни – Пьерольдино. Он также выступал в маске, был достаточно «живым» и активным, что и стало опорой для этого образа. Дзанни – это персонажи-слуги, стоящие в самом низу иерархии театра Дель арте. Его имя имело несколько производных: Пьер, Педро, которые обозначали «маленький Пит». Вторым дзанни являлся Арлекин, который также выступал в маске, считался более пассивным персонажем.

Популярность Пьеро возросла в период пребывания труппы актеров итальянской комедии в Париже с 1661 по 1667 год. Во Франции образы Арлекина и Пьеро были переосмыслены. Это вызвано тем, что актер, исполнявший роль Арлекина, поменял традиции, которые существовали до этого. Ранее в «Арлекине» прослеживалась двойственность натуры: тот мог быть, в зависимости от игры актера, грубым, глупым, неотесанным, эгоистичным, но при этом обладать веселым нравом, склонностью к витанию в облаках и наивностью. Арлекин – это персонаж, который постоянно попадал в нелепые ситуации. В исполнении Бьянколелли он изменился и во внешности, и в характере: сменил белый костюм, который напоминал крестьянскую одежду с разноцветными заплатками, шляпу, черную волосатую маску, украшенную заячьим хвостом, деревянный нож на маску без волос, костюм, походивший на трико из разноцветных ромбов и треугольников. Но самое главное в том, что Арлекин превратился в циничного и остроумного шута. Он стал активным, а Пьеро – пассивным, инертным, каким его видит зритель сегодня.

В России этот персонаж появился сравнительно поздно – в 1733–1735 годах, вместе с труппой итальянских комедиантов, которые пользовались особым успехом при дворе Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны [1, с. 128]. Следующий этап их популярности в России пришелся на начало XX века. Интересно отметить, что к комедии Дель арте в России стали обращаться

накануне переломной эпохи, в данном случае, на рубеже веков, времени, когда изменялись литература, живопись, театр. Арлекин, Пьеро и Коломбина вписались в русскую балаганную действительность.

Большую известность обрел литературный Пьеро А. Блока. Лирическая драма «Балаганчик» – одно из произведений писателя, в котором он обращался к традиционным персонажам народной комедии. А. Вертинский старался быть в курсе всех литературных событий, происходивших в то время, и отмечал, что «в 1910-е годы молодёжь с упоением читала только Александра Блока, Валерия Брюсова, Игоря Северянина и Анну Ахматову» [2, с. 108]. Не секрет, что Вертинский был в числе поклонников творчества А. Блока, любил его поэзию и исполнил романс на его стихи «В голубой далекой спальне...», который вызвал успех у публики [3, с. 17]. Пьеро А. Вертинского олицетворяет *самостоятельность* и *автономность*. Пьеро – умный, ироничный настолько, что это граничит с сарказмом, современный, исключительно музыкальный. Тем не менее, говорить об изолированности Пьеро Вертинского от своего зарубежного прототипа не приходится, так как образы итальянской комедии в культуре Серебряного века можно назвать уже не традицией, а реальностью художественной жизни. Он тоже несчастен в любви и обманут женщиной, так и не ставшей его Коломбиной.

Поэт внес в традиционные образы современный смысл, благодаря которому личная драма персонажа воспринимается острее. Пьеро в его исполнении мог вызвать у зрителей не смех, а сочувствие. В своих дневниковых записях он отмечал, что «все его произведения биографичны» [5, с. 360]. В их основе заложено какое-либо событие из жизни. *Исповедальность* объединяет творчество А.Н. Вертинского и А.А. Блока. Иными словами, за маской Пьеро – мир А. Вертинского, и в более широком смысле – мир его жизни [6, с. 56]. Сам писатель объяснял появление этого образа в дневниковых записях желанием скрыться от глаз публики под маской из-за своей стеснительности: «От страха перед публикой, боясь своего лица, я делал сильно условный грим: свинцовые белила, тушь, ярко красный рот. Чтобы спрятать смущение и робость, я пел в таинственном “лунном” полумраке...» [1, с. 128]. Этот знакомый всем условный персонаж помогал наиболее ярко выразить чувства, которые близки и понятны многим. Пьеро А.Н. Вертинского можно назвать удачным сценическим образом – печальный клоун, который страдал и «исповедовался» прямо на сцене. Этот условный персонаж, который говорил о чувствах каждого, что не могло оставить зрителей равнодушными.

Образ Пьеро у А. Вертинского претерпел изменения. Начинал артист как «белый» Пьеро. Многие исследователи (В.Г. Бабенко, А.Р. Кугель и др.) отмечали, что смена облика происходила постепенно: сначала белый грим заменился черной полумаской, белое кружевное жабо сменилось черным, и после появился Черный Пьеро. Полное перевоплощение произошло в 1917 году. Именно этот образ запомнился современникам. Такая перемена,

вероятно, подчеркивала оригинальность персонажа и олицетворяла трагизм. Он стал отражением современного эмоционального состояния.

И Черный Пьеро, и Белый – герои, средствами визуального воздействия которых относятся жест, цвет, грим, не просто отражает общее настроение зала, но и формирует у зрителя-слушателя определенную настрой, создает особую атмосферу для восприятия номера. Современники отмечали, что Черный Пьеро выступал в полумраке, подсвеченный лиловатым светом, от которого густо нагримированное белилами лицо имело мертвенный оттенок, а улыбка ярко красного рта была не только печальной, но и приобретала зловещий оттенок, похожий на «мефистофельский» [4, с. 48].

А.Н. Вертинский пел то, что называл «ариечками Пьеро» или «печальными песенками», «песенками настроения» – стихотворения, положенные на музыку, но не в таком подчинении ей, как это бывает в песенке или в романсе. По мнению Ю. Олеси, его «Ариетки» оставались стихотворениями «на отдаленном фоне мелодии», а не песнями или романсами [5, с. 360]. Они являлись не обычным куплетом и припевом, а историями, новеллами, исполняемыми на фоне печальной музыки, автономными, законченными, имеющими свою завязку, кульминацию и развязку.

И образ Пьеро, и его грустные песни очаровывали публику – никто не оставался равнодушным. Концертные залы практически всегда были полными. В чём идея «печальных песенок»? А. Вертинский пел о городе – о том его образе, который интересовал богему: о трудностях в жизни («Жёлтый ангел», «Джимми», «Злые духи»), о людских пороках, об отношениях между мужчиной и женщиной («Мадам, уже падают листья», «Любовью болеют все на свете», «Все, что осталось»), о наркотической зависимости («Кокаинеточка»). Он отражал настроения, которые оказывали наибольшее влияние в ту эпоху.

### Список литературы

1. Бабенко В. Артист Александр Вертинский : материалы к биографии. Размышления / В. Бабенко. – Свердловск : Издательство Урал. университета, 1989. – 128 с.
2. Вертинский А. «Дорогой длиною...»: стихи, песни, рассказы, зарисовки, размышления, письма / А. Вертинский ; послесл. К. Рудницкого. – М. : Правда, 1990. – 108 с.
3. Ильин Е. Концерты Вертинского / Е. Ильин // Батум. рабочий. – Батуми, 1956. – 17 с.
4. Лаврова А. Песни Вертинского : вспомните эту мелодию / А. Лаврова // Веч. Пермь. – 1972. – 48 с.
5. Рудницкий К. Александр Вертинский / К. Рудницкий // Эстрада без парада : сб. ст. / сост. Т. Баженова ; вступ. ст. Е. Уваровой. – М. : Искусство, 1991. – 360 с.
6. Савченко Б. Александр Вертинский / Б. Савченко. – М. : Знание, 1989. – 56 с.

## А. МАЛЬРО «ЗЕРКАЛО ЛИМБА»: ДУХОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ

*Мамедханова Н.Дж.*

Андре Мальро – один из самых неординарных писателей. Его путь в искусство начался в начале XX века. Великолепный эрудит-оратор, вступает на литературный путь как автор весьма неординарных и причудливых эссе в духе господствовавшего в те годы сюрреализма. В них он стремился передать преимущественно одно чувство – чувство брэнности бытия, суетность человеческого существования. «Абсурд жизни» (он сам его так именовал) представал в воспаленном сознании А. Мальро как трагический разрыв между человеком и миром, человеком и Природой. В те далекие 20-е гг. А. Мальро называл это одним общим смертным уделом людей на земле.

В 1930-е гг. кризис традиционного гуманизма, совпавший с кризисом христианской веры, заставил писателя обратить серьезное внимание на духовные проблемы человеческого существования. В этот исторический отрезок времени А. Мальро ставит следующие кардинальные вопросы: что есть человек? ради чего он существует в весьма хрупкой, как показал крах первой мировой войны, европейской цивилизации?

Такие понятия, как «Тревога» или «Надежда» определяют для А. Мальро этот самый «удел человечества»; это альфа и омега всего его дальнейшего творчества, константы в ранних произведениях.

Почти каждого из персонажей романов 1940–1950-х гг. ожидает «встреча с загадками человеческого существования, с осознанием вселенского одиночества. Невозможность проникнуть в субъективное “я” другого человека, даже самого близкого, становится сущностью людского удела. Всякий человек – безумец, – но что такое человеческая судьба, если не жизнь, преисполненная усилий соединения этого безумца с миром» [2, с. 8].

И в дальнейшем, в 60-х и 70-х гг., выясняется, что глобальный смысл бытия, который человек пытается осознать и согласовать с ним свою жизнь, целиком и полностью зависит от отношений, устанавливаемых человеком в общении с другими людьми.

Оставаясь верным этому жизненному тезису, в конкретном случае так тесно связанному со всей биографией писателя, в конце 1960-х гг. А. Мальро несколько видоизменил свое творческое направление. Но при этом несомненном факте его жизненная позиция несколько не изменилась. Однако теперь художник удачно совмещает писательскую деятельность с политической. Соратник генерала де Голля, министр культуры в последние годы жизни, А. Мальро ратует за национальное самосознание и сосредотачивает свои усилия более на культурно-идеологическом фронте. Так, философскому осмыслению роли искусства посвящены его эссе: «Психология искусства» (1947–1949), «Голоса безмолвия» (1951),

«Воображаемый музей мировой скульптуры» (1952–1954), «Метаморфоза богов» (1957–1977) и «Бренный человек и литературы» (1977).

Этот разрабатываемый А. Мальро философско-эстетический жанр литературы наглядно сочетал подчеркнута индивидуальную позицию автора с непринужденным, часто даже парадоксальным изложением. Однако в отличие от ряда французских писателей, также работавших в этом жанре, например, от его основателя М. Монтеня, А. Мальро не опирался на разговорную речь. Напротив, свои эссе он насыщает профессиональным научным анализом. По нашему мнению, читать и глубоко вникать в сущность искусствоведческих сентенций А. Мальро мог только хорошо подготовленный читатель. Его последние эссе ставили заслон некоторым реакционным тенденциям современной французской пропагандистской литературы и вносили свой вклад в дальнейшее развитие прогрессивных традиций национального искусства.

В 1970-е гг. искусство для А. Мальро выступает как «анти-судьба». Эта самая высокая из возможностей, та, что позволяет превзойти самого себя, прийти без насилия над человеческой природой в неустанном творчестве к единению с родом человеческим. Бренной участи поздний А. Мальро «противопоставлял и героизм действия, и напряжение ищущей мысли, и разгадки великих тайн бытия» [1, с. 10].

В дальнейшем, творчески аккумулируя все созданное, А. Мальро написал значительный по объему мемуарно-эссеистический цикл «Зеркало лимба». Это квинтэссенция его воззрений по эстетике и искусствоведению, приобщение к высшим духовным ценностям. В свое время писатель отмечал: «Мы не называем больше искусством особую форму, которую оно принимает в некотором месте или в какое-либо время. Мы называем искусством то, что с самого начала превышает все эти формы» [6, с. 637]. Для А. Мальро искусство – «возвращенный абсолют», «наше основание быть», единство конечных и «спасающих» истин, закономерно пришедших на смену исчезнувшему абсолюту Разума.

В творчестве этого мастера слова сочетаются таланты художника, искусствоведа, историка, политического деятеля, эстета и философа. Яркая художественная одаренность, острое видение и глубокое знание законов искусства делают «Зеркало лимба» весьма полезным и интересным текстом. Некоторые мнения и предположения А. Мальро могут показаться субъективными, но очевидно, что ряд разрабатываемых им проблем на сегодняшний день еще недостаточно изучен.

«Зеркало лимба» – особый вид воспоминаний. Сам А. Мальро называет их «антимемуарами». Это поток непрерывных размышлений, «диалогизированная» речь. Автор проводит ретроспективный анализ событий, но пересмотренное и заново переоцененное прошлое направлено на будущее. Как боец Сопротивления, А. Мальро не раз стоял «у роковой черты»; в известной степени он был одержим навязчивой идеей «рокового круга», по которому совершается ход истории. Но называть «Зеркало лимба» и некоторые другие сочинения писателя «трагедией рока» было бы явным



преувеличением. В них нет духа пессимизма и декадентства. Всем ходом своих полемических рассуждений А. Мальро подчеркивает не столько неотвратимость «роковой черты», или «рокового круга», сколько изменчивость счастья, недостаточность человеческой мудрости, помноженные на маниакальное стремление людей отыскать новую почву социального бытия, новые точки приложения собственных сил.

Отмечая проблему усиления зла в современном мире и трагизма человеческого удела на земле, А. Мальро рассматривает не столько метафизическую изначальную заданность души, сколько «социальный порядок, порождающий чувство абсурда» [2, с. 55].

В творчестве А. Мальро обнаруживаются оптимизм и вера в будущее. На страницах «Зеркала лимба» как будто оживают страны и материки, ведущие спор между собой. Они получили слово и мыслят как субъекты бытия. Писатель слушает своих «собеседников», акцентирует внимание на поворотных моментах в истории стран. Поэтому «Зеркало лимба» считается реалистическим и «историческим» рядом «непрерывных размышлений» А. Мальро.

В ряде воспоминаний настойчиво повторяется понятие «антисудьба». А. Мальро указывает, что судьба не злосчастное стечение обстоятельств, а цепочка совершенных ошибок. Такое представление помогает осознать свой удел, свое место на Земле. Человек извечно пытается убежать от неведения, а пристанище ищет в высоких чувствах, например, в любви. В этом глубинный смысл оптимистической философии.

С похожих реалистических позиций рассматривает А. Мальро вопрос о ценности культурного наследия. «Цель любой культуры – сохранить, обогатить или преобразовать, не нанеся ему ущерба, идеальный образ человека, унаследованный теми, кто его в свою очередь творит. У нас на глазах народы, одержимые будущим... все внимательнее вглядываются в прошлое именно потому, что культура – это определенное качество мира, полученное в наследство» [4, с. 254].

Содержание «Зеркала лимба» свидетельствует о новом осознании духовности. Речь идет о возрождении души человека, о проникновении в скрытые глубины его подсознания. Человеческая душа – это плацдарм, отправная точка его воспоминаний, основополагающая реальность бытия.

У большинства передовых французских писателей 1970–1980-х гг. понятия о человеке, его сущности и призвании на протяжении творческого пути конкретизировались, углублялись, обогащались новыми оттенками, но оставались в основе своей константными. В этом плане А. Мальро отличается от своих собратьев по перу. В анти-мемуарах «Обретение Франции» обозначено: «В каждой из великих религий Человек представил как данность... Когда Человек становится предметом исследования, а не откровения – ибо каждый пророк, открывающий Бога, открывает тем самым и Человека, – нарастает искушение исчерпать его до конца; мы будем знать о человеке тем больше, чем будут разбухать Мемуары или Дневники. Но человеку не дано

достичь дна человека; он не находит своего образа на том пространстве знаний, которое он освоил; он находит свой собственный образ в вопросах, какими он задается. Человек, которого вы найдете в этой книге, – это человек, прислушивающийся к вопросам...» [2, с. 55].

Все философское повествование «Зеркала лимба» основано на двух столпах – человек и культура разных времен и народов. А. Мальро справедливо полагает, что культура отдельно взятых наций и народностей сложна, противоречива и своеобразна; в каждую отдельно взятую эпоху она неповторима. Поэтому при анализе культуры человечества мы не смеем пользоваться рубленным методом ее математического сложения. Как поясняет писатель, культура не «инвентарный список», она несет на себе печать перевоплощения, творческого переосмысления конкретной исторической обстановки.

Новаторством в «Зеркале лимба» следует считать обзор некоторых сугубо философских вопросов. Так, например, А. Мальро указывает, что человек на протяжении своего жизненного пути неоднократно вступает в конфликт с самим собой. Это извечный закон бытия. Но писатель не циник и не агностик, он констатирует, что, конфликтуя, человек все равно будет познавать и заново для себя открывать мир. Более того, неутомимая рука добросовестного человека продолжит творческое преобразование вселенной. Вечный же конфликт без элемента созидания, рассматриваемый представителям субъективного идеализма, ведет лишь к царству абсурда.

Поэтому А. Мальро не мог принять идеологии Ж.-П. Сартра. Ведь экзистенциализм в чисто, так сказать, рафинированном виде отрицал какую бы то ни было цель в мире, веру в будущее и прогресс («... в прогресс мы не верим»). Сомнительная философия безверия и отчаяния претила творческим принципам А. Мальро. Писатель был не согласен и с философскими воззрениями А. Камю – другого видного представителя экзистенциализма. А. Мальро отрицал его теорию «абсурдности» и непознаваемости мира, учения о так называемой «свободе мира» [3, с. 142].

«Признание человеческого существования “абсурдным”... в первых, написанных в конце 20-х годов, романах Андре Мальро определяет отношение писателя к жизни и месту человека в ней» [3, с. 116]. Но позже он расстаётся с этой теорией. В то же время мы не можем отрицать влияния на писателя Ж.-П. Сартра и А. Камю и присутствие экзистенциалистских мотивов в цикле «Зеркало лимба».

Художественные открытия писателя в области человеческой личности сохраняют свою актуальность, значимость и в XXI веке.

### Список литературы

1. Кушкин Е. П. Андре Мальро / Е. П. Кушкин // Проблемы изучения. Вестник Ленинградского университета. – 1985. – № 9. – Вып. 2. История языка и литературы. – С. 52–58.
2. Кушкин Е. Надежда – первый враг абсурда / Е. Кушкин // Мальро А. Надежда. – Л. : Художественная литература, 1990. – 460 с.

3. Ловцова О. В. Литература Франции 1917–1965 / О. В. Ловцова. – М. : Высшая школа, 1966. – 224 с.
4. Мальро А. Зеркало лимба : сборник. – М. : Прогресс, 1989. – 520 с.
5. Шкунаева И. Д. Современная французская литература. – М. : ИМО, 1961. – 334 с.
6. Malraux A. *les voix du Silence* / A. Malraux. – Paris : Gallimard, 1951.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ «ТЕХНОКРАТИЧЕСКИХ» ОБРАЗОВ В ЛИРИКЕ А. ВОЗНЕСЕНСКОГО

*Сайтгазин Д.Ф.*

Двадцатый век – век стремительного развития технологий, время, когда различные механизмы получают широкое распространение. Благодаря научно-техническому прогрессу в жизни людей появляются новые предметы, и, как следствие, слова их обозначающие. Усовершенствование и внедрение в жизнь подобных достижений, обретшее глубокое философское и творческое осмысление, явилось катализатором интереса к проблеме цивилизации в целом.

«Цивилизационная», «транспортная» образность как инструмент воссоздания в творчестве новой реальности становится общей приметой идиостиля поэтов-«эстрадников» 1960-х годов. «Техническая» образность в творчестве А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского наполняется коннотативными смыслами. Дополнительное значение слов, раскрывающих тему научно-технической революции, обусловлено их связью с ключевыми бытийными проблемами (человек – природа, взаимоотношение старого и нового, людей и цивилизации). «Технократические» образы нередко выступают в роли символического маркера экзистенциального кризиса. На первый план выдвигается проблема исторической самоидентификации.

В лирике А. Вознесенского «технократические» образы по их функциональной значимости в художественной картине мира можно разделить на две группы. Первую составляют те, что выполняют «фоновую» или культурологическую функцию.

В стихотворении «Нам как аппендицит...» образ телефона является предметом современной бытовой реальности:

И черный ручеек  
бежит на телефон  
за все, за все, что он  
имел и не сберег [1, с. 249–250],

его семантика ограничивается ролью бесстрастного «хранителя» информации. Вместе с тем средство общения становится знаком «языкового молчания», нарушения коммуникации, редукции диалога в эпоху, знаменующую утрату «подлинной искренности»: «Как стыдно, мы молчим / Как минимум – сдохмим» [1, с. 249–250].

Вторая группа, значительно большая по объёму, представлена стихотворениями, в которых художественная функция «технократических» образов напрямую зависит от их генезиса. «Миромоделирующую» функцию реалии «инженерной цивилизации» выполняют в стихотворении «Мотогонки по вертикальной стене»:

Ангел атомный, амазонка!  
Щеки вдавлены, как воронка.  
Мотоцикл над головой  
Электрической пилой.

Надоело жить вертикально.  
Ах, дикарочка, дочь Икара...  
Обыватели и весталки

Вертикальны, как «ваньки-встаньки» [1, с. 92–93].

В произведении А. Вознесенского проводится параллель между автогонщицей и мифологическими персонажами, устанавливается связь между казалось бы несовместимыми мирами и временными пластами, Поэт смешивает художественные реальности: ангел и весталка, Икар, герой древнего эпоса, и современная женщина с «вдавленными щеками».

Художественные реальности взаимопроникают друг в друга. Икар не был дикарём. Дикарём не может быть и ангел. Если бы вместо двух технократических образов (мотоцикл и электрическая пила), фигурировал бы один «технократический» и один «нетехнократический», то это сравнение вставало бы в один синонимический ряд с иными не смешиваемыми противопоставлениями. В таком контексте образ электрической пилы, противостоящей какому-либо «нецивилизационному» объекту, был бы одним из сильнейших и агрессивнейших в тексте. Однако это не согласуется с концепцией стихотворения.

Уподобление «ангел – амазонка – дочь Икара» позволяет ввести в произведение образ падшего ангела. Ангел назван атомным, что подчёркивает его удаленность от небес и Бога. В этой связи значимость «технократических» реалий усиливается: они заостряют внимание на принадлежности сакрального образа «ангела-амазонки-дикарки» к сфере быденного. Следовательно, «технократические» образы используются для того, чтобы придать трагедии девушки экзистенциальный статус: она не находит себе места в этом мире и готова стать кем угодно: дикаркой или дочерью великого изобретателя, созданием света или амазонкой. Структурообразующим и объединяющим становится мотив отчуждения человека: «надоело жить вертикально».

Образ ангела на мотоцикле встречается в поэзии А. Вознесенского неоднократно. Так, в стихотворении «Рублёвское шоссе» происходит сопоставление библейского с «транспортным»:

Мимо санатория реют мотороллеры.

За рулем влюбленные – как ангелы рублевские [1, с. 142].

Однако в данном произведении образы не столько являются точками сопряжения различных бытийных планов, сколько гармоничным дополнением друг к другу. Это находит свое художественное воплощение в выборе компаративной формы: союз «как» проводит черту, отделяющую объективную реальность от условно-фантазийной, в противоположность метафорическому эпитету «ангел атомный». Современная действительность, в которой «мимо санатория реют мотороллеры», главенствует. Сравнение с ангелом возвышает влюблённых и, следовательно, любовь как таковую.

«Технократические» образы в лирике А. Вознесенского полифункциональны. Их семантика чаще всего определяется «смешением» различных временных планов, исторических эпох, культурных знаков. Образы

современной цивилизации выполняют в его творчестве моделирующую функцию, позволяют конструировать художественную картину мира, основанную на единстве бытового и бытийного, профанического и сакрального.

### **Список литературы**

1. Вознесенский А. А. Собрание сочинений : в 3 т. / А. А. Вознесенский. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1983. – 467 с.
2. Зубова Л. В. Языки современной поэзии / Л. В. Зубова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 378 с.
3. Карасик В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2009. – 406 с.
4. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 294 с.
5. Федотова О. В. Лексика науки и искусства в структуре языковой личности А. А. Вознесенского : дис. ... канд. филол. наук. – М., 2007 – 216 с.

## ФЕНОМЕН БРОДСКОГО В ИТАЛИИ: МИФ О ПОЭТЕ И ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ

Семенова Д.А.

*Лучший способ изучать язык – переводить стихи,  
на этом языке написанные.*

И.А. Бродский

Известность И.А. Бродского за границей началась еще в 1964 г., когда состоялся суд над поэтом. Тогда на Западе, в частности, во Франции, США и Германии, были опубликованы стенограмма суда и несколько ранних стихотворений. Популярность Иосиф Александрович обрел в 1972 г., после изгнания из СССР, его стали часто приглашать читать лекции в университетах разных стран, выступать на конференциях с докладами, проводить творческие вечера. Западные издания ежегодно писали про «бедного русского», публиковали его произведения. Например, во Франции эмигранты третьей волны вели журнал «Континент», где размещали художественные произведения, написанные на родном языке, в том числе и творчество И.А. Бродского. По понятным причинам, переселенцы из России были знакомы с творчеством поэта лучше, чем непосредственно французы; похожая ситуация и в Германии. В те годы сложилась тенденция – произведения И.А. Бродского чаще публикуются на других языках и в других странах, чем в России.

В Америке постепенно вместе с переводами русских стихотворений И.А. Бродского начали издавать автопереводы стихотворений, а также произведения, написанные только на английском. С годами творчество на этом языке становилось обширнее: в последнем американском сборнике «So Forth» нет ни одного переводчика, кроме самого поэта – 44 стихотворения переведено и 20 написано на языке Шекспира. Этот посмертный сборник можно считать квинтэссенцией творчества английского поэта И.А. Бродского. Англосаксонская критика поэзию на их родном оценивала неоднозначно. Поэт и переводчик Д. Уайсборт писал следующее: «На мой взгляд, они весьма беспомощны, даже возмутительны, в том смысле, что он вводит рифмы, которые всерьез в серьезном контексте не воспринимаются... Но постепенно у него получалось лучше и лучше, он и в самом деле начал расширять возможности английской просодии, что само по себе необыкновенное достижение для одного человека. Не знаю, кто еще мог этого добиться. Набоков не мог» [25, с. 90–91].

По тем данным, что есть в открытых источниках, наиболее интенсивный интерес к культурному наследию поэта прослеживается в четырех странах: России, США, Польше и Италии. В этой работе мы остановимся на рецепции творчества И.А. Бродского в Италии: откуда у итальянцев неугасающий интерес к работам поэта? Феномен И.А. Бродского в этой стране: закономерность или исключение?

Сразу хочется отметить, что речь пойдет преимущественно о поэзии Иосифа Александровича, поскольку автор именовал себя как «поэт», который пишет «стишки». Однако существует печальная статистика: в Италии, Испании, Финляндии, Австрии, Израиле и других странах читатели знакомы ближе с прозой, нежели с поэзией И.А. Бродского.

Безусловно, в формировании феномена творца в иноязычной культуре важную роль играют переводчики, их профессионализм, а главное – мотивация выбора художественного произведения или автора для перевода на родной язык. Они становятся посредниками между представителями иных традиций и культур.

Необходимо констатировать, что любое художественное произведение при переводе теряет большинство национальных особенностей и характеристик, свойственных для данного народа [10, с. 112]. С.Г. Бархударов писал: «Переводчик обязан добиться того, чтобы эти потери были сведены к минимуму, то есть обеспечить максимально большую степень эквивалентности исходного текста и текста перевода (отдавая себе отчет в том, что достижение “стопроцентной” эквивалентности является, по существу, недостижимой задачей, неким идеалом, к которому он должен стремиться, но достичь которого ему никогда не удастся)» [3, с. 232].

К тому же существует ряд объективных трудностей, с которыми сталкиваются все лингвисты:

- специфика перевода устойчивых выражений;
- игры слов;
- звукоподражаний и междометий;
- просторечий, диалектов, жаргонов, аргю, ломаной речи;
- внеязыковых элементов;
- «реалий» (необходимость принятия во внимание культурных различий) и др. [6, с. 337].

Художественный перевод – это долгий и трудоемкий процесс, который является вызовом для любого лингвиста. Перечисленные выше трудности были преодолены итальянскими славистами, доказательством этого служит наличие большей части произведений поэта на книжных полках страны. Но какова динамика появления переводной литературы и факторы выбора материала для иноязычной публикации? К сожалению, на сегодняшний день не существует единой разработанной теории, посвященной этому вопросу. Можем предположить, что интерес переводчиков зависит от многих внешних по отношению к самому процессу факторов: культурной среды, политической обстановки, личных контактов, коммерческих интересов и многого другого. На наш взгляд, на возникновение мифа И.А. Бродского в Италии повлияли следующие причины:

1. Существование переводческой традиции между Италией и Россией насчитывает более трех столетий. Изначально интерес возник в связи с политической ситуацией: в 1720–1730 годах итальянцы были равнодушны к фигурам русских самодержцев – Петра I и Екатерины II, им посвятили целый



ряд публикаций, по большей части, переводов с французского. Затем появились описания русской жизни и нравов, заметки путешественников и, наконец, переводы славянской поэзии в рамках хрестоматий всемирной поэзии, носящие фрагментарный характер. В 1856 году Луиджи Делатр, поэт и журналист, перевел в прозе «Евгения Онегина» А.С. Пушкина. К концу XIX века уже многие итальянцы увлекались русской литературой, особенно шедеврами романистики – в частности, творчеством Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. В этот период развивались дипломатические, торговые и культурные связи. Немало итальянцев приезжало в Россию, а русские – в Италию. Так создалась сеть личных контактов, в обществе сформировался взаимный интерес к культуре обеих стран [18, с. 229–230].

После окончания Первой мировой войны в университетах появились кафедры славистики. Итальянские переводчики были в постоянном контакте с представителями русскоязычной культурной среды, по большей части с русскими эмигрантами, среди которых были близкие к языкознанию люди. Они поселились после революций в Италии и занялись переводами с родного языка на иностранный, и этот факт нельзя недооценивать [8, с. 161]. В подтверждение тесного взаимодействия между Италией и Россией стоит напомнить, что впервые «Доктор Живаго» был опубликован в 1957 г. в Милане на итальянском языке.

Не удивительно, что у итальянцев возник интерес к русскоязычному поэту из Ленинграда. И.А. Бродского начали переводить в Италии в 1960-х годах, когда мир впервые услышал о существовании автора. Ранние стихотворения включили в антологию русской поэзии, а с 70-х начали издавать отдельные сборники.

2. Популярность является весомым аргументом в пользу целесообразности переводного издания, особенно получение автором какой-либо престижной литературной премии. И.А. Бродский исключительный поэт хотя бы потому, что был оценен при жизни – мировой славы он достиг в 47 лет, когда получил Нобелевскую премию. В общем счете творчество И.А. Бродского издавалось в не менее чем 20 странах: России, США, Франции, Германии, Италии, Англии, Новой Зеландии, Чехии, Израиле, Эстонии, Сербии, Польше, Канаде, Швеции, Финляндии, Испании, Австрии, Нидерландах, Корее, Латвии, Китае, Белоруссии, Румынии [13, с. 245–266].

Университеты и правительства разных стран награждали его по-своему: званиями почетного профессора, докторскими степенями, призами, например, в 1990 г. в Сицилии поэт получил премию «Castiglione di Sicilia».

Вскоре после смерти поэта, в 1996 году, в Италии его друзьями и близкими был основан Фонд стипендий имени Иосифа Бродского. В память о нем фонд продолжает воплощать идею И.А. Бродского о создании Русской Академии в Риме. Лауреатам фонда, ежегодно назначаемым независимым жюри, стипендия позволяет познакомиться с художественным сообществом из других стран, вдохновиться памятниками и жизнью древнего города, посвятив несколько месяцев работе в Италии.

А в 2009 году в Венеции И.А. Бродскому открыли мемориальную доску на набережной Неисцелимых как напоминанием о том, что он посвятил этому уголку города одно из своих знаменитых эссе. К слову, про эссе, которое было написано по заказу издательства «Consorzio Venezia Nuova» по-английски, Д. Апдайк, живой классик американской литературы, сказал: «Восхищает отважная попытка добыть драгоценный смысл из жизненного опыта, превратить простую точку на глобусе в некое окно на вселенские условия существования, из своего хронического туризма выделатать кристалл, грани которого отражают всю жизнь, с изгнанием и нездоровьем, поблескивающими по краям тех поверхностей, чье прямое сверкание есть красота в чистом виде» [24, с. 85].

3. Желание переводить – движущая сила для некоторых переводчиков, возможно, поэтому они вновь и вновь обращаются к одним и тем же произведениям или авторам. Французский философ П. Рикёр об этом писал следующее: «Они [переводчики] ищут расширение горизонтов своего собственного языка; и еще того, что все вместе они именовали образованием (Bildung), то есть одновременно и формированием себя, и самовоспитанием; но в качестве бесплатного приложения, если можно так выразиться, они также заново открывали для себя свой родной язык и его еще неиспользованные ресурсы» [15].

Здесь уместно вспомнить высказывание самого И.А. Бродского, вынесенное в эпиграф нашей статьи: «Лучший способ изучать язык – переводить стихи, на этом языке написанные». Высказывание справедливо как по отношению к иностранному языку, так и к родному. Например, А. Аллева, «итальянский связной» и возлюбленная Иосифа Бродского, а также славист, переводчица прозы А.С. Пушкина и «Анны Карениной» Л.Н. Толстого, на протяжении многих лет переводила с русского на итальянский и писала стихи на языке Данте. В одном из интервью она рассказала: «...знаменитый поэт был для меня еще и Музой. Но не просто Музой, а еще и учителем. Первым учителем моим. Который мне говорил, что если ты хочешь писать, надо начинать с самого простого» [1, с. 212].

А. Аллева адресовала стихи И.А. Бродскому, начиная с их знакомства. Когда русский поэт умер, поэтический диалог преобразовался в монолог: в 2016 году она выпустила двуязычный сборник стихов о Бродском, к Бродскому, вдохновлённый Бродским. Книгу «Наизусть / A memoria» напечатало петербургское издательство «Пушкинского фонда» [1].

Продолжая разговор о расширении горизонтов собственного языка, в пример можно привести и самого И.А. Бродского, который практически в совершенстве знал итальянский язык, что позволяло ему переводить итальянцев У. Саба, С. Квазимодо, Д. Бассани, К. Говони, Ф. Фортини. Поэт владел более чем 15 языками, регулярно переводил с них на русский, расширяя «горизонты собственного словоупотребления», отчасти, поэтому он остается интересен людям во многих уголках планеты.

4. Для кого-то перевод как миссионерство, цель которого – познакомить с автором как можно больше читателей. Иногда переводчик находит в творце близкого себе человека – по образу жизни, по мировоззрению и т.д. Наверняка

есть и те, для кого перевод не был их сознательным решением: он ворвался в их жизнь, а желание переводить появилось благодаря конкретному тексту [9, с. 344].

Иосиф Александрович был лично знаком, даже дружил с некоторыми из своих переводчиков в Америке, в России, в Польше, и, конечно, в Италии, чем не мог не мотивировать и не вдохновлять их на перевод своих произведений. То же можно отметить и в отношении И.А. Бродского – он дружил с теми, кого сам переводил: Х. Оденом, Ч. Милошем и др.

Со своим первым переводчиком итальянцем Дж. Бутафтой И.А. Бродский познакомился в 1965 г. в Ленинграде. С тех пор между ними завязались приятельские отношения. Е. Рейн писал про них следующее: «Бродский его очень любил. Повез с собой в Стокгольм на Нобелевские дни. Летал к нему в Рим, приглашал в Америку и даже как-то помогал ему... Это о нем написано замечательное стихотворение Бродского “Вертумн”. Живее и отзывчивее этого человека, остроумнее, экспансивнее его я никого не встретил в жизни...» [13, с. 217]. С А. Аллевой, другим итальянским переводчиком, они познакомились в 1981 г. Ей адресованы стихотворения «Элегия» («Прошло что-то около года. Я вернулся на место битвы...», 1986); «Ария» (1987); «Ночь, одержимая белизной» (1987).

И.А. Бродский дружил со многими учеными и деятелями культуры: историком Б. Кравери, которой посвящены «Римские элегии», поэтом К. Караччиоло, слависткой С. да Видович, профессором Миланского университета Ф. Мальковати и др. Поэт на протяжении более чем 20 лет приезжал в Италию по несколько раз в год: дважды становился стипендиатом Американской академии в Риме, где в течение пяти месяцев читал цикл лекций для студентов, проводил творческие мастерские, выступал докладчиком на конференциях, поэтических чтениях, участвовал в международных фестивалях поэзии, в симпозиумах, зачитывал речи на открытии книжных ярмарок, презентовал свои произведения, и, конечно, путешествовал.

Есть и другие факты: роль редактора текста, политику издательств, ситуацию на книжном рынке. Помимо них Н. Галь в своей книге указывала на такие аспекты, как жанр произведения, время его создания, манеру переводчика, существование определенных принципов, которым он следует, создающие изофункциональность средств в рамках текста [7].

Многие известные итальянские издательства выпускали сборники И.А. Бродского – поэт пользовался успехом. С большей частью наследия русского эссеиста итальянского читателя познакомили Дж. Буттафава, А. Аллева, С. Витале, А. Рафетто и др.

И.А. Бродского изучали и издавали в XX веке, традиция продолжается и сегодня. Последняя книга стихотворений вышла в 2017 г. в Милане. В новом сборнике «E così via, Traduzione di Matteo Campagnoli e Anna Raffetto» («И так далее, в переводе Маттео Кампаньоли и Анны Рафетто») представлены стихотворения, переведенные в разное время [21]. По мнению многих

исследователей, никто из русских поэтов не пользовался и не пользуется такой популярностью у итальянцев, как И.А. Бродский [18, с. 231].

Читательский интерес – один из важнейших факторов, формирующий миф о человеке. По этому поводу Н.С. Автономова говорила: «...перевод стал одним из самых востребованных занятий в культуре. Вместе с тем становилось все более очевидно, что одно наличие переведенных текстов в книжном магазине еще не обеспечивает их восприятия и усвоения, не включает их спонтанно в процесс культурного и интеллектуального взаимодействия людей, что помимо перевода важна и рецепция – слов, понятий, концепций» [1, с. 19–20].

Иными словами, кроме желания и мнения переводчика, издателя, существует «феномен читательской моды», который, порой, неподвластен никому. На него напрямую влияет «подготовленность» или «неподготовленность» публики к произведениям определённой эпохи (о моде писали в статье «Современная русская литература в Испании», которая осталась незамеченной испанцами именно по причине отсутствия вводной информации об СССР [17, с. 101]).

И.А. Бродский имел и будет иметь успех у итальянской публики, будет ей понятен и близок, а также переводчикам и критикам, в силу тематики большинства своих произведений. Античность, столь знакомая наследникам Римской империи, играет важную роль в философско-поэтическом мироощущении автора (об этом много сказано, например, у А.М. Ранчина [16]). В одном из интервью поэт отмечал связь прошлого с современностью: «При ближайшем рассмотрении сходство между тем, что мы называем античностью, и тем, что именуется современностью, оказывается весьма ошеломительным: у наблюдателя возникает ощущение столкновения с гигантской тавтологией» [4, с. 245]. Отсюда такое тяготение к героям, темам, сюжетам, атрибутам античности в его произведениях, появление стихотворений, адресатами и персонажами которых становятся реальные или вымышленные фигуры древнейшей греко-римской истории, мифологии, философии и литературы («Орфей и Артемида», 1964, «По дороге на Скирос» («Я покидаю город, как Тезей...»), 1967, «Дидона и Эней», 1969, «Одиссей Телемаку», 1972, «Развивая Платона», 1976, и др.).

Заметное место у И.А. Бродского занимают произведения на библейско-евангельские сюжеты и мотивы из Ветхого и Нового Завета («Исаак и Авраам», 1963, «Сретенье», 1972, «Бегство в Египет», 1988, и др.). «Рождественских» стихотворений с 1961 по 1991 г. он написал более десяти. По мнению Л.В. Лосева, Рождество – чисто христианская постоянная метафора освобождения из плена времени у И.А. Бродского. «Звезда, остановившаяся над пещерой, где был рожден Спаситель, знаменует для него если не остановку, то перебой в беге времени» [11, с. 224–237].

И.А. Бродский был неравнодушен к итальянскому искусству, отзывы о котором можно найти в его творчестве. В интервью польскому журналу «Przekrój» (в 1993 году) он говорил: «Я обожаю живопись. Мне... дороже всех

итальянцы; я думаю, Джованни Беллини и Пьеро делла Франческа» [19]. В других интервью он также упоминал Сассетта, Умберто Боччони. О связи поэзии И.А. Бродского с живописью К. Верхейл написал отдельную книгу [5]. Существует также работа «Музыкальный мир Иосифа Бродского» – опыт анализа интертекстуальных связей, выполненный Е.М. Петрушанской, в ней рассматриваются музыкальный словарь и музыкальные подтексты произведений поэта. Поэт ценил итальянского композитора и скрипача-виртуоза Антонио Вивальди [14, с. 189].

Он много раз посещал Венецию, Рим, Флоренцию, бывал в Орвьето, Тоди, Перудже, Сиене; в Ареццо ездил увидеть фрески Пьеро делла Франческа в церкви Святого Франциска, в Падую отправился для осмотра фресок Джотто в капелле Скровеньи и церкви Сант-Антонио. Многие из этих мест были описаны в стихотворениях: «Лагуна», «На виа Фунари», «Иския в октябре», «Сан-Пьетро», «Пьяцца Маттеи», «Декабрь во Флоренции» и др. Стоит отметить, что именно те стихотворения И.А. Бродского, которые переводились и издавались в Италии по два или три раза, были непосредственно связаны с родственными для итальянцев явлениями. Обращение поэта в своих произведениях к античности, религиозной тематике, итальянскому искусству, упоминание и описание итальянских мест – те культурные «ключи», что открывают любое итальянское сердце.

Возможно, существует фактор «плохого имиджа» страны, где написано художественное произведение, когда литературу не хотят переводить, даже если человек – нобелевский лауреат. Нобелевская премия, присужденная египетскому романисту Нагибу Махфузу в 1988 г., не вызвала особого энтузиазма к арабской литературе во Франции. Зато в Италии освящение автора «Каирской Трилогии» спровоцировало неожиданный расцвет, потому что затем около 70 романов или сборников рассказов на арабском были переведены на язык Данте. СССР в середине XX века был интересен итальянцам: в 60–70-х гг. множество итальянских студентов стажировалось у нас, например, в Ленинградском литфаке на факультете славистики.

Возникший в Италии в 60-х гг. огромный интерес к И.А. Бродскому не ослабевает. До сих пор невозможно найти его произведения на итальянском языке в открытом доступе – только за определенную плату в евро. Помимо переводчиков и читателей, поэтом интересуются слависты, филологи. Ему посвящены интернет-форумы, книги, статьи в научных журналах, диссертации. В частности, Stefania Pavan в 2006 г. написала и выпустила в издание книгу «Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica il mito, la letteratura, la filosofia» («Стефания Паван. Уроки поэзии. Иосиф Бродский и классическая культура: миф, литература, философия») [21].

В предисловии своей монографии исследовательница пишет, что ей хотелось бы рассмотреть постоянные диалоги поэта с культурами Древней Греции и Древнего Рима, поскольку «они те, с кем можно общаться». Автор просит не считать этот труд научным, поскольку «причиной является восхищение стихотворениями Бродского, ощущение их резонирования».

Анализ, насколько можно подробный, был проведен для некоторых стихотворений, где интертекстуальность проявляется явно. По ее мнению, некоторые из рассматриваемых тем заслуживают более пристального внимания ученых, например, связь поэтики И.А. Бродского с поэтикой Аристотеля, Платона. Ученый пытается проследить корреляцию с событиями в личной жизни поэта и с событиями в русской культуре, определить перемены в отношении И.А. Бродского к определенным элементам античной культуры.

На наш вопрос, чем обусловлен такой интерес к творчеству ленинградца, С. Паван отвечает в своей книге так: «Brodskij è, forse, il più ‘classico’ tra i poeti del novecento russo per la ricchezza di ispirazione, per la profondità del pensiero, per la fortissima componente filosofica, per il rigore morale sempre accompagnato da una profonda ironia, per il rifiuto di sentimenti esibiti, per la costante tensione a universalizzare le vicende autobiografiche e ad estraniarsi da esse, per l’attenzione estrema al metro e quindi alla scansione del verso». («Бродский, пожалуй, самый “классический” русский поэт XX века из-за богатого вдохновения, глубины мысли, с очень сильной философской составляющей, потому что моральная строгость всегда сопровождается глубокой иронией, за отказ проявления чувств, за постоянную попытку делать всеобъемлющими события автобиографии и отдаляться от них, за повышенное внимание к метру и, отсюда, возможность скандировать стихотворения») [21, с. 7–12].

М. Руссо в 2015 г. написал исследовательскую работу «Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali», где ищет англосаксонские отсылки в поэзии И.А. Бродского (первые контакты с англосаксонской культурой, функции фростианской модели, отношения с английской ренессансной традицией и др.), анализирует лингвистические эксперименты (перевод и автоперевод), выявляет связи творчества И.А. Бродского с Р. Фростом и Т. Харди, с русской поэзией (А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштамом, М.И. Цветаевой), взаимоотношения И.А. Бродского и Италии (отношение к Риму, Венеции и др.).

По его мнению, критические работы о поэте выполнены в основном представителями англосаксонского мира, а исследования в Италии о русско-американском поэте богаты и разнообразны, однако нуждаются в разысканиях, направленных на поиск и выявление И.А. Бродского «италофила».

Он пишет: «L’Italia ha sicuramente avuto un ruolo essenziale nella formazione poetica di Brodskij, in quanto non ha rappresentato solo il punto di sosta, come lo sono stati altri paesi europei, prima del trasferimento definitivo negli U.S.A., ma anche un luogo di ripetute visite, ovviamente più frequenti dopo il matrimonio con Maria Sozzani, nonché l’ultima «residenza» dopo la sua morte. Il poeta fu seppellito, infatti, per sua volontà, nel cimitero dell’isola di San Michele a Venezia, dopo la morte nel suo appartamento di Brooklyn a New York».

«...abbiamo motivo di pensare che, malgrado la produzione brodskijana sia interamente in russo e in inglese, il poeta conoscesse abbastanza bene l’italiano; ovviamente non tanto da consentirgli di scrivere poesie in questa lingua e, quindi, di essere considerato un poeta anche italiano. Ma proprio la discreta conoscenza

della nostra lingua, unita alla sua esperienza di emigrato e di poliglotta, gli «ritaglierebbe» un posto degno di nota non solo tra le voci più grandi della letteratura russa e anglo-americana, ma anche tra le personalità più notevoli influenzate dalla nostra cultura.

Le numerose poesie di Brodskij dedicate all'Italia dipingono in maniera attentissima gli aspetti e i dettagli più minuti delle strade e delle piazze delle città italiane. Le poesie sull'Italia ... sottolineano la forte valenza simbolica dei giardini e dei monumenti italiani, consolidando un aspetto già noto ai visitatori stranieri, per i quali l'Italia è sempre stata la culla degli artisti e degli uomini di cultura di tutti i tempi».

(«Италия, безусловно, сыграла существенную роль в поэтическом образовании Бродского, поскольку она представляла собой не только остановку, как и другие европейские страны, до окончательного переезда в США, но и место повторных визитов, очевидно, более частых после брака с М. Соццани, а также последнюю “резиденцию” после его смерти. Поэт был похоронен, по его воле, на кладбище острова Сан-Микеле в Венеции, после смерти в своей бруклинской квартире в Нью-Йорке».

Далее автор рассуждает о том месте, которое И.А. Бродский занял в итальянской культуре: «...у нас есть основания думать, что, несмотря на издательство полных собраний сочинений И.А. Бродского на русском и английском языках, поэт знал достаточно хорошо итальянский язык, однако, очевидно, не настолько, чтобы позволить ему писать стихи на этом языке, и, следовательно, считаться поэтом и по-итальянски. Но именно дискретное знание нашего языка, в сочетании с его эмигрантским опытом и многоязычность, “вырезало” ему достойное место не только среди величайших голосов русской и англо-американской литературы, но и среди самых выдающихся личностей, влияющих на нашу [итальянскую] культуру.

В многочисленных стихотворениях Бродского, посвященных Италии, подробно расписаны самые мельчайшие детали улиц и площадей итальянских городов. Стихи об Италии... подчеркивают сильную символическую ценность итальянских садов и памятников, укрепляя аспект, уже известный иностранным посетителям, для которых Италия всегда была колыбелью художников и людей культуры всех времен») [22, с. 125–127].

Помимо маститых исследователей наследием поэта интересуются и начинающие ученые. Студентка Римского университета Ла Сапиенца (Sapienza Università di Roma) О. Труханова написала статью «Иосиф Бродский и Италия: вдохновение и духовное убежище для нобелевского лауреата» («Iosif brodskij e l'Italia: ispirazione e rifugio spirituale per il premio nobel di Olga Trukhanova»). В ней она дает общую картину творческого пути И.А. Бродского, а также подчеркивает, что количество стихотворений, посвященных Италии, столько же, сколько и всей остальной Европе. США в его творчестве упоминается гораздо реже, хотя он был гражданином этой страны с 1977 г.

Также исследовательница пишет: «l'italia era percepita da brodskij nella sua totalità: dalla storia all'urbanistica contemporanea, dalla letteratura alla pittura, dalla scultura all'architettura. tutto ciò trova espressione in versi pervasi di nostalgia per la grande cultura da parte di un poeta moderno e ormai un classico». («Италия воспринималась Бродским во всей полноте: от истории к современному градостроительству, от литературы до живописи, от скульптуры до архитектуры. Все это находит выражение в пронизывающей стихотворения ностальгии по великой культуре со стороны современного поэта и теперь уже классика») [23, с. 1–7].

Мы видим, что феномен И.А. Бродского в Италии – это закономерность и исключение одновременно. Его начали переводить, потому что на тот момент существовала трехсотлетняя традиция тесного контакта между культурами наших стран, однако нельзя недооценивать исключительные свойства самого поэта: он умел быть «своим среди чужих» благодаря знанию других языков и обаянию, что позволило ему стать «человеком мира» (объездил всю Россию и Советские республики, всю Европу, северную Америку (США, Канаду, Мексику) и часть южной (Сент-Люсию, Бразилию)).

У итальянских переводчиков, славистов и читателей было множество причин заинтересоваться его творчеством, в статье рассмотрена только часть работ. Можно утверждать, вслед за самими итальянцами, что И.А. Бродский стал частью их культуры. Нобелевский лауреат сделал большой шаг в сторону развития и укрепления русско-итальянских отношений, поддержания интереса, тем самым проложил дорогу для других людей искусства двух стран.

Нами была предпринята попытка проанализировать феномен «еврея, русского поэта и американского гражданина», как сам о себе говорил И.А. Бродский, в Италии. Эта тема достойна самого пристального изучения.

### Список литературы

1. Автономова Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка / Н. С. Автономова. – М. : РОССПЭН, 2008. – 704 с.
2. Аллева А. Наизусть (A memoria) / А. Аллева. – СПб. : Издательство Пушкинского фонда, 2016. – 240 с.
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с.
4. Бродский И. А. Книга интервью / И. А. Бродский. – М. : Захаров, 2005. – 783 с.
5. Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись: Об одном стихотворении И. Бродского / К. Верхейл // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба / сост. Я. А. Гордин. – СПб. : Изд-во журнала Звезда, 1998. – 320 с.
6. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов. – М. : Международные отношения, 1980. – 342 с.
7. Галь Н. Слово живое и мёртвое / Н. Галь. – М. : Время, 2012. – 592 с.



8. Гардзонио С. Русские эмигранты как переводчики русской литературы на итальянский язык / С. Гардзонио // Миры литературного перевода : сборник докладов участников V международного конгресса переводчиков художественной литературы (Москва, 6–9 сентября 2018 г.) : в 2 т. – М. : Центр книги Рудомино, 2020. – 448 с.
9. Калашникова Е. По-русски с любовью. Беседы с переводчиками / Е. Калашникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 608 с.
10. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : учебник / В. Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.
11. Лосев Л. В. Реальность зазеркалья : Венеция Иосифа Бродского / Л. В. Лосев. – М. : Иностранная литература, 1996. – № 5. – С. 224–237.
12. Лосев Л. В. Иосиф Бродский : опыт литературной биографии / Л. В. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 447 с.
13. Лосев Л. В. Иосиф Бродский : труды и дни / Л. В. Лосев. – М. : Независимая газета, 1999. – 272 с.
14. Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского / Е. Петрушанская. – СПб. : Издательство журнала «Звезда», 2007. – 360 с.
15. Поль Р. Парадигма перевода / Р. Поль // Лекция, прочитанная на факультете протестантской теологии. – Париж, 1998. – Режим доступа : [http://old.russ.ru/ist\\_sovr/sumerki/20001102.html](http://old.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20001102.html) (дата обращения: 9.04.2021), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
16. Ранчин А. На пиру мнемозины : интертексты Бродского / А. Ранчин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.
17. Санчес-Ньевес Фернандес М. Современная русская литература в Испании / М. Санчес-Ньевес Фернандес // Миры литературного перевода : сборник докладов участников V международного конгресса переводчиков художественной литературы : в 2 т. (Москва, 6–9 сентября 2018 г.). – М. : Центр книги Рудомино, 2020. – 448 с.
18. Школьникова О. Ю. Русская литература в Италии и итальянская литература в России : влияние «внешних» факторов / О. Ю. Школьникова // Ученые записки ОГУ. Серия : Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 1. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-literatura-v-italii-i-italyanskaya-literatura-v-rossii-vliyanie-vneshnih-faktorov> (дата обращения: 7.04.2021), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус.
19. Bolotowa L., Szymak-Reiwerowa J. Josif Brodski dla Przekroja. Uslyszalem wlasne wiersze / L. Bolotowa, J. Szymak-Reiwerowa. – Kraków : Przekroj, 1993. – № 2506.
20. Campagnoli M., Raffetto A. E così via / M. Campagnoli, A. Raffetto. – Milano : Adelphi, 2017. – 254 p.
21. Pavan S. Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica il mito, la letteratura, la filosofia / S. Pavan. – Firenze : firenze university press, 2006. – 335 p.
22. Russo M. Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali / M. Russo. – Milano : LED, 2015. – 174 p.

23. Trukhanova O. Iosif brodskij e l'Italia: ispirazione e rifugio spirituale per il premio nobel / O. Trukhanova. – Roma, 2014. – 7 p. – Режим доступа: [https://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2014\\_1-4/trukhanova.pdf](https://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/2014_1-4/trukhanova.pdf) (дата обращения: 5.04.2021), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. итал.
24. Updike J. Mandarins / J. Updike. – New York : The New Yorker, 1992. – 85 p.
25. Weissbort D. From Russian with Love: Joseph Brodsky in English / D. Weissbort. – London : Anvil Press, 2004. – 256 p.

## СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В РОМАНЕ «КОЛЛЕКЦИОНЕР» ДЖ. ФАУЛЗА

*Гасимова С.Дж.*

Выдающийся английский прозаик Джон Фаулз является ярким представителем современной европейской литературы. «Маг», «Волхв», «Коллекционер», «Башня из черного дерева», «Любовница французского лейтенанта»... За всеми этими популярными художественными произведениями сегодня прочно стоит один человек – классик с мировым именем. Что отличает его прозу в целом? Это, прежде всего, умело закрученный сюжет, таинственная, мифологическая и мистическая атмосферы, проникновение в глубины человеческой психики – вот что привлекает в творениях этого художника и делает его весьма популярным на Западе.

Своеобразная художественная манера письма Дж. Фаулза нашла отражение в романе «Коллекционер», вышедшая впервые в свет в 1963 году и сделавшая автора широко известным. В сборнике «The Contemporary English Novel» было, в частности, отмечено следующее: «...Самый интересный и значительный талант, проявившийся в 60-годы» [7, с. 13].

С тех пор роман начал своё триумфальное шествие, книга неоднократно переиздавалась, была переведена почти на тридцать языков. В России сняты фильмы по мотивам этого романа, в Москве ставились спектакли. Как верно замечает Т. Красавченко, «творческая деятельность Фаулза по существу адекватна мировидению наших современников. Писатель, вовсе не пытаясь подстраиваться под своих читателей, порою открывают весьма нелицеприятные факты из жизни людей, тем самым затрагивая “живые нервы”, параллельно расширяя представления о правде в искусстве» [2, с. 6].

Вот как откликнулись представители западной прессы на выход в свет этого «маленького шедевра»: «Все происходящее символично и слишком реально, красиво и тошнотворно одновременно. Думается, что очень похоже на миф» (National Review); «В первом романе Фаулза нет ни единой страницы, которая бы не доказывала, что её написал мастер своего дела» (New York Times) [5, с. 5].

В центре системы образов романа только два человека: Клегг и похищенная им юная красавица Миранда. Противостояние двух героев – энтомолога и «экспоната» его коллекции, точнее, разбогатевшего клерка и талантливой ученицы художественной школы, метафорически показывается как извечный конфликт красоты, гуманности, открытости жизни, с одной стороны, и уродства, косности, примитивности – с другой.

Конфликт заострён путём обозначения нравственно-эстетической дилеммы, перед которой оказываются оба главных героя. Миранда – это воплощение красоты и женственности. Писатель наделяет её именем прекрасной дочери волшебника Просперо из пьесы У. Шекспира «Буря». Светлая, наивная девушка, находясь в заточении, находит в себе силы стараться

преодолеть потенции «внутреннего» зла, которое она не может не испытывать по отношению к своему похитителю.

Фредерик Клегг, как художественный антипод Миранды, не умея и не желая учиться добру, по мысли Дж. Фаулза, также «находит силы иного порядка» – преодолеть в себе потенциально доброе начало. Но это преодоление для человека с весьма примитивным мышлением и низким уровнем креативности оказывается крайне сложным. Переступить через границы дозволенного с точки зрения этики и нравственности означает для Клегга «прыгнуть выше своей головы», совершить нечто невообразимое, несусветное. Животные инстинкты берут в нём верх. В романе подчёркивается, что водораздел в нравственных понятиях проходит не между так называемыми «Немногими» и «Многими», даже не между отдельными индивидами общества, но именно «*внутри каждого человека*».

Внутренний мир личности, как показывает Дж. Фаулз, в первую очередь зависит от жизненных условий: в какой среде человек вырос и воспитывался. Общественная и бытовая атмосфера, окружавшая Клегга, оставляла желать лучшего. Отрицательный герой был несчастен в детстве. Отец погиб в автокатастрофе, материнской ласки юный Фредерик оказался лишён, родной дядя, по существу дела – единственный воспитатель, скончался, когда ему было всего лишь пятнадцать лет. Желание Клегга – без давления на волю красавицы – обладать Мирандой так и осталось мечтой. Правда, можно отметить мечты Фредерика, в которых он видится себе героем «Сначала мне даже на минутку представилось, – размышляет Клегг, – что вот на неё неожиданно нападает какой-то насильник, а я её от него спасаю» [3, с. 34].

Однако Дж. Фаулз уточняет: «Похищенная Клеггом Миранда – это девушка, которая, как и он, и не более того, умела управлять вновь создавшимися обстоятельствами. Ведь у неё была обеспеченная и большая семья, возможность также получить неплохое образование, могла бы также унаследовать способности, интеллект. Но вовсе это не означает, – делает писатель окончательные выводы, – что она – “есть самое совершенство”. Она самонадеянна в своих собственных представлениях, порою склонна к обыденным резонёрским замашкам, а также преисполнена либерально-гуманными чертами снобизма, который в целом и общем был свойственен английской нации, как множество университетских студентов. Но при иных обстоятельствах, она могла бы стать, возможно, намного лучше, стала бы, скажем, стать большим и настоящим человеком. Ведь в них отчаянно многие нуждаются, как и всё наше “больное” человечество» [3, с. 10].

Вполне вероятно, что Дж. Фаулз в данном случае шукавил. Ведь признание такого рода было сделано им спустя 20 лет после опубликования «Коллекционера», когда критика уже давно расставила все точки над *i* и высоко оценила первое творение английского писателя. Чистота помыслов (Миранда) пришли в столкновение со стяжательством и паразитизмом, воплощёнными в образе примитивно мыслящего «коллекционера». Если Фредерик Клегг рассуждает о том, что выслеживание

прекрасной Миранды идентично ловли в сети редких бабочек, то для других мужчин, любивших её (они остаются внесценическими персонажами), эта юная девушка является воплощением романтической мечты об утраченной красоте и об истинной любви.

Небезынтересно, что на Западе некоторые критики сопоставляли мистические миры этого романа с мирами произведений Ф.М. Достоевского. Писателя – как образца всемирного «боления» за людей, в которых гармония внутреннего мира разъята.

При создании своего романа «Коллекционер» Дж. Фаулз, вероятно, руководствовался одной из центральных идей Ф.М. Достоевского – о категорической недопустимости оправдательной формулировки «всё дозволено». Ещё опаснее, в сугубо социальном смысле слова, если по этой формуле живёт человек с низким уровне IQ, каковым является «узурпатор людей» Фредерик Клегг.

«Я – гуманист номер один», – заявляет Дж. Фаулз в одном из интервью [4, с. 175]. Гуманизм для писателя, главным образом, состояние отвращения к насилию. В некотором смысле это философия компромисса. По мнению писателя, мир похож на гнездо растревоженных ос – в мифологическом, социальном, политическом и личностном отношении. Дж. Фаулзу наиболее типичной ошибкой человечества видится нехватка в людях «зерна гуманизма».

Но это вовсе не тот гуманизм, который пронизывает творчество таких титанов мысли, как, скажем, В. Шекспира, Ф.М. Достоевского или Л.Н. Толстого. Здесь в основу положен мифологический принцип. Д. Вайс пишет: «В “Коллекционере”, как в “Волхве” и некоторых последующих своих романах Фаулз приравнивает экзекуцию Клегга с бабочками к анимизму. Как и фетишизм, – продолжает литератор, – анимизм – это сугубо мифологическое порождение древнего человеческого сознания. Вначале так называемый демон “коллекционной” вещи в такой сильной степени неотделим от собственно вещи, что с уничтожением последней он просто-напросто прекращает своё элементарное существование. Тогда этот самый демон “коллекционной вещи” [бабочки Фредерика Клегга], наподобие “греческой гамадриды”, мифологической нимфы, умирает вместе с предметом, а затем и с её создателем» [1, с. 21–22].

Чем же нам так интересно предположение Д. Вайса? Во-первых, он точно определяет хронологические границы мифологии при переходе к авторскому «магическому реализму». Во-вторых, критик как бы предрекает скорую и неизбежную гибель Клегга, но не физическую, а в первую очередь моральную. Так, одно из мифологических учений гласит, что между данными понятиями существует большая разница в онтологическом аспекте. Физически погибает истощённая Миранда, а Клегг пытается продолжить экспериментировать над другими жертвами, более податливыми для его похоти. В моральном отношении героиня одерживает верх, Клегг обречён на гибель. В-третьих, через мифологию Д. Вайс манифестирует что, центре гуманистического искусства неизменно должен быть человек.

В «Коллекционере» писателем выдвигается проблема «свободы и несвободы». Для Дж. Фаулза любое рассмотрение вопросов свободного выбора предполагает осознание первостепенного значения тайны в человеческом опыте. «Неизвестность или риск так же жизненно важны для человека, как вода» [6, с. 27]. По убеждению писателя, литература должна откликаться на насущные проблемы современности, содействовать духовному совершенствованию человека.

### Список литературы

1. Вайс Д. Критические полемисты : психология, миф и искусство прозы критики / Д. Вайс // Реферативный журнал «Общественные науки за рубежом». Серия литературоведение, 1987. – № 3. – С. 20–24.
2. Красавченко Т. Коллекционеры и художники / Т. Красавченко // Фаулз Дж. Коллекционер. – М. : Известия, 1991. – С. 3–9.
3. Фаулз Дж. Коллекционер / пер. М. Баккер. – СПб. : Азбука-Классика, 2004. – 349 с.
4. Barnum Carol M. The fiction of J. Fowles. A myth for our time / Carol M. Barnum. – Greenwood. FLO : Pen Kevill Pub, 1968. – 168 p.
5. Simon L. The romances of J. Fowles / L. Simon. – London : Palgrave Macmillan, 1985. – 167 p.
6. Conradi P. J. Fowles / P. Conradi. – London ; New York : Methuen, 1982. – 109 p.
7. The Contemporary English Novel / Horst W. Drescher. – London, 1973. – 204 p.

## **ПОТУСТОРОННЕЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»<sup>1</sup>**

*Глазинская Е.Т.*

Потустороннее пространство как модель авторского сознания возникает в литературе на протяжении многих эпох как результат размышлений писателей о проблемах бытия, экзистенциальности человеческой природы, разрешении вопроса «жизни после смерти». Исследования потусторонности связаны в основном с изучением творчества Ф.М. Достоевского [5], Л.Н. Толстого [6], В.В. Набокова [1] и т.д.

Категория пространства в прозе Людмилы Улицкой исследовалась Н.А. Егоровой [3], Г.А. Пушкарь [9], О.В. Побивайло [8] и Т.А. Новоселовой [7]. В их работах пространство в прозе Л. Улицкой рассмотрено с позиций мифопоэтики.

Термины «потусторонность» и «потустороннее пространство» были актуализированы В.Е. Александровым в отношении творчества В. Набокова [1]. В его исследовании термины являются синонимичными. В контексте творчества Л. Улицкой мы видим необходимость их дифференцировать. Пребывание героев художественного произведения в «потусторонности» – это пребывание по ту сторону их земного отрезка бытия в определенный момент времени (видения, сны, галлюцинации, клиническая смерть). Термин «потустороннее пространство» подразумевает и наличие «потустороннего времени», которое соединяется в термине «потусторонность» по тому же принципу, что и в хронотопе. Но в этой «сращенности» важнее категория пространства, а время, наоборот, вторично, оно может отсутствовать, быть бесконечным и т.д. Потусторонность – понятие, относящееся к этике и эстетике автора; потустороннее пространство – понятие «специализированной» (В.Н. Топоров [10, с. 282]) поэтики, позволяющее рассматривать его как отдельную категорию.

По замечанию Л.Е. Улицкой, литература для нее – художественное осмысление «связи между реальной жизнью и бытием иного мира» [13, с. 55]. Как показывает в своей работе В.Е. Александров, у В. Набокова текст изначально, а priori существует в потусторонности, писатель только воссоздает его, «вытаскивает» из Вечности. У Л. Улицкой текст является инструментом, с помощью которого можно прозреть потусторонность. Заметим, что текст в этом смысле выполняет у авторов противоположные функции: у В. Набокова через него осуществляется выход к Вечности; у Л. Улицкой – вход в нее.

Елена Кукоцкая в романе «Казус Кукоцкого» (2001) имеет возможность пересекать границу потустороннего пространства: «Самое страшное,

---

<sup>1</sup>Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90049 «Поэтика прозы Л.Е. Улицкой: потусторонность и пространственные модели».

что я в жизни переживала, и самое неопишное – переход границы. Я про ту границу, которая проходит между обычной жизнью и другими разными состояниями, которые мне знакомы, но столь же невозможны для объяснения, как смерть» [12, с. 106]. Впервые в потусторонности маленькая Елена оказывается после смерти дедушки, когда сама находится в пограничном состоянии. Это не сон («я не проснулась – я не спала», «проснуться никак не удавалось» [12, с. 119]), Елену выносит из времени, она одновременно находится в разных пространствах: тесной комнате без света, и в то же время в пространстве бесконечном, которое наполнено людьми-тенями, среди которых и дед Елены; в тропаревском доме, где все связано с зыбкими детскими воспоминаниями. Потустороннее пространство Среднего мира постепенно накладывается и на реальную комнату деда Елены, совпадает с ним.

Посюсторонность в прозе Л. Улицкой всегда потенцирует наличие потусторонности, выход в нее есть в каждом произведении автора. В романе «Казус Кукоцкого» потусторонний мир моделируется по уровням. Первый уровень – Средний мир, место, которое предчувствует Елена и другие персонажи, связь с которым двусторонняя: через сны Елене удастся передать сообщение жене Профессора уже из Среднего мира, а Длинноволосому удастся вернуться в посюсторонность.

Персонажи романа имеют возможность перейти на новую ступень, для этого нужно пройти некое испытание: им необходимо перейти по железному мосту странной конструкции через русло иссохшей реки. Об иерархическом устройстве пространства Среднего мира впервые говорит Иудей при виде Манекена: Иудей боится потерять ступень и ничего не достигнуть, потратив время на помощь Манекену. Иудей ошибается, позже он признает: «я же не знал, что над всеми будут работать. Вот все и перешли на следующий уровень. Каждый на свой» [12, с. 245]. В Среднем мире действует некий закон Большой Лестницы. Пространство создается одновременно в двух направлениях: по вертикали – это ступени, ведущие вверх, по горизонтали – двери, через которые персонажи попадают к Кате, к Толстому и другим героям.

Следующий уровень – мост-лабиринт. Мост является средством связи между разными ипостасями сакрального пространства [4, с. 330], наиболее сложной частью пути для персонажей, поскольку он – последнее испытание, которое открывает путь в иное, более совершенное пространство. В нем персонажи подвергаются трансформации – переживают физическое перерождение (духовное и физическое они отчасти переживают и в процессе пути). Переправа через реку в мифопоэтической традиции обозначает завершение подвига, обретение нового статуса, новой жизни, переход в качественно иное пространство. В романе перерождение связано именно с переходом через русло высохшей реки. Но оно происходит в Царстве мертвых, в которое ведет Средний мир.

Длинноволосый не может перейти на тот берег, так как он переживает клиническую смерть. Ему предстоит другой путь – возвращение обратно



с помощью ветра и музыки. Музыка тесно связана с жизнью, а Длинноволосый – Сергей – при жизни был одаренным музыкантом. Только что родившийся ребенок в романе начинает плакать, появляется звук новой жизни, который Бритоголовый зовет «жалкой музыкой, хриплой песней только что развернувшихся легких» [12, с. 270]. Воздушный смерч, преследующий Длинноволосого во время путешествия по Среднему миру, – это образ Тани из реального мира, пытающейся вернуть его назад. Таня в романе не оказывается в Среднем мире, ей не нужно подвергаться изменениям и трансформации, а в Средний мир она возвращается из потусторонности. Она не путешествует с остальными персонажами и лишена человеческого облика. Таня-Смерч говорит Сергею, что нужно играть для возвращения обратно. Таня в потусторонности говорит Сергею, что музыка звучит всегда, даже когда не играют на инструментах – это музыка жизни. Сергей отмечает, что для него ярче всего музыка звучит именно во сне – а в Среднем мире она способна преодолевать границы миров. При этом в рамках романа «Казус Кукоцкого» огромное значение имеют случайности – случайно выживает Сергей, случайно встречает фельдшера в подворотне, Семен случайно оставляет заточку.

На принципе музыкальной случайности – алеаторике – моделируются пространства в романе: «Музыка не имела задуманного заранее плана, жила вне гармонического квадрата, была полна произвола или случайности, но все же была не звуковым хаосом, а именно музыкой, и, невзирая на свою непрерывность и бесконечность, выходила на каденции, завершаясь в логических точках и снова развиваясь почти от любой случайной ноты...».

Музыка Длинноволосого останавливает происходящее. Смерч-Таня поднимает Длинноволосого наверх, пока музыка не становится всем миром, и он переходит в потустороннее пространство с уже знакомым нам звуком лопнувшей пленки, означающим перерождение (так возвращаются нерожденные дети в романе). Музыка становится порталом, соединяющим два мира. В рамках литературной традиции музыка имеет демоническое, потустороннее происхождение, поэтому считается, что, играя, музыкант контактирует с иным миром. В романе, наоборот, Сергей из потустороннего мира вырывается в мир реальный с помощью музыки. Однако об этой особенности музыки Сергей узнает из потусторонности с помощью Тани.

Музыкант также является символом очарования смертью (Гамельнский крысолов, например) [4, с. 333]. Для Профессора музыка Длинноволосого – последнее доказательство его собственной смерти: «Рассеялись последние надежды: он действительно умер – на земле такого не бывает» [12, с. 291]. История Сергея и Тани выступает как перевернутый миф об Орфее и Эвридике: Сергей умирает вслед за Таней. Таня идет за ним в Средний мир и возвращает его оттуда, вместе они быть не могут, так как Сергей жив, а Таня мертва.

Третья ступень в Среднем мире начинается на берегу, когда «за спиной Новенькой дымился провал, и она ощущала его как грубый шов разносортных материй» [12, с. 293] – это граница, которая принадлежит обоим пространствам. Это место, где персонажи обретают себя, свою память. Хотя рожденный

ребенок приходит в реальность через Средний мир, он его забывает, для него существует только реальность (за исключением Елены, которая помнила Великую Воду). Оказываясь в Среднем мире, человек забывает свою физическую жизнь. На третьей ступени потустороннего пространства человек обретает себя, свои земные воспоминания и опыт Среднего мира. Это, действительно, сторона света (первое название романа – «Седьмая сторона света»), тут есть направления (запад, восток), определенное время суток (утро). Возможно, здесь аналог Града Небесного или Райского сада, потому что Новенькая считает, что этот мир – «лучшее, что она видела в своей жизни» [Там же]. Это сверхреальность, где каждая вещь, каждый предмет ощущаются острее: Новенькой кажется, что даже ее подошвы прозрели.

Прозрение в романе – сквозная тема. Прозрение происходит с Василисой: при жизни у нее был один зрячий глаз, а в Среднем мире ее глаза – целых три – прооперированы. Наличие пары глаз – физическая норма, наличие одного глаза означает получеловеческое. В случае Василисы это метафора однобокости, узости ее взглядов при жизни, ее упрощенного христианства, граничащего с мракобесием. Наличие третьего глаза должно символизировать, таким образом, сверхчеловеческое, божественное [4, с. 140]. Внутривидение Павла Алексеевича противопоставляется третьему глазу Василисы. Третий глаз Василисы, единственный не перебинтованный, не способен видеть истину, а повязку с пары человеческих глаз может снять только Павел Алексеевич, когда она попросит у него прощения. Василиса «прозрела» благодаря Кукоцкому.

В самом Среднем мире никто не называет его «средним», попытки описать этот мир присутствуют в дневниках Елены. Особенность композиции романа в том, что глава о Среднем мире расположена второй, хотя описывает жизнь героев после смерти, то есть хронологически это должна быть часть четвертая. Такой композиционный «сдвиг» подчеркивает вневременное расположение этого места, действие в нем происходит одновременно после и во время реального пласта повествования. Средний мир «разрывает» линейное развертывание произведения неоднократно: это и первый дневник Елены, который представляет собой рефлексии детских воспоминаний потусторонности; это и состояние под наркозом, выпадение из реальности после встречи с отцом Владимиром; вторая часть романа (целиком переносящая персонажей в Средний мир). Отчасти это и второй дневник Елены, но с некоторыми оговорками: это еще и фиксация ее выпадения из действительности, деменции (в медицинском смысле). «Мама в полном отсутствии», – говорит отцу Таня. Павел Алексеевич, врач, сомневается: «не уверен» [12, с. 450]. Его дар внутривидения заставляет не верить медицинским диагнозам.

Принцип зеркальности Среднего и «реального» миров реализован в повествовании многократно. Хирургическая операция в Среднем мире и перитонит Елены-Новенькой описываются одинаково, Елена переносится в то же самое пространство во время наркоза: «Там, где она находилась, были говорящие полулюди-полурастения, и был какой-то сюжет, в котором она участвовала чуть ли не главной героиней» [12, с. 244]. Любопытно,

что зеркальным реальному миру противопоставляется не потусторонний мир вообще, а именно Средний, пограничный между мирами. Потусторонность же – обращаясь к эпиграфу романа «Истина лежит на стороне смерти» – расставляет все по местам.

Потусторонний пласт «Казуса Кукоцкого» – это область философских и метафизических раздумий автора о пространстве между жизнью и смертью.

Обитатели Среднего мира – это жители мира реального: Новенькая – Елена; Иудей – Илья Гольдберг; Бритоголовый – Павел Алексеевич; Длинноволосый – Сергей Зворыкин, возлюбленный Тани, своеобразный двойник Манекена. Сергей переживает клиническую смерть после нападения маньяка Семена Курилко, который в Среднем мире становится Манекеном, а в мире реальном обладает манекенной негнущейся походкой (обитатели Среднего мира говорят, что из «недодержанных» получаются маньяки). Профессор – отец Сергея, профессор при жизни. Матушка (старуха в черном куколе) – Василиса, так как при встрече Павла Алексеевича с Василисой по ту сторону границы именно она имеет прорезавшийся третий глаз, который был у Матушки, черный кукол – атрибут игуменьи, которую любила и почитала Василиса; Карлица и Долговязая – Валентина Первая и Валентина Вторая, жёны Гольдберга. Валя Гольдберг – невысокая и кудрявая, как Карлица; Валентина – высокая и спортивная. Две жены Ильи Гольдберга существуют одновременно, своим присутствием причиняя друг другу боль; Толстуха – Лиза Полосухина, главная пациентка Павла Алексеевича; Одноногий – Хромой – бабушка Елены, который лишился ноги во время постройки вокзального павильона, потом всю жизнь и даже после смерти хромал; Воин – Антон, первый муж Елены. Таким образом, все телесные недостатки (детали, события реальной жизни) героев отпечатываются на их «ментальном» уровне в Среднем мире. В целом хождение героев по пустыне реконструирует ветхозаветный сюжет хождения Моисея. Таким образом, зеркальность становится одним из доминантных принципов организации потустороннего пространства у Улицкой.

Еще один принцип, по которому строится Средний мир, – это карнавализация. Средний мир одновременно сакрален и пародиен, писатель выступает одновременно как трикстер и демиург: создавая идеальный трансцендентный потусторонний мир, автор в то же время высмеивает его. Существует и трикстер-обманщик – человек в глиняной маске из первого перехода Елены в Средний мир. Третий глаз Василисы не способен видеть; благие намерения, которыми «вымощена дорога в ад», имеют вес и могут оправдать человека; атеисты и люди разных религий путешествуют вместе; манекен оживает; Евангелие называется посторонним предметом [12, с. 249]; существуют вахтеры и мелкие чиновники, имеющие в Среднем мире власть (Куроедов). Страшный суд над Иудеем происходит в амфитеатре – т.е. месте для зрелищ, которое Бритоголовый называет «цирком». Вместо ангелов – зайцы, жертвующие своей кровью, как Христос, но ради маньяка Манекена. Когда свершается чудо – Бритоголовый идет по воздуху, то сравнивают его не с идущим по воде Иисусом, а с канатоходцем. Персонажи утрачивают имена и обладают только прозвищами. Эта утрата несет в себе двойной смысл – абсолютной свободы и смерти.

Роман «Казус Кукоцкого» строится не только на противопоставлении двух видов пространств – пространства земного и небесного, – это бинарное деление усложняется за счет пограничного пространства Среднего мира. Попадание в Средний мир неокончательно и обратимо. Во время путешествия в Среднем мире персонажи используют прозвища и остаются неузнанными друг другом. Имена остаются у некоторых персонажей, которые не могут пересечь его границу в обратную сторону или переродиться.

Исследование потусторонности показало новые грани поэтики Л. Улицкой, глубину и неоднозначность ее метафизических размышлений над вечными вопросами бытия. Моделирование Среднего мира делает традиционные бинарные оппозиции земля / небо, ад / рай, верх / низ неприемлемыми. Переходность и многовариантность («вверность») предложенных Л. Улицкой пространств расширяет в целом представления о телеологичности человеческой судьбы и свободе человеческого выбора, бесконечности переходов между жизнью и смертью, поиском истины и ее отрицанием.

### Список литературы

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность : метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров. – СПб. : Алетейя, 1999. – 320 с.
2. Егорова Н. А. Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов : проблематика и поэтика : дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Егорова. – Волгоград, 2007. – 180 с.
3. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
4. Котельникова Т. Г. Потустороннее пространство в произведениях Федора Достоевского «за шкапом» и «в углу» / Т. Г. Котельникова // Вестник РГГУ. – 2007. – № 7. – С. 64–70.
5. Меситова С. А. Этическая танатология Л.Н. Толстого : толстовский опыт переживания смерти и его нравственно-религиозный смысл : дис. ... канд. филос. наук. – Тула, 2003. – 176 с.
6. Новоселова Т. А. Концепция судьбы в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» : дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Новоселова. – Махачкала, 2012. – 197 с.
7. Побивайло О. В. Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой : дис. ... канд. филол. наук / О. В. Побивайло. – Барнаул, 2009. – 165 с.
8. Пушкарь Г. А. Типология и поэтика женской прозы : гендерный аспект : на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой : дис. ... канд. филол. наук / Г. А. Пушкарь. – Ставрополь, 2007. – 234 с.
9. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
10. Улицкая Л. Е. Казус Кукоцкого / Л. Е. Улицкая. – М. : АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. – 511 с.
11. Улицкая Л. Е. Священный мусор / Л. Е. Улицкая. – М. : АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. – 476 с.

## ФРАГМЕНТАРНОСТЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ КАРТИНЫ МИРА В РАССКАЗАХ СБОРНИКА «БОГИНЯ ПАРКА» Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

*Розимова Р.Х.*

В рассказах Л. Петрушевской особая роль отводится повествовательной структуре. Художественная действительность создается по принципу мозаики – из различных голосов и точек зрения. Голоса дополняют друг друга, подтверждают то, что было сказано ранее, детализируют историю. Многоголосие обуславливает драматизацию нарратива и фрагментарность картины мира.

По наблюдениям исследователей, «речевая стихия в прозе Л. Петрушевской выражает не событие жизни героя, а **созерцание** этого **события** окружающим – **хором**, – как в античной драме. Именно на реакцию «хора» по поводу совершающегося события откликается читатель. Сам же автор растворяется в тексте, не столько «излагая», сколько «читая» незавершенный сюжет судьбы человека. Рефлексия автора по поводу изображаемых событий оказывается принципиально незавершенной, а предъявление событий – многомерным и вариативным, потому что информация о происходящем подается не прямо, а чаще всего – через оценку этого факта неким безличным окружением...» (выделено автором – Р.Р.) [2, с. 65].

В рассказах, где повествовательная структура нацелена на выражение мнения солидаризирующихся голосов, представлены только те моменты фабулы, которые стали объектом внимания этого хора. В ретроспективном нарративе обнаруживаются лакуны, отдельные эпизоды жизни героя пропущены. Такие сферы существования героя, как его профессиональная жизнь, увлечения, многообразие социальных связей оказываются на периферии внимания автора.

К примеру, в рассказе «Проходят годы» установка на такой способ повествования обуславливает пунктирность изложения. Подчеркивается прикрепленность точки зрения автора-повествователя к мнению «хора» – подруг главной героини. Уже в начале становится ясно, что именно позиция подруг, обсуждающих историю семейной жизни Лялечки, будет доминирующей: «...ведь человек все это проживает и всякий раз мучается, как, допустим, одна Лялечка, о которой много беседовали между собой ее подруги, хотя она никогда ничего никому не рассказывала, держала в своем упорном и недалеком секрете, но от людей не утаишь! Все вокруг уже тогда понимали ее тайну и невольно жалели... рассуждали окружающие... порешили подруги... рассуждали подружки Лялечки... Тут уже мощным древнегреческим хором вступают подруги... доходит своим разумом хор... думали подруги... Подруги же пришли к общему мнению... Хотя они со смехом передают по цепочке...» [3, с. 74–88].

Жизнь героини воссоздана из отрывков чужих разговоров, из обрывочных сведений. Понятно, что здесь нет места глубокому психологизму и попытке осознания мотивов, руководящих поступками героев, описания внутреннего мира персонажей, детализированному изображению. Перед нами «драма положений»: мужчина из семьи уходит к другой женщине, оставляет ребенка и жену со своей матерью. Характеры героев, их предыстория, их нынешнее состояние не привлекают внимание «хора». «Хор» улавливает лишь то, что лежит на поверхности, поэтому жизнь Лялечки представлена редуцированно, названы только референтные для «хора» события: бегство мужа, долгие годы жизни со свекровью, отъезд в армию сына и уход от свекрови. Драматизм ситуации скрывается за «забалатыванием», поэтому боль и скорбь Лялечки скрыты в подтексте, но выражены через ряд деталей: молчание героини, ее долгие одинокие прогулки, рыдания на проводах сына в армию.

Фрагментарность сюжета хотя и не предполагает глубины анализа, но штрихи и детали позволяют заметить основное: жертвенность и альтруизм Лялечки, эгоизм мужа, ранимость и чуткость сына.

Тема рассказа «История страха» – взаимоотношения матери и сына. Повествователь с ссылкой на «какое-то всеобщее подспудное мнение» создает иллюзию выстраивания сюжета из обрывков чужих разговоров, сведений, почерпнутых из сплетен и пересудов.

Вспомним, что рассказом обычно называют небольшое повествовательное прозаическое литературное произведение, содержащее развернутое и законченное повествование о каком-либо отдельном событии, случае, эпизоде. Как правило, этот эпизод имеет немаловажное значение в жизни героя, возможно, является переходной вехой на его пути, способствует развитию самосознания, взрослению, изменению взглядов на жизнь. В рассказах Л. Петрушевской эта жанровая специфика преодолевается. По сути, писательница создает не рассказы, а «романы в миниатюре», но только «свернутые», конспективные.

В «Истории страха» несколько десятилетий жизни умещаются на пяти страницах: автор выбирает самые существенные фрагменты для того, чтобы рассказать об отношениях матери и сына. Коротко в одном абзаце изложена экспозиция: «История страха, взаимного страха матери и сына возникла не на пустом месте. Для этого понадобился тот пустой первый брак, от которого и родился данный ребенок, и понадобился и второй брак, муж в котором представлял собой дипломата в будущем, а пока что только переводчика с двух языков... был взят за границу представителем крупного чего-то... с осторожностью поехал, а сына от чужого брака рекомендовал оставить (решительно), так как много воды утекло с момента женитьбы и чужому сыну было уже сколько-то лет, серьезная учеба в супершколе (опять-таки языки и математика), при этом не сирота, имеется бабушка и большая квартира, все как положено» [3, с. 28]. Затем динамично разворачиваются события, которые привели к отчуждению матери и сына, их окончательному разрыву. Исчезновение Ленечки происходит внезапно и становится

кульминацией сюжета: «Настал момент, когда вдруг на этого мальчика (кто он был в тот период, студент или уже аспирант, неизвестно, время летит), на этого Леньку пошла тяжелая артиллерия в виде приехавшей мамы» [3, с. 30]. Развитие действия заключается в многолетних, но не увенчавшихся успехом поисках Ленечки. О них рассказано сжато: «Мать его повсюду твердит о расчлененном трупе, но ничего не доказано... Мама Ленечки все еще активно ищет его... но ничего у нее не получается, полный стоп, стена, причем мать все больше боится... Ленечка был объявлен в розыск, однако кто-то что-то говорил, указывал даже, где он объявлялся за последние месяцы, на каком-то симпозиуме, делал доклад, см. в интернете... никто на запросы почему-то не отвечал, и все опять стопорилось» [3, с. 30–37].

Принцип фрагментарности сочетается с редукцией отдельных элементов сюжетной структуры (в этом рассказе – развязки) и созданием свойственного реалистической прозе «открытого финала», подчеркивающего правдоподобие происходящих событий.

В рассказе Л. Петрушевской «Перегрев» фрагментарность нарратива воплощается несколько иначе: затянутая экспозиция предшествует развитию действия и развязке, о которых сжато, даже несколько скомкано, сообщает повествователь. Прием ретардации, использованный в экспозиции рассказа, позволяет лучше узнать характер Веры, главной героини, природу отношений, царящих в ее семье, почувствовать ее одиночество, увидеть ненужность мужу и дочерям. Первые две трети рассказа – описание отдыха семьи на море – завершаются словами, которые как бы подытоживают описанное: «что же, дети выросли (10 и 13 – взрослые девки), муж тоже вырос, вскормлен до самостоятельности, до академика почти, все идет как по маслу, впереди одни радости...» [3, с. 55]. Этот фрагмент текста – несобственно-прямая речь героини, которая надеется на дальнейшее счастье, уверенная (и совершенно справедливо), что все для него сделала. Однако неожиданное «вдруг» становится завязкой сюжета: «...и тут муж заявляет, что приедет к ним Маня. Племянница. Дочь его сестры» [3, с. 55]. Дальнейшие события развиваются стремительно. Возвращение Веры с детьми домой, измена мужа, рождение Маней ребенка, развод и раздел квартиры повествователь сравнивает со стихией: «все это текло как половодье, неся щепки и клочья вещей и людей». И хотя в экспозиции была использована повествовательная перспектива героини, ее переживания больше не показаны. Перейдя в плане психологии от внутренней точки зрения к внешней повествователь почти с документальной бесстрастностью констатирует: «Но Вера к тому моменту сама кочевала по больницам от операции к операции, прошла химию и облучение...» [3, с. 63].

Экспозиция становится той точкой сюжета, от которого Вере суждено отсчитывать не радости, а несчастья. Этот момент присутствует в ее сознании постоянно, являясь некой границей между двумя этапами ее жизни. Контраст между растянутой экспозицией и сжатым пересказом событий, перевернувших и разрушивших жизнь семьи, подчеркивает трагизм ситуации. Отпуск,

наполненный ожиданием будущего счастья, становится причиной семейной катастрофы.

Зачастую Л. Петрушевская драматизирует повествование, переключая его на точку зрения героя, близость к внутреннему миру которого – необходимое условие для того, чтобы усилить читательскую сопричастность к происходящему. Приемы прикрепления к точке зрения того или иного персонажа широко распространены в литературе, и писательница мастерски владеет ими, использует для построения оригинальных, захватывающих сюжетов.

Диалог равноправных точек зрения – своего рода механизм, запускающий действие. В рассказах сборника «Богиня Парка» часто используются так называемые скрытые диалоги, основанные на использовании приема несобственно-прямой речи. Такой эксперимент с повествованием писательница проводит, возможно, в силу своего пристрастия к драматургии. Известная как автор нескольких десятков пьес, сценариев, она зачастую объединяет в одном тексте эпическое и драматическое начала.

В нарративной структуре рассказа «Сокровище» несколько голосов: первый голос принадлежит безличному повествователю, который занимает позицию всеведения и всезнания. Повествователь философски размышляет о происходящем, вводит в текст повести необходимые ремарки, сближается с голосом хора, с коллективным сознанием, комментирующим происходящее: «...мать одинокая, одна в мире, одна себе пробила дорогу и имеет квартиру хоть и в поселке, но близко от Москвы, одета не хуже никого, работает плановичкой на комбинате и вот результат всей жизни: психбольная дочь, горе» [3, с. 99]. Голос хора выражает общественное мнение, основанное на тривиальных истинах, использует затертые речевые штампы и клише (*пробила дорогу, одета не хуже никого, результат всей жизни, пробивная женщина*).

В рассказе находит свое продолжение развитие конфликта отцов и детей, традиционного для русской литературы. Главные действующие лица – мать и дочь. Специфика их диалога передается с помощью несобственно-прямой речи. Слова матери жесткие, грубые, безапелляционные: «...а мать как-то взяла и вызвала милицию, с целью, как она объяснила, чтобы не портили жизнь матери, которой вставать в шесть утра» [3, с. 103]., «Дочь принесла чай в постель, мать отвергла (чай при давлении, с ума сошла, психбольная!)» [3, с. 105]. Дочь Ольга, которая в начале рассказа не произносит ни слова, за что и попадает в психбольницу, разговаривает с матерью иначе: «Просьба у Ольги была одна – никому ничего не говорить, потому что мужа англичанина надо было зарегистрировать в милиции, но это целая морока. Они сегодня переночуют, а потом будут жить у друзей. Ребенок родится через пять месяцев, это такое счастье!» [3, с. 106].

Развитие сюжета интенсифицируется, с одной стороны, как и в других рассказах сборника, за счет принципа фрагментарного показа, с другой – с помощью диалогизации повествовательной структуры. Подобная нарративная организация во многих рассказах сборника «Богиня Парка» делает драматургическое начало доминирующим.



Тенденция к выходу за жанровые границы рассказа приводит к тому, что некоторые тексты малой эпической формы у Л. Петрушевской являются своего рода «романами в миниатюре»: в них охватывается довольно продолжительный и важный отрезок жизни персонажей. Сжатый рассказ об этих событиях обусловлен фрагментарностью сюжета, в который попадают лишь самые яркие и необходимые события и детали фабулы. В рассказах Л. Петрушевской сюжет тесно связан с типом повествования. Преобладающим является несобственно-авторское повествование. Все это обуславливает своеобразие картины мира в рассказах сборника. Она представлена как сочетание отдельных элементов, референтных для воссоздания событий биографии персонажа.

### **Список литературы**

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Маркова Т. Н. Современная проза : конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) / Т. Н. Маркова. – М. : Московский гос. обл. университет, 2003. – 267 с.
3. Петрушевская Л. С. Богиня Парка / Л. С. Петрушевская. – М. : Эксмо, 2004. – 355 с.
4. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.

## ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РАССКАЗЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «МОСТ ВАТЕРЛОО»

*Давлетова А.Р., Романовская О.Е.*

Связи литературных произведений с другими видами искусства – обширное поле литературоведческих изысканий, среди которых в отдельную группу можно выделить работы, посвященные исследованию кинематографического кода современной русской словесности [1; 6]. И.А. Мартынова убеждена, важными признаками литературной кинематографичности являются: слова лексико-семантической группы кино; киноцитаты; образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте; названия фильмов, имена режиссеров, актеров, персонажей [5, с. 136]. Под воздействием кинематографа сформировалась проза с динамичным чередованием сцен, объединённых монтажно, а диалог с читателем стал более мобильным. Использование кинематографического кода – характерный признак произведений Т. Толстой, В. Пелевина, Л. Улицкой, Л. Петрушевской, А. Слаповского, В. Маканина. Многообразны способы интертекстуального взаимодействия современной литературы с кино: от упоминания в тексте имен режиссеров и актеров до пародийных реминисценций.

Актуальность изучения взаимодействия произведений Л. Петрушевской с киноискусством обусловлена активным использованием кинематографического кода и его недостаточной изученностью в прозе писательницы.

В своих произведениях Л. Петрушевская зачастую обращается к судьбам женщин в современном обществе, где представительницам «слабого пола» приходится перестраиваться, справляться с новыми ситуациями, бороться за себя и свою семью. Писательница затрагивает проблемы психологического, социального, экономического характера. Очень часто героини Л. Петрушевской – забытые, никому не нужные люди. Тема «маленького человека», открытая гуманистической литературой XIX века, пропущена через систему ценностей Л. Петрушевской. Маленький человек у нее не просто чиновник, который занимает низкую должность, а несчастная, загубленная судьбой и социально незащищенная женщина. В этом плане рассказ «Мост Ватерлоо» не представляет исключения.

Героиня рассказа – «некрасивая, болтливая, вызывающая у посторонних людей полное доверие и дружелюбие» [9, с. 250], бабушка Оля. Она живет с дочкой-географом и ее мужем. Муж бабы Оли покинул дом уже давно, муж дочери «вел побочное существование» [9, с. 250]. Отчужденность дочери, собственная бесприютность – реалии существования героини. Однажды, «не выдержав бремени и хлопот от бесплодных звонков по чужим подворотням» [9, с. 251], она решила сходить в кинотеатр на фильм «Мост Ватерлоо». Увидев на экране «полное нежности и заботы» [9, с. 251] лицо актера Роберта Тейлора, она вдруг поняла: то, что наполняло ее жизнь до сих

пор, – «дребедень, накипь, пена». К ней возвращается забытое чувство радости, ощущение счастья.

Существуют три точки зрения на рассказ.

И.А. Марьянова убеждена, что «на первый план выступает понимание голливудского фильма как жизни, полной любви, которую не прожила ее героиня», отмечает, что кинометаформа жизни естественна для жизненной философии персонажей Петрушевской [7, с. 117]. В.Ю. Оводенко отмечает особенности воплощения в рассказе романтического двоемирия: «баба Оля не просто погружена в быт, она задавлена им, но стремление к жизни иной живет в душе» [8, с. 149]. Сострада героине, которая «стремится служить своему идеалу», автор, по мнению исследователя, использует иронию, подчеркивающую трагизм образа. В последнем эпизоде развенчиваются всякие надежды на счастье, именно здесь обнаруживаются «болезненность сознания героини и полная душевная катастрофа». Дж. К. Харрис предлагает следующую интерпретацию: «*Petrushevskaya's "Waterloo Bridge" shows how resilience can "free" an older woman, can take the form of actual as well as poetically imagined resistance to the norms or stereotypes expressed in the narrator's initial introduction of her heroine: "Everyone called her 'Granny'"*<sup>1</sup> [10, с. 165]. По мнению исследователя, автор приводит героиню к достижению «*a positive outcome, a certain ego integrity and wisdom*»<sup>2</sup> [10, с. 163].

Соглашаясь с выводами исследователей, попытаемся рассмотреть имеющиеся в рассказе аллюзии к фильму «Мост Ватерлоо», понять, как они соотносятся с главной идеей. Автор побуждает к этому, используя название-цитату. Отсылки к фильму М. Лероя в рассказе представлены прежде всего мотивной структурой повествования, а также рядом образов и деталей.

Л. Петрушевская моделирует ситуацию, казалось бы, во многом пародийную по отношению к сюжету фильма: ее героиня пожилая, одинокая и никем не любимая баба Оля, внезапно открывает для себя волшебный мир кино и погружается в иллюзорную мечту. Тогда как героиня фильма, молодая танцовщица Майра, встречает настоящую любовь, но жестокая реальность ведет ее к гибели. Между тем мы можем отметить целый ряд объединяющих моментов.

Общая тема – «маленький человек» в большом городе – раскрыта в похожих исторических контекстах. Фильм и рассказ формируют представление о «перевернутой» реальности военного и послевоенного мира, отразившего глобальные катастрофы первой половины XX столетия – две мировые войны. Основное действие фильма происходит в Лондоне времен Первой Мировой войны, а рассказа – в Москве 1954 года. Показаны бедность,

---

<sup>1</sup> ««Мост Ватерлоо» Л. Петрушевской показывает, как жизнестойкость может «освободить» пожилую женщину, может принять форму, как действительного, так и поэтически воображаемого сопротивления нормам или стереотипам, выраженным в первоначальном представлении рассказчиком своей героини “Ее уже все называли кто “бабуля”, кто “мамаша”» (перевод авторов – А.Д., О.Р.).

<sup>2</sup> «положительного результата, определенной целостности эго и мудрости» (перевод авторов – А.Д., О.Р.).

безработица, разлука с близкими. Натуралистично изображен быт обнищавших героев. Представлена и типичная для мегаполиса отчужденность людей друг от друга, у Л. Петрушевской она выражается в разрушении внутрисемейных связей.

Сюжетообразующим становится мотив отказа от профессиональной карьеры. Примечательно, что обе героини принадлежат миру искусства: Майра – молодая балерина, «из бабы Оли в консерватории растили оперную... певицу, причем редкого тембра драматическое сопрано» [9, с. 252]. В обоих случаях талант принесен в жертву любви: за встречи с военным уволили из балетной труппы Майру, «уехала с мужем по его распределению в заповедник тмутаракань» баба Оля. Мотив жертвенной любви получает драматическую трактовку: ожидаемого *happу end*'а не происходит, жертва не только напрасна, но и ведет к печальным последствиям.

Тема искусства актуализирована и в других эпизодах, деталях. Начинается фильм с музыкальной цитаты. Это небольшой фрагмент из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», который можно считать трагическим камертоном фильма. Его звучание формирует горизонт ожиданий зрителя, подсказывает трагическую развязку любовной истории и жизни героини. Кульминационным моментом в развитии любовных отношений Майры и Роя становится вальс при свечах, музыку к которому написал Г. Стотхард. За нее фильм М. Лероя был номинирован на премию Оскар «Лучшая музыка». Мелодия вальса становится лейтмотивной, символизируя чистоту и красоту чувств героев.

В рассказе Л. Петрушевской бывший муж героини, уйдя из семьи, оставил среди прочего «книги по кино» – «все осталось бабе Оле неизвестно зачем» [9, с. 251]. Зять – фотограф. Однако ни книгами бывшего мужа, ни работой зятя героиня не интересуется, она погружена в заботы о хозяйстве, внуках, «заплесневелых родственниках». Ее интерес к кино пробуждает посещение сеанса «Мост Ватерлоо», где особое впечатление производит музыка: «жизнь была полна любви, героиня умирала, как мы все умрем, в бедности и болезнях, но по дороге был вальс при свечах» [9, с. 252].

Подчеркнутое внимание к музыке не может быть случайным. Повторяющимися в рассказе являются эпизоды исполнения бабой Олей известных романсов. Романс А.Г. Рубинштейна «Мой голос для тебя и ласковый и томный...» на стихотворение А.С. Пушкина «Ночь» героиня поет неоднократно при знакомстве с клиентами: «...баба Оля даже исполняла фразу из романса “Мой голос для тебя и лаской и томный”, хохоча вместе с изумленными слушателями, которые не ожидали такого эффекта, поскольку в буфете начинали звенеть стаканы, а с подоконника срывались голуби» [9, с. 253]. Романс П.И. Чайковского на слова К.Р. «Растворил я окно...» героиня поет, когда возвращается домой после позднего сеанса.

Отсылки к музыкальным произведениям в фильме и рассказе коррелируют с романтическим кодом, которому резко противопоставлен код натуралистично-реалистический: романтическое мировоззрение героинь

контрастирует с контекстом – эпохой войн и потрясений, временем ожесточения и отчуждения.

Л. Петрушевская создает картину мира, в которой утрата или стирание женственности – типичное и распространенное явление, норма жизни. Это подчеркивают детали: баба Оля и ее дочь донашивают вещи, оставшиеся от мужа и отца, метонимически его замещающие; вместо женских имен повествователь использует название профессий, избегая альтернативных феминитивов: «дочь ее, взрослый географ в школе», «она... будучи страховым агентом» [9, с. 250]. Абсурдность словоупотребления «муж географа обычно отсутствовал» [9, с. 251] подчеркивает «перевернутый», аномальный характер отношений в современной действительности.

Героини – мать и дочь, отгородившаяся от родного человека кругом своих подруг, живут в мире без мужчин. В мире кино все иначе: здесь два любящих человека, он и она, рядом. В фильме – надежный и преданный, в жизни – «ушелец», бросивший семью. Экран дарит утешительную сказку. Перемещаясь в этот иллюзорный мир, баба Оля претерпевает превращение, сливается с героиней актрисы Вивьен Ли. В какой-то степени происходит возрождение женственности, давно забытых чувств и переживаний. Баба Оля ведет себя как шестнадцатилетняя девчонка, страсть к киногерою захватила ее. В ней пробуждается личность, то новое отношение к жизни, которого она была лишена.

Другим не менее важным результатом случившейся метаморфозы становится переосмысление героиней цели своего существования. Ее отношение к фильму сродни религиозному экстазу и служению. Баба Оля – «строгий жрец», пишет стихи и заводит особую тетрадь, куда вклеивает статьи об актерах, «вербует» новых сторонников «Робика». Ее отношения с клиентами сродни миссионерским: «главнейшей своей задачей баба Оля почитала теперь не страхование и не сбор взносов, а внушение погруженным в персть земную клиентам, именно что внушение мысли, что есть иная жизнь, другая, неземная, высшая, сеансы...» [9, с. 253]. Происходит трансформация библейского мотива перехода Матфея от сбора налогов к следованию за Иисусом, превращение сборщика налогов в ученика, а затем апостола новой веры. Здесь важна не точность выбора рода занятий (баба Оля – страхового агента), а его функция – сбор денег. От материального и брэнного осуществляется переход к духовному, происходит прозрение, появляются спасительные для человека вера и надежда.

Осмысление искусства как силы, способствующей очищению и преображению, подчеркнуто в реакции бабы Оли и других зрительниц на происходящее на экране: «в конце баба Оля плакала, и все вокруг сморкались» [9, с. 253]. Катарсис приводит к новому пониманию обыденности: «квартирные интриги, суды, измены, планы... дребедень, накипь, пена жизни» [9, с. 253].

Киноаллюзия позволяет говорить о проблематизации темы искусства. Автор оставляет открытым вопрос о его воздействии на жизнь человека. Что такое искусство: иллюзия и бегство от реальности или приобщение к прекрасному, возвышенному и через него к гуманному и благородному?

Забвение собственных страданий и своих близких или развитие эмпатии и конгруэнтности? Что происходит за несколько часов, проведенных героиней в кинозале? Как учеба в консерватории формирует ее добрый, отзывчивый и жертвенный характер? Воспринимать ли ее метаморфозу как разрушение личности или, напротив, обретение «самости»?

Авторская позиция, как часто это случается в прозе Петрушевской, скрыта за полифонией голосов и точек зрения. Т. Маркова отмечает: «безостановочный синтаксический поток несобственно-персонажной речи создает аналог ускоренного развертывания киноленты жизни» [3, с. 132]; «речевая стихия в прозе Петрушевской выражает не событие жизни героя, а созерцание этого события окружающим – хором, – как в античной драме» (выделено автором) [3, с. 132]. Оценочные характеристики и интонации соотносятся с голосами незримых приятелей, знакомых, соседей бабы Оли, обсуждающих ее жизнь. Отдельные фрагменты рассказа соотносятся с точкой зрения героини. Так, в предложении «Однажды только был позорный момент, потому что не шляйся по ночам! (как сказала дочь-географ)» [9, с. 252] звучат голоса бабы Оли, отчасти стыдящейся себя, и ее дочери, не способной проявить эмпатию. Для «хора», дочери, самой героини в происходящем есть что-то неловкое, стыдное, позорное.

В последних словах рассказа меняется «точка обзора», тон повествования, текст наполняется другой лексикой. Связано это с тем, что здесь звучит голос автора. Судьба бабы Оли видится словно из вечности, печально звучат слова о том, что круг этой жизни почти завершен. «И действительно, если подумать, кто еще мог таскаться искать свою любимую, когда о ней забыли в целом мире, кто мог бродить по такому месту, как Застава Ильича в 1954 году, какой бледный и больной призрак в маловатом пальто, брошенный всеми, бродил, чтобы явиться на мосту Ватерлоо самой последней душе, забытой всеми, брошенной, используемой как тряпка или половик, да еще на буквально последнем шагу жизни, на отлете» [9, с. 255].

Примечательно, что повествователь почти незаметно, акцентируя внимание читателя на времени «в 1954 году», «перебрасывает» героиню в пространстве: из Заставы Ильича на мост Ватерлоо. Символично, что автор видит героиню на мосту, там, где и она сама хочет себя видеть. Мост – символ перехода. Только в финале читатель осознает, что время юности, молодости и зрелых лет героини пришлось на годы революции, гражданской войны, сталинских репрессий, Второй Мировой войны. 1954 год – начало оттепели, значительных изменений в жизни страны, политической, культурной атмосфере, повседневности. Для героини – это начало нового (пусть и недолгого) времени на пути к уважению своих чувств.

Итак, анализ интермедиальных связей рассказа Л. Петрушевской «Мост Ватерлоо» позволяет прийти к следующим выводам.

Связи рассказа с одноименным фильмом М. Лероя обнаруживаются на разных уровнях текста. Сходство пространственно-временного континуума (мегаполис военного и послевоенного времени) коррелирует с единством

проблематики (драматичность межличностных отношений в переломные исторические эпохи), а также с художественными образами, созданными по принципу со- и противопоставления. Мотив жертвенной любви обнаруживает похожесть героинь фильма и рассказа, это же подчеркивают музыкальные аллюзии (отсылки к произведениям П.И. Чайковского и П.Г. Рубинштейна), выявляющие романтический код мировосприятия и его антиномичность жестокой реальности. Автор наполняет название-цитату новой семантикой: мост Ватерлоо становится символом изменений личности.

### Список литературы

1. Завьялова Е. Е. Структурная организация повести Ф.Н. Горенштейна «Последнее лето на Волге» / Е. Е. Завьялова. – Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2017. – № 2. – С. 35–42.
2. Лотман Ю. М. Природа киноповествования / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 661 с.
3. Маркова Т. Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы / Т. Н. Маркова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 132–136.
4. Маркова Т. Н. Современная проза : конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) / Т. Н. Маркова. – М. : МГОУ, 2003. – 327 с.
5. Мартыанова И. А. Кинематографичность стилевого развития современной литературы / И. А. Мартыанова // Современная русская литература (1990 – начало XXI в.). – М. : Академия, 2011. – С. 136–141.
6. Мартыанова И. А. Кинематограф русского текста / И. А. Мартыанова. – СПб. : Свое издательство, 2011. – 238 с.
7. Мартыанова И. А. Кинометафора жизни современной русской прозы / И. А. Мартыанова. – СПб. : Мир русского слова, 2016. – № 1. – С. 113–118.
8. Оводенко Ю. В. Формирование представлений о своеобразии стиля Л. Петрушевской на уроках литературы в 11 классе / Ю. В. Оводенко // Культура. Литература. Язык. Материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М. Ю. Егорова. – Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет. – 2015. – С. 145–152.
9. Петрушевская Л. С. Мост Ватерлоо / Л. С. Петрушевская. – М. : Вагриус, 2001. – С. 250–254.
10. Harris J. G. Confronting ageism and the dilemmas of aging: literary gerontology and poetic imagination – Baranskaya and Marinina / J. G. Harris // Laboratorium: Russian Review of Social Research. – 2020. – № 12 (2). – P. 146–168.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕБРАЗИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Б. ШАХОВСКОГО «БАКЕН»

*Боровская А.А., Бычков Д.М.*

*К столетию со дня рождения  
астраханского поэта-фронтовика  
Бориса Михайловича Шаховского*

Жанровое многообразие лирики Б. Шаховского, характеризующееся освоением таких эпических форм, как стихотворный очерк, бытовая зарисовка, стихотворный репортаж, портрет-зарисовка, стихотворный рассказ, отражает авторскую интенцию к соединению художественного и публицистического стилей, которое мотивировано «мирообъемлющим» стремлением воссоздать действительность в свете одной и той же «формулы мира» [2, с. 49], акцентируя внимание на «одних и тех же принципиальных отношениях между человеком и жизнью» [2, с. 49].

Художественное своеобразие медитативной лирики астраханского поэта определяется процессами новеллизации и романизации. Новеллизация как эстетическая доминанта поэзии Б. Шаховского обуславливает трансформацию лирических жанров, в частности, можно говорить о проникновении событийных конструктов в лирический сюжет. Автор активно осваивает жанровые гибриды (новеллистическая элегия, медитативная новелла, путевая медитация, портретная новелла и назидательный стихотворный рассказ), являющиеся результатом межродового взаимодействия [1, с. 80].

Своеобразным образцом жанра назидательно рассказа является стихотворение Б. Шаховского «Бакен». В границах жанра автор моделирует риторический монолог с публицистической окраской, аллегорическим сюжетом и схожим с басней композиционным фрагментом-моралью. Произведение Б. Шаховского отличается реалистическая простота, бытовая конкретность и достоверность («к якорю прикованный», «недвижный быт», «в дреме теплых комнат»), склонность к детализации и выявлению сущностных подробностей жизни («Тот поймет к дорогам дальним тягу, / Кто познал недвижимую судьбу» [3, с. 53]), внутренняя емкость и содержательность поэтического слова и образа («цепкие лапы якорей», «в бурями освистанной ночи»). Сюжет стихотворного рассказа основан на иносказании: судьба «бакена-работяги» проецируется на историю жизни «друга искалеченного, болезного». В повествовании преобладает автологическая речь с незначительными вкраплениями металогии («С путеводной звездочкой во лбу», «Добрые, зовущие лучи», «Пароходы-странники»). Интонационно-синтаксическая организация, соответствующая разговорному типу стиха, способствует взаимопроникновению стихотворной и прозаической речи.

Жанр дидактического стихотворного рассказа осложнен двойной адресацией. В первой строфе автор-повествователь обращается к «бакену-работяге», образ которого олицетворяется, а его история бескорыстного,



неблагодарного на первый взгляд, одинокого служения людям становится предметом изображения. Последнее же пятистишие содержит апелляцию к «другу», которая носит ярко выраженный интимно-доверительный характер:

Друг мой искалеченный, болезный!

Я тебя припомнил в этот рейс... [3, с. 54].

Б. Шаховский использует символично-аллегорический сюжет, основанный на приеме развернутого психологического параллелизма («бакен / человек»), что способствует универсализации локального конфликта, раскрывающегося в оппозициях «статика / динамика», «движение / покой», «мечта / реальность», «незаменимое / бесполезное», и выводит частную коллизию на уровень философского обобщения. Романтическое столкновение между вынужденно «недвижной» жизнью честного незаметного труженика и его «тягой к дорогам дальним», недостижимость мечты усиливаются четырехкратным лексическим повтором наречия «мимо», который графически выделен «лесенкой»:

Ты стоишь, надеждою томим, –

Может быть, в походы позовут.

Только мимо,

        мимо,

                мимо,

                        мимо

        Пароходы-странники плывут [3, с. 53].

Разрывы строк и визуальное обособление слова, восходящие к лирике В. Маяковского, придают лирическому произведению Б. Шаховского необходимый драматический пафос. В то же время дробление стиха на подстроicia, асимметричность стиховых рядов делают наглядной «подчеркнуто разговорную манеру».

Сюжет стихотворения «Бакен» состоит из событий, которые представляют собой аллегорическое воплощения тех или иных нравственно-философских вопросов, оформленных афористически:

Тот поймет к дорогам дальним тягу,

Кто познал недвижимую судьбу. <...>

Твой недвижимый быт – не их вина. <...>

Можно жить негромко,

Но полезно [3, с. 53].

Аллегорический принцип построения стихотворного рассказа Б. Шаховского приводит к актуализации второго смыслового плана: иносказательное значение образов и мотивов может быть извлечено из подтекста.

Преобразование прозаического сюжета в лирический, фабульная краткость и повествовательный лаконизм, установка на занимательность, драматизм действия, освоение непрямого, «оговоренного» слова, принцип опосредованного описания психологического состояния с помощью предметной детали – все эти художественные свойства медитативных

стихотворений поэта-астраханца придают конкретно-эмпирический характер лирической рефлексии.

В лирике Б. Шаховского фактограф и исследователь, наблюдатель и идеолог едины в художнике. Автор синтезирует собственную точку зрения в процессе художественного мышления, а не объективирует ее более или менее живописными декорациями. Свое слово поэт-традиционалист «выговаривает» посредством прямого названия лирической эмоции и достаточно устоявшегося набора изобразительно-выразительных средств. Художественное своеобразие лирики поэта-астраханца – в отсутствии разрыва с читателем. Автор, заставив читателя мыслить и переживать, преодолевает границу между текстом и реальностью. Жизнь его героев через эмоции и размышления сливается с бытием народа, в этом смысле творчество Б. Шаховского утверждает идею не только литературной, но и исторической преемственности.

### **Список литературы**

1. Боровская А. А. Художественная картина мира в лирике Б. Шаховского : монография / А. А. Боровская, Д. М. Бычков. – Астрахань : Изд-во АГТУ, 2019. – 168 с.
2. Лейдерман Н. М. Движение времени и законы жанра : жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е гг. / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. книж. изд-во, 1982. – 254 с.
3. Шаховский Б. Стихи о нашей любви / Б. Шаховский. – М. : Художественная литература, 1971. – 304 с.

## АРХИТЕКТОНИКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ Б. ШАХОВСКОГО «ОПАЛЕННАЯ ЮНОСТЬ»

*Боровская А.А., Сейидова Г.К.*

Поэма «Опаленная юность» – вершина творчества Б. Шаховского – обобщает, развивает темы, намеченные в «военной» лирике, позволяет объединить отдельные фрагменты, зарисовки в целостную картину фронтовых будней, увидеть в малом великое, разворачивает эпическое полотно жизни целого поколения.

В «абсолютном» центре поэмной структуры находится лирический субъект, что свидетельствует о наследовании Б. Шаховским романтической традиции и вместе с тем знаменует некоторое жанровое смещение. В то же время «Опаленную юность» нельзя отнести к лирической поэме, поскольку «трансформация эмпирического пространства в пространство экзистенциальное, духовное» [3, с. 18] не вытесняет первичную реальность и историческое время, в сюжете достаточно сильна фабульная составляющая, а ярко выраженный автобиографизм сопряжен с эпохальной монументальностью. Принцип «панорамного зрения» реализуется в особой организации хронотопа:

Двадцатый век,  
И сорок первый  
Шагает по планете год [4, с. 55].

Эпическим ракурсом изображения обусловлена и дистанция между временной осью описываемых событий и временем рассказывания:

Та быль отсюда далека...  
Двадцатый век,  
И двадцать первый  
Июня день ушел в века [4, с. 55].

Эпический масштаб изображению действительности придает психологический параллелизм, отражающий единство и гармонию человека и природы:

Врачи бинты с моих ранений сняли,  
Весна – с земли метельные бинты.  
Вчера  
Фронты страну обороняли,  
Сегодня  
в наступлении фронты... [4, с. 66].

Позиция лирического героя двойственна: его сознание разделено на «я» в прошлом и «я» в настоящем, можно говорить о дифференциации в поэме автобиографического персонажа и рефлексизирующего субъекта, оценивающего события с фиксированной точки зрения в настоящем. В произведении Б. Шаховского повествовательная структура строится по принципу вертикали: сознание анализирующего автора-повествователя характеризуется позицией «над», а сознание автобиографического героя как действующего лица

интегрировано в сюжетное поле текста. Подобная иерархия обуславливает соотношение и взаимодействие авторской исповедальности и рефлексии автобиографического персонажа.

Ключевые элементы фабулы воспроизводят значимые моменты биографии Б. Шаховского: отправку на фронт («Провожали целым институтом» [4, с. 56]), обучение в танковом училище («Училище – / Мой полустанок недолгий / На длинной дороге от дома к врагу» [4, с. 60]), назначение в действующую воинскую часть, («И вот назначенье / В район Сталинграда» [4, с. 62]), переживание первых потерь («Так первых друзей / Отнимала война» [4, с. 63]), битву под Сталинградом («Русская победа по планете / В сталинградских валенках идет» [4, с. 66]), ранение («Встать с больничной койки не могу» [4, с. 66]), увольнение в запас («Я откомиссован в полк учебный – / В действующий будто бы нельзя» [4, с. 68]), празднование победы («От салютов праздничных светло!..» [4, с. 69]), болезнь («Почему ж меня опять в больницу / Сердце, оступившись, завело?» [4, с. 69]), возвращение домой («Вот и списаны до срока / Сердце мы с тобой в запас» [4, с. 72]), продолжение образования в институте («Вот и май. / Дипломная защита» [4, с. 74]), 30-летний юбилей («У меня сегодня день рождения» [4, с. 74]).

Композиция произведения эксцентрична. Поэма состоит из четырнадцать частей, эпические главки чередуются с лирическими, которые, в свою очередь, образуют некое семантическое единство, условно обозначенное нами как «рефлексивный» сюжет. К разряду авторских отступлений как потенциальных индикаторов контекстового целого тяготеют как лирические главки (1-я, 3-я, 7-я), так и «медитативные вставки» (такие композиционные элементы, отличающиеся выходом субъекта высказывания за пределы сюжетного ряда), в которых содержатся размышления героя о горе матерей, провожавших сыновей на фронт (2-я и 9-я главки), о преемственности поколений (2-я главка), о подлинной отваге и страхе человека перед смертью (5-я и 6-я главки), о нравственном уроке потомкам (8-я главка); философско-риторические монологи о ненависти к еще «не виденному» врагу (3-я главка), о коренном переломе в войне (6-я главка), о памяти о погибших (8-я и 9-я главки) и необходимости жить в их честь (10-я главка); диалоговые (разговор со старшиной в 4-й и 10-й главках) и онейрические (встреча с Машей во сне в 13-й главке) инкорпорации.

Композиционно поэма делится на две части: первая (до шестой главки включительно) носит событийный характер, вторая – рефлексивный. Многие главки, которые в композиционном плане выполняют функцию авторских отступлений, тяготеют либо к жанру лирической миниатюры (1-я главка), либо к пейзажной или бытовой зарисовке (7-я главка), некоторые к гимну и оде, к реквиему или поминальному плачу (9-я главка). Медитативные фрагменты замедляют действие («лирическая вставка означает паузу, остановку в развитии сюжета, кратковременный отдых от движения вперед» [2, с. 11]) и представляют собой эмоциональную беседу автора с читателем, универсальное содержание которой основано на общечеловеческом опыте.

Лирические отступления в «Опаленной юности» подчас не выносятся за пределы сюжета, сливаются с размышлениями персонажа или с описаниями, создавая определенное двухголосие.

Принцип контраста организует движение сюжета: победному шествию советский войск по Европе и всеобщему единению («Нынче все советские – родня» [4, с. 69]) противопоставлено одиночество героя, заключенного в больничную палату («Коридор. / Диван. / Два окна. / Небо серое / (А было голубое). / Никого! / Только тишина, / Страшнее, / Чем перед боем» [4, с. 70]). Замкнутое, ограниченное, деформированное пространство госпиталя уподобляется тюремному хронотопу. В художественном мире поэмы происходит разрушение привычной системы пространственно-временных координат. В больничной действительности время заменяется безвременьем – застывшее, оно лишено перспективы:

Только тогда я сумел понять,  
Испытавши минуты эти,  
Что ждать и догонять –  
Хуже всего на свете [4, с. 70].

Обилие медитативных включений, тяготение самой структуры поэмы к лирическому монологу и интраперсональному диалогу обусловлено ее исповедальным характером. Диалогическая природа исповеди, ее адресованность «другому» (поколению фронтовиков, возлюбленной), без которого герой не может обойтись, выражается в поэме «Опаленная юность» в разнообразных вариантах: в форме аллюзивного фона, отсылающего к «военной» поэзии современников, в форме разговора с подразумеваемым читателем, в форме авторских отступлений, в которых беседа с самим собой трансформируется в диалог с «другим» сознанием, в форме автоцитации (ремнистемы (памяти, «опаленной юности», бессмертия), сюжетные сближения (мотив прощания и ухода на войну) и парадейгматические образы (дороги, причала, вьюги), превращающие текст поэмы и лирические стихотворения («Запало в память...», «Меня друзья не провожали...», «На переподготовке») Б. Шаховского в единое смысловое поле).

Таким образом, повествование в поэме носит нелинейный характер, оно изобилует про- и ретроспекциями, автобиографическое начало функционирует как особое «жизненное поле», импрессионистский «пейзаж души». Пространственные перемещения и сдвиг временных пластов, актуализация приемов метаписьма, ассоциативная логика сюжетно-композиционного строения, переводящая в план подтекста причинно-следственные связи, полисубъектность и множественность сознаний, – все эти особенности поэтики «Опаленной юности» обуславливают его восприятие наивным читателем как некоего потока разрозненных впечатлений, незаконченных отрывков и черновых набросков.

### Список литературы

1. Боровская А. А. Художественная картина мира в лирике Б. Шаховского : монография / А. А. Боровская, Д. М. Бычков. – Астрахань : Издательство АГТУ, 2019. – 168 с.
2. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л. : Советский писатель, 1977. – 223 с.
3. Спесивцева Л. В. Жанр лирической поэмы в русской литературе первой трети XX века : монография / Л. В. Спесивцева. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – 107 с.
4. Шаховский Б. Стихи о нашей любви / Б. Шаховский. – М. : Художественная литература», 1971. – 304 с.

## СРАВНЕНИЕ КАК ПРИЁМ СОЗДАНИЯ НИЖНЕ-ВОЛЖСКОЙ ЗВУКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА В ЛИРИКЕ В.С. КРАСИЛОВА

*Прусакова И.А.*

Понятие «модель мира» является междисциплинарным, оно разрабатывается в различных областях науки: физике, математике, психологии, социологии, лингвистике и литературоведении. В науке о литературе данное понятие кристаллизуется в различных терминах: «поэтический мир» и «картина поэтического мира», «картина мира», «образ мира», «внутренний мир литературного произведения», «художественный мир» и «мир писателя». Так, например, Н.А. Кузьмина под «поэтической картиной мира» понимает поэтическую альтернативу мира действительного, это образ мира, переданный сквозь призму сознания художника как итог его духовной практики. Материальным выражением поэтического мира, по мнению Н.А. Кузьминой, служат тексты автора – единое текстовое пространство.

«Специфика поэтического текста как вида словесного искусства, состоит в способности моделировать действительность в единстве объективного ее (действительности) отражения и субъективного отношения к ней. Модель мира в поэтических текстах есть поэтическая картина мира» [1, с. 36]. Ю.М. Лотман связывает понятие модели мира с «формами пространственного конструирования мира в сознании человека» [11, с. 239], поскольку «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [11, с. 251]. В этой связи Ж.Н. Маслова строит литературоведческое рассуждение о содержании поэтической картины мира, на которое, по ее мнению, оказывают влияние слуховые, зрительные, обонятельные, осязательные характеристики, отвечая одной из целей поэтического текста – созданию чувственных впечатлений [13, с. 150].

Таким образом, картина мира в литературоведении, в основном, понятие метафорическое, поэтому, возможно, не существует определенности в понимании этих терминов и синонимичного их употребления, а также единого подхода к анализу картины мира писателя.

Итак, под моделью мира в своём исследовании мы будем подразумевать совокупность представлений о мире, репрезентированную в рамках определенного произведения или в рамках творчества отдельного поэта. Специфику модели мира определяет индивидуальный тип мышления автора.

Одно из средств, которое поможет разгадать национальное сознание – сравнение. Поэтические сравнения помогают уловить и понять национальную специфику видения определённого предмета или явления, «каждому мастеру слова присуща специфическая система сравнений и своеобразные способы их применения в тексте» [2, с. 3]. Сравнение является важным показателем специфики индивидуальной художественной картины мира, которая реализуется через идиостиль [3, с. 34].

Психологическая основа сравнения была отмечена И.М. Сеченовым: «Всё, что человек воспринимает органами чувств, и все, что является результатом его мыслительной деятельности (от целостных картин мира до отдельных признаков и свойств, отвлечённых от реалий, дорасчлененных конкретных впечатлений), может соединяться в нашем сознании ассоциативно» [12].

Чтобы выявить индивидуальную специфику образного представления о мире, мы будем анализировать языковые единицы (сравнения), опосредованные индивидуальным сознанием автора.

В настоящем исследовании представлен опыт анализа сравнений в творчестве астраханского поэта В.С. Красилова. Знакомство с произведениями поэтов родного края, их литературоведческий анализ и интерпретация предоставляют возможность эстетического и этического самоопределения, приобщают к миру многообразных идей и представлений, выработанных поколениями, способствуют формированию гражданской позиции и национально-культурной идентичности (способности осознанного отнесения себя к родной культуре), а также умению воспринимать родную культуру в контексте мировой. «Провинциальная культура – в каких бы территориальных пределах ее ни выделять и сколь бы высокой или примитивной она ни казалась – есть творческое выражение исторически сложившихся духовных, материальных и общественных потребностей там живущего народа» [14, с. 7].

Изучая творчество поэтов родного края, можно обнаружить индивидуально-авторские и традиционные элементы поэтического мироощущения. Наш литературоведческий анализ нацелен на ответ вопроса следующего характера: формируется ли у регионального писателя особая картина мира, отличная от национальной, какую роль в этом играет прием сравнения?

Валерий Степанович Красилов – самодеятельный поэт Астраханской области, оригинальность художественного стиля которого связана с обильным использованием тропов. В своём творчестве В.С. Красилов обращается к традиционным для русской лирики темам родины, родной природы, истории. Для создания яркого, запоминающегося образа природы автор часто использует в своих стихотворениях сравнения.

Попробуем воссоздать поэтическую звуковую модель, включающую в свою структуру поэтические звукообразы, воплощенные в определенной лирической системе автора. Звуковое отображение мира представлено в стихотворениях В.С. Красилова посредством образов музыкальных инструментов.

Например, в стихотворении «Не броди моё сердечко...» В.С. Красилов сравнивает крик совы с контрабасом: по тембровой окраске звуки контрабаса и крики совы похожи:

Ярким стягом заалела,  
К ночи неба полоса.  
*Контрабасом загудела*  
Заунывно так *сова* [8].



Или в стихотворении «Венчальным бисером» звуки колышущегося рогоза сравниваются со звуками шарманки:

Природа вдруг взгрустнула, изменилась,  
**Рогоз шарманкой поет в плавунах.**  
А солнце рано утром заблудилось  
В курчавых не по-детски облаках [6].

Как видим, автор сравнивает звуки природы с тембровым звучанием различных музыкальных инструментов. Так, специфика звучания упомянутых музыкальных инструментов подчеркивается лексическим значением соответствующих глаголов: «контрабасом *загудела*», «шарманкой *поет*».

Интересно отметить, что крик совы в другом стихотворении («Понизовье Волги») автор сравнивает со звуком морзянки:

Жар углей костровых нагоняет дрёму,  
**Позывной морзянкой ухаёт сова.**  
Тенью крупной, четкой по песку речному,  
Скромницей, тихоней щука проплыла [9].

Для описания звуков природы автор использует также образы мелодий. В стихотворении «Дельта Волги» трель иволги В.С. Красилов сравнивает с красивым, сказочным мотивом вальса:

**Трели иволги ранней зарёй,**  
**Пронесутся мотивами вальса.**  
Плач гусиный осенней порой  
Сердце сжаться заставит напрасно [4, с. 7].

В стихотворении «Когда погода стервенеет» слышится тревожная мелодия набата:

Усталость, горечь, мир огромный  
За дверь напитком удалю.  
И в этой славной расслабuxe,  
**Где даже комариный звон,**  
**Набатом колокола в ухе**  
Мне возвещает о былом [7].

В качестве объектов сравнения В.С. Красилов использует разные по характеру мелодии: *вальс – жизнь, набат – тревога*.

Организирующим началом в стихотворениях В.С. Красилова выступает мотив грусти, реализующийся на лексическом уровне: «...Контрабасом загудела / **Заунывно** так сова...», «Природа вдруг **взгрустнула**, изменилась / Рогоз шарманкой **поет** в плавунах...», «...Жар углей костровых нагоняет **дрёму** / Позывной морзянкой ухаёт сова...», «...Трели иволги ранней зарёй / Пронесутся мотивами вальса / **Плач** гусиный осенней порой / **Сердце сжаться** заставит напрасно...», «...**Усталость, горечь**, мир огромный... / Где даже комариный звон / **Набатом** колокола в ухе...».

Таким образом, на примере стихотворений В.С. Красилова можно увидеть особенности звуковой модели мира Нижней Волги, которая

представляет собой медитативный звуковой рисунок, созданный посредством художественных сопоставлений.

Поэзия, как и музыка, воссоздает мир с помощью гармонии звуков. Звуковое ощущение мира поэта происходит через восприятие звуков природы. Идея звучания реализуется в «звуковом» тропе – сравнении. В описаниях природы, на наш взгляд, проявляется важнейшая черта художественного мышления поэта – ассоциативность, умение видеть мир во всём его многообразии.

### Список литературы

1. Анисимова Р. В. Отражение категории времени как одного из элементов картины мира / Р. В. Анисимова // Текст как отображение картины мира / редкол.: И. Г. Леонтьева (отв. ред.) и др. – М. : Моск. гос. ин-т иностр. яз., 1989.– М., 1989. – С. 32–45.
2. Ваганов А. В. Сравнения в художественных произведениях М. А. Шолохова : автореф. дис. ... канд. филолог. наук / А. В. Ваганов. – Ростов н/Д, 1991. – 21 с.
3. Драйсави Х. К. М., Чарыкова О. Н. Роль сравнений в репрезентации индивидуально-авторской поэтической картины мира / Х. К. М. Драйсави, О. Н. Чарыкова // Вестник Воронежского государственного университета. – 2014. – № 2. – С. 34–36.
4. Красилов В. Закатилось солнце за степь. Стихи / В. Красилов. – М. : Эдиус, 2015. – 100 с.
5. Красилов В. С. Венчальным бисером / В. С. Красилов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2017/12/03/4692>
6. Красилов В. С. Когда погода стервенеет / В. С. Красилов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2015/10/10/8119>
7. Красилов В. С. Не броди моё сердечко / В. С. Красилов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2019/07/11/4276>
8. Красилов В. С. Понизовье Волги / В. С. Красилов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2019/07/11/4276>
9. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка : монография / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 268 с.
10. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1996. – 848 с.
11. Маслова В. А. Лингвокультурология / В. А. Маслова [Электронный ресурс]. – 2001. – Режим доступа: <http://www.textologia.ru>
12. Маслова Ж. Н. Когнитивная концепция поэтической картины мира / Ж. Н. Маслова. – М. : Флинта, 2012. – 420 с.
13. Серебренников Н. В. Проблемы и перспективы русской провинциальной литературы / Н. В. Серебренников. – Великий Новгород, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://edu.novgorod>

## ОБРАЗ КОНЯ В ПОВЕСТИ А.В. КОРОЛЁВА «СТРАЖ ЗАПАДНИ»

*Завьялова Е.Е.*

Повесть А.В. Королёва «Страж западни» – одно из первых произведений писателя. Она издана в 1984 г. и посвящена событиям времён гражданской войны, что, как отмечает Э.А. Хруцкий, не вписывается в магистральное направление литературного процесса последнего советского десятилетия [3, с. 189].

Образ коня (лошади) встречается в повести очень часто. Что легко объяснить воссоздаваемыми реалиями 1919 г.: гужевой транспорт, основная тяговая сила, манёвренная кавалерия. В произведении показываются все эти лошадиные «касты». В описаниях можно выделить ряд закономерностей.

1. Когда речь идёт о «гражданском» средстве перевозки, животные изображаются достаточно неприглядно: «пузатая лошадь» [1, с. 56], «лошадь деревенская, дурная» [1, с. 62], «низкорослая лошаде́нка» [1, с. 62], «бело-пегая чахлая лошаде́нка» [1, с. 56], «жалкая каурая кляча» [1, с. 15].

2. Верховые белой конницы, как правило, сытые, резвые: «прибавили ходу и казаки охраны на своих чубарых татарских лошадаках» [1, с. 62], «с улицы донеслось цоканье конских копыт по булыжнику; в полуподвальном окне померещились и пропали бело-мраморные лошадиные ноги; слышался разговор верховых казаков» [1, с. 98]; «пустит он своих хлопцев на свежих лошадаках с флангов, а сам, словно играючи, пришпорит лихую караковую кобылу...» [1, с. 111].

3. При изображении красной кавалерии чаще фигурирует лексема 'конь'. Она делает образ животного более мужественным, т.е. подходящим для суровой военной службы и, соответственно, обеспечивающим в конечном итоге победу. «Кони шли ровным аллюром» [1, с. 177], «пилоту становились видны туши коней на мелководье» [1, с. 180], «комдив <...> отдал им своего любимого лихого коня, а сам пересел на низкорослую чубарую кобылку» [1, с. 179] (в последнем случае показателен факт «неравноценной» замены животного, но уменьшительно-ласкательный суффикс 'к' придаёт слову значение привлекательности).

Одним из центральных персонажей повести «Страж западни» является жеребец-трёхлеток Караул. Его образ вводится в самом начале произведения: «Белый конь первым услышал летящий аэроплан...» [1, с. 3]. В описании жеребца выделяются:

– благородный цвет («белоснежный» [1, с. 7, 120], «беломраморный» [1, с. 156], «молочный» [1, с. 5, 8, 164, 177]);

– восприимчивость («чуткие ноздри» [1, с. 8], «чуткое ухо» [1, с. 111], «тревожно вздрагивать» [1, с. 8], «опасливо прядая» [1, с. 103], «осторожно ступал в темноту» [1, с. 106]);

– сила («тяжело поводя сырыми боками» [1, с. 5], «тяжёлая голова на мощной шее» [1, с. 7], «шёл мощным упругим галопом» [1, с. 69], «мощный круп» [1, с. 125]);

– преданность («послушно пошел лёгкой рысью» [1, с. 3], «мёртво встал» [1, с. 5], «верный» [1, с. 7]).

Преобладают внешние характеристики Караула, наблюдение чаще идёт «со стороны», хотя опосредованно передаются ощущения коня: «задушенно заржал» [1, с. 4], «шумно дышал» [1, с. 7], «устало встряхивал головой» [1, с. 106], «почувствовал под ногами речное дно» [1, с. 170]. Ближе к концу повести ракурс смещается, читатель получает возможность узнать переживания животного. См.: «чувствовал слабые запахи берега, сладкий дух родной конюшни» [1, с. 165], «стал подниматься к заветной тропке» [1, с. 170], «услышал со стороны баньки знакомое по боям звяканье пулемётной ленты» [1, с. 172]. С потерей седока Караул обретает бóльшую самостоятельность – и как животное, и как персонаж.

Э.А. Хруцкий отмечает, что А.В. Королёв «написал не совсем обычную повесть» [3, с. 189]. На наш взгляд, её оригинальность во многом предопределена элементами завуалированной фантастики. Животные противостоят врагу. При перехвате обоза лошадь «шарахается» [1, с. 35] от провокатора Лилового. Запряжённая в коляску кобыла ржёт так, что потерпевший фиаско офицер белогвардейской контрразведки всерьёз обижается, воспринимая звук как странный «смех Немезиды» [1, с. 177].

Жеребец Караул помогает большевикам. Во время операции по их задержанию в самый неподходящий момент, по привычке «выклянчивая угощение» [1, с. 173], просовывает голову в окно дома, где проходит тайное собрание, и тем самым приводит в замешательство присутствующего «белопогонника» [1, с. 173]. По оставшемуся на коне седлу хозяин явочной квартиры догадывается о смерти своего сына, связного кавалерийской дивизии, осознаёт степень грозящей опасности. Когда командир расчёта отдаёт приказ стрелять по окну, пулемётчик (бывший деревенский пастух) долго не решается «открыть огонь по ни в чём не повинной лошади» [1, с. 175], которая стоит прямо перед окном. Лишь одна льюисовская пуля «чиркает» [1, с. 177] коня по коже. Промедление позволяет подпольщикам успеть выбраться из Западни. На следующее утро помочь обеспечить победу штурмовым частям; белых выбивают из города.

В повести А.В. Королёва практически не говорится о романтических отношениях: одни люди полностью посвящают себя войне (Круминь, Соловьёв), другие удручены семейной рутинной (Бузонни), третьи сознательно ограждаются от переживаний, довольствуясь «отношениями» (Чехонин). Тем выразительнее единственный любовный эпизод: встреча Карты и Караула<sup>1</sup>. Первая – караковая кобыла ефрейтора Онопки, «лошадь тракененской породы» [1, с. 123]. Второй, как указано выше, жеребец связного кавалерийской дивизии, благородных орловских кровей. Значимы определения, введённые автором в характеристики животных: «белогвардейская» [1, с. 123] и «красноармейский» [1, с. 123]. Лошади убивших друг друга противников-седоков.

---

<sup>1</sup> Созвучие их имён, конечно, не случайно.

О встрече животных повествуется следующим образом: «Сначала они враждебно косились, мельком оглядывая друг друга, затем внезапно коснулись головами и отпрянули. Чёрная, вороная Карта с коричневатыми подпалинами на голове и в паху была словно бы силуэтом ночи, а белый Караул, с белой гривой и снежным хвостом, был почти неразличим в пыльном золоте солнечного утра. Они были удивительно хороши в этот смертельный день. Белое и чёрное. День и ночь. И почувствовав звонкую рифму своих тел, согласие противоположных начал, кобыла и жеребец заржали, волнуясь и кружась вокруг друг друга и пускаясь в любовную погоню и бегство» [1, с. 123–124]. Аллюзия на концепцию Инь и ян позволяет подчеркнуть философскую составляющую сцены: идеи постоянной изменчивости, диалектический дуализм, его вечную созидательную силу.

Далее описывается, как животные пытаются избавиться от седел и уздечек. Символически провозглашается победа природного, естественного, настоящего: «Когда бег, страх и любовь сорвали пелену с глаз, Караул и Карта, прозрев, увидели друг друга и остановились как вкопанные. Словно с них упали сыромятные путы и прежде стреноженные души освободились» [1, с. 124].

Затем следует эпизод, абсолютно не характерный для книги о гражданской войне, а с точки зрения официальной идеологии того времени даже опасный. «И Карта с изумлением подняла свои смуглые руки, ощупывая железную уздечку, трогая нащёчные ремни и поводья, чувствуя во рту вислую тяжесть трензельного железа. Она жалобно взглянула на белоснежного полуконя-получеловека, и Караул, сделав шаг навстречу, торопливо поднял кожаное, стёртое сапогами крыло её строевого седла, взял крепкими пальцами кончик приструги и, выдернув ремешок из коготка медной пряжки, расстегнул подпруги и сбросил ненавистное седло на траву. Кони так стосковались по пальцам, по рукам, по губам, умеющим целовать, по рту, который не ржёт, а шепчет торопливые любовные признания» [1, с. 124]. Умиравший вестовой командира кавдивизии Соловьёв не узнаёт своего жеребца, но – на пути в иное измерение – различает большеглазые лица, человеческие и лошадиные одновременно. Прапорщик Попритыко – в бинокль – видит происходящее иначе: он ошеломлён поведением коня, зубами вытаскивающего из пряжки узкий ремешок чужой приструги [1, с. 125].

Эта сцена – предтеча сюрреалистических метаморфоз, характерных для поэтики более поздних творений А.В. Королёва. Сквозь «огонь и дым» [1, с. 177] гражданской войны проступают очертания «прошлого мира» [1, с. 125], золотого века. «Страх и любовь срывают пелену с глаз» [124], животные «вспоминают себя» [1, с. 124]: над горизонтом простираются парнасские вершины [1, с. 124], место, где происходит свидание, оборачивается оливковой рощей [1, с. 125]. Здесь слышатся голоса «божков... трав, вод и деревьев» [1, с. 125], звуки «цимбал, флейт и пицалок» [1, с. 126]. Влюблённые шепчут слова из оды Сапфо. Кобыла Карта пускается бежать

«испуганной нимфой» [1, с. 125]<sup>1</sup>. В явившемся на колеснице Дионисе Караул узнаёт своего хозяина (видимо, поэтому в лесу в момент смерти к Сашке «благодарно прижимаются сотни росистых былинки» [1, с. 123])<sup>2</sup>. «Божественная суть природы» [1, с. 126] – так объясняет появление в лесу «призрачной процессии» [1, с. 126] повествователь.

Чуть ниже находим несколько словосочетаний, отсылающих к библейской образности: «отделяют зёрна... от плевел», «благословляет купание ребёнка» [1, с. 126]. Потом включается шекспировская цитата из «Генриха V»: «Я не променял бы своего коня ни на какое животное о четырёх копытах...» [1, с. 126]. Так манифестируется единство сущего в мироздании, связь времён и главенство высшего начала.

Конь – одно из самых мифологизированных животных. Важным героем писатель выбирает белоснежного жеребца, чей образ связан с божественными силами [2, с. 590]. Ещё Караул в «Страже западни» может рассматриваться как чудесный помощник в фольклорном варианте и как существо, предчувствующее смерть своего хозяина (в этом плане знаменательна встреча жеребца с гадюкой, реминисценция из древних книжных источников).

Анализ одного, не самого главного, мотива «Стража западни» показывает, что адресованная юной аудитории (изданная «Молодой гвардией») приключенческая повесть о гражданской войне содержит в себе элементы сложной философской парадигмы. Тот случай, когда почти неприметно, но очень эффектно нарушаются правила официально дозволенного художественного метода.

### Список литературы

1. Королёв А. В. Страж западни : повесть / А. В. Королёв. – М. : Молодая гвардия, 1984. – 191 с.
2. Петрухин В. Я. Конь / В. Я. Петрухин // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под ред. Н. И. Толстого. – Т. 2. – М. : Международные отношения, 1999. – С. 590–594.
3. Хруцкий Э. А. «На той далёкой, на гражданской...» / Э. А. Хрумницкий // Королёв А. В. Страж западни : повесть. – М. : Молодая гвардия, 1984. – С. 188–190.

---

<sup>1</sup> Любопытно, что она показывается девушкой с «маленькими ножками» [1, с. 125], а не кентавридой. А у человека-лошади появляются «крепкие пальцы» [1, с. 125].

<sup>2</sup> Мысль о пребывании античных богов в современной действительности станет одной из ведущих в романе А.В. Королёва «Змея в зеркале».

## СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЖЕНСКОМ ИРОНИЧЕСКОМ ДЕТЕКТИВЕ

*Корнушенко А.В.*

Иронический детектив как атипичная разновидность детективного жанра получил распространение в эпоху постмодернизма. Для него характерно: ведение повествования от первого или третьего лица, описание событий с юмористической точки зрения, а также пародирование штампов детективного романа. Иронический детектив можно определить как противоположность классическому, хотя в его структуре и сохраняются основные черты жанра, однако его определяющей чертой становится присутствие иронии на всех уровнях текста, выражающейся в различных формах языковой игры.

«Женские» иронические детективы называются так не только потому, что автор – женщиной. Для данной разновидности жанра характерно: 1) наличие главного героя – женщины (в большинстве случаев), занимающейся частными расследованиями непрофессионально; 2) акцент на нюансах повседневной жизни и психологизм женского иронического детектива; 3) утрированность в изображении характеров персонажей; 4) схематизм сюжетной организации произведения, «театральность» и гротеск изображаемой реальности; 5) ослабление категорий трагического различными языковыми средствами, а также наличие положительной жизненной ориентации в «женском» детективе; 6) особый тематический спектр «женского» дискурса: Любовь, Дом, Семья, Дети, Развлечение, Здоровье, Мода, Карьера.

Главная героиня женского иронического детектива оказывается в центре событий благодаря случайности, а расследование, которое она ведет, преподносится автором в ироническом ключе: персонаж часто делает неверные выводы и совершает ошибки, при этом она эмоционально вовлечена в ведение расследования, за счет чего оно, чаще всего, оказывается успешным.

Мы полагаем, что организация женского иронического детектива включает в себя модифицированные образы и мотивы, характерные для волшебной сказки, возникшей в результате поэтического переосмысления осложненных обрядово-магическими и мифологическими понятиями, представлениями фольклорных произведений.

Например, в женском ироническом детективе трансформируется *образ Смерти*, как одной из констант авторского мира, обусловленной спецификой детективного жанра. Смерть воспринимается как нечто обыденное, категории трагического намеренно снижаются автором, десакрализируются. Смех сосуществует со смертью и оказывается способом защиты от нее, так как является признаком жизни и способен избавлять от страхов. В иронических детективах герои постоянно сталкиваются со смертью, однако она представляется читателю как нечто неизбежное, в какой-то степени, даже комическое: «Я хотел было поверить тому, что Анна внезапно заснула, но этому мешала мысль: за каким чертом она решила отдохнуть в кабинете

Сергея Петровича, да еще в столь неудобной позе, скрючившись?» [1, с. 238] (Д. Донцова. «13 несчастий Геракла»).

Далее отметим сходство центральных персонажей женских иронических детективов с фольклорными. *Фольклорный герой* – это мужественный, бесстрашный, решительный человек, готовый преодолеть любые препятствия на пути к своей цели. Он обычно не отличается значительными интеллектуальными способностями, однако имеет хорошо развитую интуицию, сообразителен, хотя может быть наивен, легковверен. И если в начале сказки герой представляется читателю как «дурак» (Иван-дурак, Емеля-дурак и т.д.), то к финалу он обращается в «молодца» и «прекрасного принца». М. Горький писал об этом следующим образом: «Герой фольклора – “дурак”, презираемый даже отцом и братьями, всегда оказывается умнее их, всегда победитель всех житейских невзгод» [4, с.79]. Стоит обратить внимание, что подобное явление характерно и для персонажей женских иронических детективов: если на первых страницах произведений героиня имеет проблемы в личной жизни, профессии, испытывает неуверенность в себе и своей внешности, то в финале она получает все то, что ей необходимо для счастья в качестве поощрения за успешно проведенное расследование: любовь, признание, материальные ценности и прочие блага. В этом случае уместно также говорить о значимости в ироническом детективе фольклорных *мотивов испытания и награды*. Проанализируем, каким образом они трансформируются.

Основным подвигом, который совершает сказочный протагонист, является избавление от зла невинных людей. В фольклоре антагонистами главного героя являются не только мифические чудовища – Баба-Яга, Кощей Бессмертный, Змей Горыныч и другие, но и соперники-люди – братья, цари, купцы, посылающие героя на смерть. Освобождение от зла возможно лишь в том случае, если протагонист сможет пройти длинный и опасный путь, преодолеть все препятствия и добыть чудесные предметы. Женские сказочные персонажи также наделены особой силой, сочетающейся с глубиной чувств и стойкостью духа. Каждый герой должен пройти испытания, чтобы в итоге получить заслуженную награду.

Героиня женского иронического детектива также сталкивается со своими испытаниями: ей необходимо расследовать преступление и позволить виновнику предстать перед законом. Выполняя возложенную на нее миссию, персонаж часто оказывается в смертельной опасности, из которой выходит победителем за счет решительности и смекалки. Хотя расследование описывается с юмором и иронией, читатель осознает всю трудность положения героини, в чем-то сочувствуя ей. Поэтому в финале детектива за раскрытую тайну она получает все, чего была лишена, чтобы стать счастливой. Например, Виола Тараканова в детективе Д. Донцовой «Урожай ядовитых ягодок» обретает семью в качестве «поощрения» за ведение расследования: она налаживает отношения с отцом и находит двух матерей – биологическую и «духовную», ставшую для нее также близкой родственницей. Иногда поимка



преступника сама по себе является наградой, так как ведение расследования является для многих героинь способом самореализации.

Сказочному персонажу часто сопутствуют *чудесные помощники*, нередко предстающие в образе человека, наделенного необычными свойствами. Функция волшебного помощника – спасти героя от беды и помочь ему совершить подвиг. Эти образы, как и образы протагонистов, служили утверждению идеи закономерности победы добра над злом (основной идеи волшебной сказки) и торжества справедливости. В женском ироническом детективе также присутствует образ волшебного помощника, несколько модифицированный. У каждой из главных героинь рядом есть человек, который всегда готов помочь в расследовании, спасти от опасности, оказать другие услуги, которые необходимы ей для успешной реализации замысла. Обычно это представители законной власти, имеющие близкие отношения с женщинами-детективами: у героини Д. Донцовой Виолы Таракановой – супруг Олег, у Даши Васильевой – влиятельный полковник Александр Михайлович, у Лампы Романовой – сосед-следователь Володя Костин. Наличие помощника из полиции важно для развития сюжета.

Положительные герои воплотили в себе уверенность человека в *торжестве правды над социальной несправедливостью*. Идея намечена в сюжетном построении детектива: счастливый финал – неперенное условие бытования и волшебной сказки, и женского иронического детектива, так как это соответствует замыслу автора придать детективу положительную жизненную ориентацию. Одна из причин востребованности иронических детективов кроется в создании условной реальности, сказочного романтического мира, где добро всегда побеждает зло, а счастье можно заслужить благими намерениями и поступками: реальность органично «наслаивается» на действительность, становясь ее лучшей копией.

Продолжая тему «сказочности» изображаемой в ироническом детективе действительности, отметим, что хронотоп «женского» детектива является весьма условным: локации меняются быстро, действие может происходить в разных местах, для сюжета характерно стремительное развитие событий, которое может охватывать лишь несколько дней или недель. Расследование любого преступления в ироническом детективе никогда не занимает много времени. Это обусловлено коммерциализацией литературы, которая привела к необходимости соблюдения определенных критериев в создании произведения, основным из которых является «занимательность» текста (одна из основополагающих черт массовой литературы). И здесь прослеживается сходство с фольклорными произведениями, в которых *условность места, времени и действия* раскрывается в полной мере. Особенно оно очевидно при сопоставлении романтических линий в волшебной сказке и ироническом детективе: отношения героев утрированы, быстро развиваются и приходят к закономерному итогу (заключению брака).

Женский иронический детектив можно рассматривать как «облегченный» любовный роман, так как в нем часто имеет место романтическая линия:

героиня получает (обычно в финале) мужчину как награду за успешное раскрытие преступного замысла. Например, в детективе Г. Куликовой «Секретарша на батарейках» главная героиня, секретарша Марина Гущина, оказывается втянута в расследование давнего убийства, совершенного в загородном поместье обеспеченного клана Девелей. Через череду случайностей Марина пробивается к разгадке, получив в финале романа супруга – Юрия Девеля. Отметим, что расследование убийства занимает при этом не более месяца (стремительное развитие отношений является обычной практикой в такого рода текстах). В ироническом детективе очень упрощенная организация романтической линии персонажей, их чувства могут восприниматься читателем далекими от действительными, утрированными, а потому близкими к сказочным.

Рассматривая хронотоп волшебной сказки и иронического детектива, нельзя не упомянуть о наличии общего для анализируемых жанров *мотива пути*. В сказке он служит обычно завязкой действия (речь идет не только о дороге как о полосе земли, по которой передвигается герой, но и о «пути-дороге», являющейся постоянным компонентом художественной структуры на протяжении всего сказочного повествования). Ю.М. Лотман так определяет это различие: «“Дорога” – некоторый тип художественного пространства, “путь” – движение литературного персонажа в этом пространстве. “Путь” есть реализация (полная или неполная) или не-реализация “дороги”» [2, с. 290]. В ткани повествования органично сплетаются вымысел и действительность, герой преодолевает множество трудностей на пути к цели, встречает чудесных существ, совершает подвиги. Герой (и героиня) женских иронических детективов также идет по собственному «пути-дороге», преодолевая множество трудностей и опасностей с юмором и уверенностью в собственных силах; читатель имеет возможность проследить за эволюцией ее мировоззрения, а иногда и личности.

Таким образом, связь женского иронического детектива с фольклором реализуется за счет:

- 1) наличия в детективе сказочных мотивов пути, испытания и награды;
- 2) образа Смерти, десакрализируемой в ироническом детективе;
- 3) трансформации образа волшебного помощника;
- 4) условности места, времени и действия;
- 5) утверждения основополагающей для фольклора идеи торжества правды над социальной несправедливостью;
- 6) сходства моделирования образа сказочного героя и героя иронического детектива.

### Список литературы

1. Донцова Д. 13 несчастий Геракла / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2003. – 380 с.
2. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин,

Лермонтов, Гоголь : книга для учителя. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–293.

3. Николина Н. А. Иронический детектив / Н. А. Николина // Массовая литература сегодня. – М. : Флинта : Наука, 2009. – Режим доступа : <https://culture.wikireading.ru/76905>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения 31.03.20)
4. Чичеров В. И. Волшебные (чудесные) сказки / В. И. Чичеров // Русское народное творчество. Волшебные сказки. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1959. – С. 65–82.

## ПРЕДМЕТНАЯ ДЕТАЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПОВЕСТИ ЮЛИИ ВОЗНЕСЕНСКОЙ «ВДВОЁМ НА ЛЬДИНЕ»

*Бойко С.С.*

Диссидент и поэт Юлия Вознесенская (1940–2015) дебютировала в прозе в конце 1970-х, создав «Записки из рукава» – воспоминания о своей тюремно-лагерной эпопее. После выдворения на Запад она стала работать в прозе, вновь обращаясь, среди прочего, к приему документальности, что глубоко закономерно. Как отметили ученые: «Реальность XX века оказалась такова, что сказать *правду* о ней стало сверхзадачей писателя, решить ее привычными художественными средствами дано на поверку немногим, большинству же на помощь приходит именно документ» [3, с. 33].

Поздний период творчества Ю. Вознесенской также ознаменовался работой с фактическим материалом. Здесь, однако, художественно осмыслены факты из сугубо частной жизни. Писательница активно участвовала в деятельности сайтов и форумов, оказывая моральную поддержку тяжело страдающим людям. Обстоятельства их жизни, в свою очередь, становились материалом ее прозы.

«Вдвоем на льдине: Маленькая летняя повесть» Ю. Вознесенской посвящена историям детей, находящихся на излечении в онкологической клинике. Судьбы их складываются по-разному. Четырнадцатилетняя Юля Качуркина умирает, а ее друг Роман Осин, трагически пережив потерю подруги, исцеляется, чтобы впоследствии стать педиатром-онкологом.

Образы героев созданы с использованием многообразных предметных деталей: «Литература XX в. ознаменовалась небывало широким использованием образов вещного мира не только как атрибутов бытовой обстановки, среды обитания людей, но и (прежде всего!) как предметов, органически сросшихся с внутренней жизнью человека и имеющих при этом значение символическое: и психологическое, и “бытийное”, онтологическое» [4, с. 205].

Первые ряды деталей появляются в экспозиции. Роман – юный пианист, объехавший мир со своими выступлениями – «второй Моцарт», как «деловито аттестовали» его родители. Они добились, чтобы мальчик и в клинике имел возможность репетировать, поэтому по вечерам Роман музицирует за прекрасным роялем в опустевшем конференц-зале. Инструмент выступает как естественный атрибут персонажа. Перенеся операцию, мальчик играет плохо, исполняет только технически менее сложные произведения. Но рояль остается его другом.

Юля появляется как слушатель музыки. Она совершенно не подготовлена: любит «всякую разную музыку», а больше всего – «Колыбельную медведицы» Е. Крылатова на слова Ю. Яковлева из мультфильма «Умка» (1969). Роман сразу понимает, что в плане просвещения «с девочкой все ясно», однако в плане музыкальном Юля оказывается проникновенным и по-своему глубоким слушателем.

Рояль – предметная деталь ее образа. Она эмоционально переживает «Печаль королевы» – «прощальную пьесу» Генри Пёрселла, от которой для нее невеселый день «становится еще печальней». Подходя к инструменту, Юля говорит, что «тут как-то больше музыки», и музыкант с этим соглашается. Девочка верным голосом напевает любимую песенку, и Роман начинает аккомпанировать, подпевать; потом дети будут петь ее вместе.

Следующий ряд предметных деталей связан с образом Юли. Не подготовленная по музыкальной литературе, она оказывается хорошим знатоком ботаники и мечтает «работать в каком-нибудь большом красивом парке. Я могла бы стать очень хорошим садовником...». На прогулке в больничном парке Юля определяет растения, причем еще до того, как они зазеленели. Каждое из растений в свете ее образа обретает судьбу и характер: «“Мускарики и вправду похожи на гиацинты, только маленькие. А еще бывают водяные гиацинты. – Тут она сделала страшные глаза. – Они растут в тропических болотах и заводях, и в них любят прятаться крокодилы! Какой-нибудь индус захочет собрать букет гиацинтов для своей девушки – а оттуда на него крокодил смотрит! Ужас, правда?”».

Когда девочке становится хуже, мотив цветов отмечен первым и последним букетом в жизни Юли. Роман срывает для нее пушистую веточку черемухи: «Вот мы оба с тобой поправимся, выберемся из больницы, и тогда я буду дарить тебе цветы хоть каждый день <...> Ну не в садах же воровать! Это уж я тут, по бедности нашей... Покупать я буду тебе цветы, Юлечка <...> А деньги я заработаю». После этого общение детей переместилось в больничную палату, и Роман «обязательно приносил тайком какой-нибудь цветок или веточку» – как последние вести из любимого сада.

В образе Юли объединены темы растений и рояля. Она читала, что «что растения очень хорошо растут под музыку Сергея Рахманинова», и внимательно слушает Первый фортепианный концерт, «стараясь понять, что в ней происходит под эти ровные звуковые ряды, переливающиеся, задумчиво мерцающие, как влажная листва в саду под лунным светом...». Таким образом в повести раскрывается духовная глубина внешне невзрачного ребенка.

Тема поддержки и помощи связана с предметным рядом продуктов питания. Родители передают для Романа фрукты, и, подружившись с Юлей, он просит, чтобы фруктов теперь приносили больше – для двоих. Из поездки в Ленинград он привозит сувенир и конфеты – две Юли в одной палате веселеют, уплетая угощение.

В важный ряд предметных деталей включается одежда героев. О Юле не заботятся ее родители: они давно разводе, пьянствуют. Мать не привезла для больной дочери подходящей одежды: «На ней был болоньевый плащик защитного цвета, из-под него торчал больничный халат, а из-под халата – синие спортивные брюки <...> сбоку резинка шапочки была собрана на большую английскую булавку <...> и все те же больничные тапочки, номера на три больше, чем надо». Казенное происхождение вещей, несоответствие размера и сезонности дополнено тем, что вещи – Юля спокойно сообщает об этом –

достались ей как не востребованные родителями уже умерших детей. Оба героя знают, что среди пациентов носить такое – плохая примета.

Вещи Романа говорят о его деятельности успешного музыканта: «Сам Роман был одет куда основательней: американские джинсы, кожаная итальянская куртка, под ней толстый шотландский свитер, добротные английские уличные ботинки – все привезено с гастролей». Отсюда же и значительная сумма денег на его личном счету, которые он, впрочем, как несовершеннолетний не может снять без участия родителей.

Тема денег возникает в связи с темой лекарств. Заграничное средство исцелило одну из пациенток, и она с радостью отдает Роману для Юли все, что осталось. Возникает слабая надежда раздобыть недостающие для курса таблетки, и Роман ищет знакомых, которые бы вскоре ехали на гастроли.

Лекарство как предметная деталь обладает рядом несхожих качеств. Оно исцелило одну девушку и может помочь другим. Но оно опасно и не применяется для лечения мальчиков, что вызвало скандал, когда Романа заподозрили в попытке самолечения. Лекарство невозможно назначить Юле, так как она слишком слаба. После смерти подруги Роман отдает его для лечения другой Юли, которой оно должно бы помочь.

Кульминация темы лекарства связана с важным в мире Ю. Вознесенской эпизодом, когда Роман в ожидании друга-музыканта заходит в Собор поставить свечку: «Верил ли он в Бога и Богородицу, в Иисуса Христа? Наверное, все-таки немножко верил! Хотя и сомневался. Но он и в чудодейственность заграничного натулана не очень верил. **НО НАДО БЫЛО ВЕРИТЬ** – иначе зачем все эти хлопоты и все это напряжение сил?» [2].

Итак, в повести образ лекарства вовлечён в сложные коллизии веры и неверия, поддержки и опасности, в мотивы бескорыстной помощи и понимания.

Дети страдают физически. В повести возникает тема больных частей тела. У Юли головная боль. Девочка температурит и просит друга помочь: «И Роман послушно вставал и “лечил”, обхватывал ладонями ее виски, осторожно проводил ладонями к затылку и мысленно уговаривал: “Не боли, не боли, пожалуйста!”». Грустная шутка Романа о «садовой голове» подруги объединяет главные мотивы образа Юли: тяжелый недуг с его ужасной локализацией – и любовь к растениям.

В образе Романа – музыканта, который зависит в своей профессии от состояния организма, – упоминания о локализации болезни разнообразны и подробны. До операции на плечевой кости была надежда на его возвращение в профессию, а после операции и осложнений «родители заподозрили, что великим музыкантом их сыну уже не стать».

Самого Романа угнетала отечность рук после курса лекарств, которая не позволяет играть то, что ему хотелось бы. Развитие темы о руках Романа ведет сюжет к развязке. Они всегда были музыкальные, а Юля говорит: «У тебя врачебные руки». Это первое точное указание на дальнейшую судьбу героя.

Итак, предметные детали в образе Юли сначала многочисленны (одежда, знакомые ей растения), а к развязке – единичны. Остаются отдельные веточки, принесенные Романом. Более того, деталь «уходит» в «минус-прием»: лекарство, раздобытое специально для Юли, не удалось применить. Количество атрибутов уменьшается – земная жизнь девочки сходит на нет. В то же время духовная жизнь ее укрепляется и возрастает: она желает другу только блага, не страшится собственной участи, радуется встрече, которая предстоит в Вечности: «“Я буду там ждать тебя, – говорила Юля. – Но ты не торопись за мной, ты все-таки постарайся выздороветь и пожить подольше, ладно?”»

В образе Романа предметные детали говорят о преображении героя. Рояль – атрибут собственного таланта и успеха – становится средством утешить другого человека. То же происходит с деньгами, едой, одеждой, предназначенной для него. Наконец, руки музыканта превращаются во врачебные руки. Юля становится первым предсказателем этого события.

Мастерство Ю. Вознесенской способствует сильному воздействию ее книг на читателя [1, 376]. Поэтика художественного мира, в частности предметных деталей, делает искусный убедительный прием внешне «незаметным» – естественным.

### Список литературы

1. Бойко С. Парадокс и гармония : поздняя проза Юлии Вознесенской / С. Бойко // Автор – текст – читатель : теория и практика анализа. Материалы Седьмых Международных научных чтений «Калуга на литературной карте России». – Калуга : КГУ им. К.Э. Циолковского, 2020. – С. 369–377.
2. Болотина Д. Жажда истины и полное доверие к Богу : к 80-летию Юлии Вознесенской / Д. Болотина. – Издательство «Лепта». – 14.09.20. – Режим доступа: <http://www.lepta-kniga.ru/ncd-0-1-1766/news.html> (дата обращения 21.04.21), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
3. Местергази Е. Литература нон-фикшн/non-fiction : Экспериментальная энциклопедия / Е. Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007.– 327 с.
4. Хализев В. Теория литературы / В. Е. Хализев.– М. : Высшая школа, 1999.– 398 с.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕМЕЙК Н. САДУР «ПАМЯТИ ПЕЧОРИНА» КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

*Горбачева Т.С.*

Драматургия Нины Садур занимает особое место в современном литературном процессе. В критике прослеживается традиция восприятия драматических текстов писательницы как «театра для чтения». При этом пьесы драматурга безусловно интересны театральным режиссёрам, что обусловлено «простотой и целостностью картины мира, объективном её трагизме» [2, с. 56]. Это противоречие можно объяснить многогранностью драматических произведений Н. Садур, что создаёт почву для самых разных интерпретаций.

Понятие ремейка, сформировавшееся в конце XX века, являет собой представление о том, что любой текст порождает подобные тексты путём переработок оригинала. Ремейк как жанр в русской литературе начинает своё существование с XIX века и продолжает активно использоваться авторами. Он становится неотъемлемой частью постмодернистской литературы, так как содержит иронию, фрагментарность, чёрный юмор и др.

Современная литература уходит корнями в классическую, опирается на вечные сюжеты. Восприятие и актуализация классики в новейшей отечественной литературе в настоящее время происходят в нескольких направлениях. Одним из них стало переписывание классики в форме ремейка [1, с. 59]. К нему обращаются авторы, принадлежащие к разным литературным направлениям, в том числе реалисты, неосентименталисты и постмодернисты.

Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» послужил основой для создания ремейка Н. Садур – пьесы «Памяти Печорина», в которой сохранены перечень персонажей (исключая Азамата), временная отнесенность событий, основные локусы (такие как Пятигорск или пейзажи Кавказа: пропасти, горные перевалы). Кроме этого, есть ещё узловатые сюжетные ситуации, например кража коня, любовный треугольник (Мери, Грушницкий, Печорин), любовная линия «Вера – Печорин», гибель Бэлы и дуэль. Нельзя обойти вниманием доминантные характеристики персонажей: простота и юношеский максимализм Грушницкого, проблемы со здоровьем у Веры, а также её болезненная привязанность к главному герою, добродушие Максима Максимыча, необычайная красота Мери, загадочность и мрачность Печорина. Все вышеперечисленные соответствия свидетельствуют о корреляции романа М.Ю. Лермонтова и пьесы Н. Садур. Это неизбежно заставляет сравнивать, сопоставлять, выявлять суть деформации первоисточника.

Необходимо обозначить значимость изменения как родовой, так и жанровой принадлежности произведения. Ведь всё это позволяет Н. Садур достигнуть максимальной эффективности от использования инсталляции и перформанса.

Репрезентация текста М.Ю. Лермонтова в формах, перечисленных ранее, переключает читателя (зрителя) на другие «культурные частоты». Главная задача



этого переключения заключается в экспликации того, что получается при погружении классического текста в новую культурную среду.

Особое внимание при исследовании современной драмы стоит уделять сюжету. Драматический текст организуется специальным образом, чтобы автору предоставлялось больше структурно-семантических возможностей выразить своё видение мира.

Пьесы Н. Садур всегда имеют конкретную сюжетную схему, несмотря на различное структурное и содержательное исполнение. В основу этой схемы заложен принцип симметрии.

При анализе поэтики пьесы Н. Садур можно выявить единый тип сюжетного развёртывания. В произведении «Памяти Печорина» человек не обретает онтологической стабильности абсолютно нигде, будь то социум или космос. Основа проблемы соотношения героя и мира в драматургии Н. Садур лежит не в противостоянии персонажей, не в максимально обострённых конфликтных ситуациях, а в многообразии связей личности и окружающего её мира, которые не ограничены ничем.

Пьеса, которая опирается на «чужой» ряд развития событий, имеет вариативность сюжетно-композиционной организации. Такой тип исследователи обозначают как «сюжетную бинарность». Автор использует весь культурный контекст, сложившийся вокруг «Героя нашего времени». Н. Садур использует не только научные, но и «школьные» трактовки произведения, уделяет внимание киноверсиям, инсценировкам и даже переписываниям и дописываниям романа. Путём обнажения и обыгрывания определённых мыслительных стереотипов снимается автоматизм восприятия, персонажи словно возрождаются в новом качестве.

### Список литературы

1. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература : 1950–1990-е годы : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Т. 2 : 1968–1990. – М. : ИЦ «Академия», 2003. – 329 с.
2. Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учебное пособие / М. И. Громова. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 209 с.
3. Садур Н. Н. Обморок. Книга пьес / Н. Н. Садур. – Вологда : [б. и.], 1999. – 497 с.
4. Семеницкая О. В. Поэтика сюжета в драматургии Нины Садур : автореферат дис. ... канд. филол. наук / О. В. Семеницкая. – Самара, 2007. – 20 с.
5. Любимцева Л. Н. Драматургические ремейки в русской литературе конца XX – начала XXI веков : к вопросу о типологии жанра / Л. Н. Любимцева // Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ред. С. А. Кочетков и др. – Вып. 2 (26). Литературоведение. – Горловка : ОО ВПО «ГИИЯ», 2016. – С. 116–121.

## КНИЖКА-КАРТИНКА ДЛЯ ПОДРОСТКОВ КАК ЖАНР ВИЗУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Гресь В.И.*

Проблемы соотношения визуального и текстуального не теряют злободневности. Вопрос остается актуальным по причине трансформации визуального жанра и его вариаций. Детская литература всегда будет делать выбор в пользу визуального контента. Детское восприятие информации достаточно неустойчиво, и для функциональной работы мозга ребёнка одних букв недостаточно. Изображение в последние 50 лет наиболее востребовано и уместно для знакомства подрастающего поколения с миром литературы.

Идея отстранения книжки-картинки от жанров детской литературы сегодня терпит поражение [1, с. 64]. Комикс причисляют к девятому виду искусства, и вопрос о литературном жанре еще не решен, ввиду непопулярности и отсутствия интереса к области его применения в России [1, с. 65]. Большинство все же относят книжку-картинку к детскому жанру словесности. На примере анализа двух произведений мы решили показать целевую аудиторию этого вида визуальной литературы. Для анализа выбраны произведения Алексея Олейникова «Евгений Онегин. Графический Путеводитель» и «Соня из 7 “Буэ”».

Комиксы А. Олейникова созданы для подростков. В своем произведении автор раскрывает персонажей, идею романа, характеры героев, их поступки. В книге есть введение в сюжет читателя, который по каким-то причинам не прочитал великий текст. Комикс подошел как человеку, который не знаком с романом в стихах, так и любителю чтения, уже тесно «общавшемуся» с Онегиным, Татьяной, Ленским и остальными героями. «Эта книжка – графический путеводитель-комментарий по миру романа “Евгений Онегин”», – поясняют сами авторы, писатель А. Олейников и художник (в данном случае, соавтор) Н. Яскина.

Уникальным образом создатели выстраивают связь читателя с автором: погружают в атмосферу пушкинского мира с помощью комментатора и рассказчика Агапита Косого-Босого. Своеобразная экскурсия по роману «Евгений Онегин» ждет всех желающих познакомиться с необычным «путеводителем». Формат экскурсии для подобного жанра выбран намеренно: автор предстает экскурсоводом и ведет читателя по страницам произведения. «Что не смогли сказать, то нарисовали», – комментирует А. Оленников.

Помимо иллюстрированного кратко содержания, в «графическом путеводителе» присутствует хронология событий романа «Евгений Онегин», читатель узнает, сколько лет героям, в какую эпоху происходит действие, даже даты отдельных событий романа. По главам распределены характеристики персонажей, справочные сведения о мужском и женском образовании, экономике, культуре, любовном этикете и даже гаданиях первой половины XIX века. Игра в «картинки» перерастает в нечто большее. На страницах «путеводителя» можно найти все, вплоть до деталей одежды и мимики героев.

Комикс выдержан в черно-белых тонах. Цветовая гамма не отвлекает от информации, а подкрепляет ее карикатурами и зарисовками. Знания, полученные от чтения «путеводителя», останутся в памяти и точно заставят «посетителя» экскурсии перечитать роман А.С. Пушкина, взглянуть на произведение по-новому.

В последней восьмой главе комикса читатель видит Петербург глазами Евгения Онегина, общество и мир, в котором он жил и рос, понимает психологию поведения главного героя. Это уникальная возможность продолжить знакомство с героем полнобившейся классики и, может быть, «подружиться» с хрестоматийными персонажами.

В комической и нестандартной форме свою историю преподносит Соня из 7 «Буээ» – героиня другой книжки-картинки А. Олейникова. История о трудностях, с которыми сталкивается каждый подросток в школе: травля, жестокость одноклассников, давление коллектива, разногласия с учителями, недопонимание родителей, формирование мира, который отличается от традиционно «детского». Комикс выдержан в черно-бело-красных тонах. Необычное решение. Подборка цветовой гаммы для истории о подростке весьма своеобразна. Причем черный преобладает. С одной стороны, такое обилие мрачных тонов может навредить чуткой психике юного читателя. В этот период мировоззрение и миропонимание ребенка только формируется. Родители и педагоги стараются окружить детей яркими, сочными цветами, чтобы неокрепшее сознание вобрало хорошую почву для развития мышления и взгляда на мир.

Однако эту теорию можно оспорить, и А. Олейников вместе с художником Т. Яржомбеком выбирают чёрный цвет в качестве основного, чтобы читатель мог прочувствовать всю атмосферу обстановки, в которой находится Соня. Ее трудности (и трудности каждого школьника) должны быть взяты во внимание, поскольку часто взрослые не видят в проблемах подростков серьезных оснований и не считают их существенным, в то время как сами подростки зацикливаются на травле в школе, недопонимании, непризнании.

Дети замечают больше взрослых. Так, Соня задумывается о любви на примере двух атомов, которые «никогда не коснутся друг друга». Один атом не дотронется до другого, они всегда будут одиноки в этом большом и несправедливом мире. А если им суждено встретиться, то их столкновение создает вибрации, отражается на дальнейшей жизни. Для юного читателя это острые темы: любовь, смысл жизни, вопросы бытия.

Автор обращает внимание на музыку и наушники, которыми современное поколение «затыкает уши и ничего не слышит»: причина этому – побег от реальности и окружающего. По словам Сони, музыка защитит, что бы ни случилось, в ней подрастающее поколение видит убежище, а не просто способ игнорировать взрослых. Мир героини – это что-то личное и сакральное, что должно быть скрыто от чужих глаз.

Комикс является не просто развлекательным форматом для детского и легкого чтения. В подобном жанре поднимаются серьезные и часто

злободневные проблемы: вопросы воспитания и взросления, коммуникации и социализации в обществе сверстников, буллинг. Читателю-подростку точно будет, что отметить и почерпнуть.

На сегодня попытки отделить жанр книжки-картинки от детской литературы не увенчались успехом. В подростковой литературе появляются все новые произведения, отличающиеся от традиционных, предназначенных для дошкольников и младших школьников, по темам и мотивам, выбору цветовой гаммы, уровню сложности лексики и синтаксических конструкции, наличию / отсутствию подтекста, а также посылу и цели опубликования текста.

### **Список литературы**

1. Козлов Е. В. Комикс как явление лингвокультуры : знак – текст – миф / Е. В. Козлов. – Волгоград : ВФ МУПК, 2002. – 219 с.
2. Оленников А. Евгений Онегин. Графический Путеводитель / А. Олейников. – М. : Самокат, 2021. – 128 с.
3. Олейников А. Яржомбек Т. Соня из 7 «Буээ» / А. Олейников. – Режим доступа: <http://albuscorvus.ru/product/sonya-iz-sedmogo-buee/> (дата обращения 02.04.2021).

## ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ АНТИУТОПИИ В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

*Елизарова Е.Г.*

Выделение антиутопии как отдельного литературного жанра вызывает споры в литературоведческой среде. Однако мы соглашаемся с положением, что антиутопия является самостоятельным жанром, который, тем не менее, как подчеркивается С.Г. Шишкиной, «развивается на основе характерных для утопии жанровых принципов» [4, с. 200].

Выделение антиутопии как жанра требует четкого обозначения его специфики. В статье нами было предпринято определение жанровых особенностей романа Мариям Петросян «Дом в котором...». В качестве основы для выявления специфики исследуемого произведения мы использовали классификации таких исследователей жанра антиутопии, как Л.М. Юрьева и Б.А. Ланин. Основными жанровыми признаками, характерными для подростковой антиутопии, нами были отмечены следующие.

1. Замкнутый хронотоп. В модели «воплощенной утопии личность теряет право на интимное пространство» [1, с. 161]. В романе «Дом в котором...» интимное пространство ограничивается кроватями в спальнях, которое часто нарушается. Подростки живут в общих комнатах, часто обмениваются предметами – одеждой, сигаретами, книгами. Пространство сводится только к определенным предметам, идентифицирующим их владельца (лимонные корки Лэри, амулет Сфинкса, красные кроссовки Курильщика, колокольчики над кроватью Крысы). В связи с этим более значимым в романе становится пространство «надличностное» [1, с. 161], принадлежащее не конкретной личности, а Дому, который приобретает характер сакрального пространства.

Дом предстает для ряда героев в качестве «пчелиного улья», как метафоры системы, определенного порядка, ритуализации жизни.

Стоит отметить наличие в романе мотива Дом-Антидом. Так, комнаты групп, несмотря на нарушение интимности пространства отдельных персонажей, обладают безопасностью, духовностью. Участники группы называют себя «стаей», нарушение интимности приводит к их единению, что позволяет противостоять Антидому.

Пространство Антидома находится внутри самого Дома. Например, элементом Антидома является Могильник (сама номинация характеризует его как место временной смерти, inferнальное пространство), что обусловлено страхом перед разрывом с группой, обществом.

Противоположным Дому пространством является Наружность, перед которой испытывают абсолютный страх обитатели дома. Территория Дома обнесена сеткой, но не огорожена непреодолимой стеной<sup>1</sup>, что является символическим, так как указывает на мнимую отгороженность другого мира.

---

<sup>1</sup> Для сравнения вспомним, например, «Зеленую Стену» в романе Е. Замятина «Мы», разграничивающую город и «застенный мир».

В начале романа подчеркивается – Дом находится «на нейтральной территории между двумя мирами – зубцов и пустырей». Данное расположение Дома имеет двойственное значение – с одной стороны, подразумевается пространственное расположение, с другой – временное. Пустыри – «захоронения» старых домов, зубцы – молодые по времени многоэтажки.

Интересна временная структура романа. Наблюдаются такие трансформации, как остановка времени в «Самую Длинную Ночь» (и характерное для антиутопии замедление), скачки во времени, совершаемые «Прыгунами» в ирреальный мир, или «Изнанку» (так, Сфинксу кажется, что он пробыл в «Изнанке» 6 лет а Лорд, по его словам, пробыл в ней полгода). В четвертой группе не существует часов, время намеренно игнорируется, что отчасти восходит к страху перед будущим.

Возраст персонажей, как примета времени, скрыт. Упоминание возраста их «расколдовывает». Так, Седой сообщает, что ему 19 лет, тем самым нарушая ощущение застывшего времени и одновременно подчеркивая преемственность прошлого.

2. Псевдокарнавал, основа реализации которого заключается в абсолютном страхе, характерном для атмосферы антиутопии. В романе «Дом, в котором...» страх являет одну из ключевых функций в создании антиутопического мира. Подчеркнуто «коллективные страхи» испытывает первая группа – Фазанов, являющая, на наш взгляд, модель тоталитарного общества, главенствующей чертой которого является коллективность, неприятие отличий.

Герой Слепой (его в дальнейшем повествовании именуют «Хозяином дома») ничего не боится, что вызывает страх у детей.

Важным в реализации мотива страха является ночное пространство. Так, будучи еще ребенком, Горбач придумал себе наказание: «Колючий свитер искупал позор страха перед ночью. Страх, который заставлял его укутываться в одеяло с головой, не оставляя ни малейшей лазейки для того, кто приходит в темноте».

Однако, если в классической антиутопии, по замечанию Б. Ланина, ночное пространство связано «ночными бдениями в ожидании ареста» [1, с. 155], что позволяло ввести «сферу перманентного страха» [1, с. 155], то в анализируемом нами романе данное пространство трансформируется: дети и подростки, находящиеся большую часть жизни в доме-интернате, фактически уже находятся в заключении. Поэтому страх приобретает иную форму – испуг перед Наружностью.

С одной стороны, ночь связана «с детским страхом перед пустотой и безмолвием» (возможно, поэтому ночь в группе Фазанов начиналась с 9 часов), с другой – ночь приобретает сакральное значение. Так, в четвертой группе четыре раз в год отмечают «Ночь Сказок», «Ночь Снов», «Ночь Монологов» и «Самую Длинную Ночь». Последняя указанная «ночь» и отношение к ней героев позволяет сделать вывод об амбивалентности ночного пространства и страха. Например, Сфинкс испытывает страх перед

«Самой Длинной Ночью», так как во время нее совершаются драки, кровопролития, убийства, а Табаки испытывает перед ней восторг, так как данное пространство наполнено динамизмом. Амбивалентно и восприятие героями страха: «В голосе страх – и детское наслаждение страхом». В данной цитате наблюдается раскрытие сознания ребенка – если для взрослого амбивалентность страха заключается в благоговении перед властными проявлениями, то есть почтительным страхом, и, с другой стороны, иррациональным страхом, то страх ребенка в большей степени склонен к первобытности с одной стороны, и восторгу перед неизведанным и сильными чувствами, с другой.

3. Карнавальные элементы. Карнавализация в романе реализуется посредством театрализации действия. Курильщику, герою-рассказчику, кажется, что все происходящее в Доме, в том числе и деление на однородные группы-стаи, является игрой: «Однажды они придумали сценарий Игры и поклялись следовать ему при любых обстоятельствах. Каждому своя роль, каждому – свое место в игре». Герой-рассказчик подчеркивает, что все происходящее является розыгрышем и моделью, подчиняющейся правилам. Ситуация с гибелью Помпея, вожака шестой группы, нападением на Рыжего, вожака второй, участниками его же группы восходит к мотиву развенчания шутовского короля. Отметим, что и внешний вид Помпея (воротник из полумертвых летучих мышей), и его поведение (намеренное неследование «Закону выбора»), неоднократно встречающаяся характеристика наряда Рыжего как «клоунского» может выступать аргументом в пользу реализации образа шутовского короля как одного из главных признаков карнавализации.

4. Ритуализация жизни, которая происходит во всем художественном пространстве антиутопии. Те, кто не подчиняется ритуальным правилам, наказываются и объявляются врагами системы. Так, в романе существуют законы, именующиеся «Законами Дома», созданные еще «предками Дома, т.е. прошлыми выпусками». Нарушение законов ведет к смерти. Так погибает Помпей, вожак шестой группы, решивший совершить «военный переворот».

5. Природа противопоставлена замкнутой системе. Образ природы в романе реализуется несколькими способами. Во-первых, важное значение имеют элементы живой природы, окружающие обитателей дома (комнатные растения, кошки, ворон). Важным нам представляется, что некоторые из них имеют свои имена (кактус Луис, кошки Дилан и Мона Лиза, ворон Наннета). Все из перечисленных имен являются человеческими. Герои, имеющие клички (являющиеся элементами псевдономинации), теряют первоначальную или естественную номинацию и приобретают искусственную, отдавая номинацию элементам природы.

Другой немаловажный образ природы – обилие комнатных растений, отличительная черта третьей комнаты Птиц. Интересным представляется сравнить первую группу Фазанов и группу Птиц. Известно, что фазаны биологически относятся к классу птиц. Тем не менее, первая группа имеет отдельную номинацию. Нами в этом прослеживается антитетическая параллель. Фазаны –

«образцовая группа», любимцы директора (мнимый глава дома, авторитет которого неоднократно оспаривается и воспитанниками, и воспитателями). Фазаны носят одинаковую форму и все действия совершают коллективно, имеют «коллективные страхи, коллективные сны». Фазаны подчиняются собственным ритуалам (это единственная группа, хранящая вещи умерших). Фазаны на коллективном собрании решают исключить Курильщика, непохожего на них внешне (носит красные кроссовки, противопоставляемые темным мокасином остальных), и имеет вредную привычку, т.е. не подчиняется ритуальным правилам. Модель группы Фазанов обладает всеми признаками тоталитарного общества, которому противопоставляется живая природа спальни Птиц.

Одним из главных образов живой природы является Дуб на заднем дворе дома, воплощающий, на наш взгляд, символ Древа жизни.

6. Квазиноминация. Основное ее значение – в переименовании явлений, людей, предметов как проявление власти. В романе нет ни одного персонажа с настоящим именем. Каждому участнику дома даются клички. Человека, который дал кличку, называют «крестным». Так, «крестный», выступающий чаще всего ровесником «окрещенного», фактически становится новым родителем для ребенка, прибывшего в интернат. Главной функцией введения кличек, на наш взгляд, является, во-первых, отрицание прошлой жизни в Наружности, один из главных признаков антиутопии в целом, а, во-вторых, снижение значимости родителя как непререкаемого авторитета, что характерно непосредственно для подростковой антиутопии.

Тем не менее, клички в романе не являются абстрактной номинацией – функции реализации тождественности между героями они не носят. Каждая подчеркивает индивидуальные особенности ее носителя. Так, есть клички, связанные с физическими особенностями (Горбач, Слепой), яркими чертами внешности (Рыжая и Рыжий, Русалка – кличка связана с длинными волосами девушки, Кукла – «красива, маленькая с безмятежно гладким лицом»), особенностями характера (Плакса, Зануда), привычками и увлечениями (Спица, Курильщик, Кошатница, Фокусник).

Функция квазиноминации как способа «обезличивания» реализуется лишь в случае с воспитателем Р Первым: «он оставался Ральфом, или просто заглавной буквой с номером». Чаще всего дети употребляли просто букву «уродуя ненавистную кличку еще более уродливым сокращением». Квазиноминация также реализуется в элементах пространства: лазарет – Могильник, изолятор – Клетка, группы имеют отдельную номинацию – Фазаны, Крысы, Птицы, Бандерлоги, Псы.

Стоит отметить особенности функционирования языка. Как правило, образцом языка в антиутопической модели мира становится особая лексика, в основе которой лежит упрощение. Например, встречаем несколько видов аббревиатур: буквенная («С.Д», «С.Д.Н» – Самая Длинная Ночь), звуковая или акрофонетическая («ПРИП» – Предок и Прородитель), а также сокращения слов («Коф. по чет. Спрос. Деж. Бар.» – кофе по четвергам, спроси дежурного бармена).



7. Одной из наиболее значимых черт, характерных для подростковой антиутопии, представляется расстановка акцентов в соотношении статуса взрослого и подростка. Статус взрослого по отношению к ребенку понижается. Так, в романе для подростков не существует значимых фигур среди воспитателей и учителей. «Вожаки» стай выбираются среди участников групп. Немаловажной чертой также представляется доминирование трагического и героического пафоса над сатирическим, уделяется большее внимание «реализации дискурса бунта» [2, с. 140].

Таким образом, антиутопии для подростков сохраняют свою социально-критическую направленность. На примере романа М. Петросян «Дом, в котором...» мы выявили характерные для антиутопии жанровые признаки, такие, как замкнутость хронотопа, преобладание псевдокарнавала с элементами карнавализации, ритуализация жизни, противопоставление живой природы абсурдности социальной системы, квазиноминация. Отличительными чертами подростковой антиутопии становится повышенное внимание к дискурсу бунта, преобладание героического и трагического пафоса над сатирическим и отрицание авторитетов взрослых. Подростковая антиутопия во многом наследует традиции классической антиутопии, но при этом обладает характерной спецификой.

#### **Список литературы**

1. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин // *Общественные науки и современность*. – 1993. – № 5. – С. 154–163.
2. Лекаревич Е. В. Маскульт для подростков : жанр антиутопии / Е. В. Лекаревич // *Детские чтения*. – 2016. – Т. 9, № 1. – С. 135–151.
3. Петросян М. С. Дом, в котором... / М. С. Петросян. – М. : Гаятри, 2017. – 960 с.
4. Шишкина С. Г. Литературная антиутопия : к вопросу о границах жанра / С. Г. Шишкина // *Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ*. – 2007. – № 2. – С. 199–208.
5. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л. М. Юрьева. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – 320 с.

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ  
ПЬЕСЫ К. ДРАГУНСКОЙ  
«ТАЙНА ПРОПАВШЕГО СНЕГА»**

*Абсатинова А.К.*

Ксения Викторовна Драгунская – известный прозаик, драматург, киносценарист. В первый раз её пьеса «Тайна пропавшего снега» была поставлена в 2001 году на сцене Русского театра в Эстонии, шла в Московском театре «Школа драматического искусства», в ТЮЗах Омска и Минска, в «Чехов-Центре» в Южно-Сахалинске, до сих пор активно ставится в различных театрах.

В пьесе «Тайна пропавшего снега» К. Драгунская создает игровой сюжет. С первой сцены, с первых реплик зритель попадает в царство ребяческих несуразностей, в котором нет места для рационального взрослого понимания действительности. В этом мире на фоне реальных и совершенно обычных событий происходят волшебство или чепуха, а главные герои имеют необычные имена: Люблюкошек, девочка по имени Ай, – даже для самих героев эти имена являются необычными: «Ай? Не бывает таких девочек! Девочки бывают Ани, Лизы, Катерины, Юли и Даша. Ну в крайнем случае Яздундокты» [3, с. 185]. Герой-принц с длинным именем, которое девочка укорачивает до смешного «Чундрик». Вместе с персонажами-людьми появляются герои-деревья: Ёлка, Абрикос. Объявляется сказочный персонаж Дед Мороз, но утративший свое волшебство. Сказочные герои описываются как люди, со своими болезнями, к примеру, у Ёлки – радикулит. Использование реального и сказочного вместе – это один из приёмов поэтики абсурда. Абсурд (от лат. *absurdum* – нелепость, бессмыслица) – способ изображения действительности, для которого характерны подчеркнутое нарушение причинно-следственных связей, гротескность, продиктованные стремлением продемонстрировать нелепость и бессмысленность человеческого существования [1]. С помощью абсурда автор показывает детское восприятие реальности, превращая всё в юмор, за которым есть смысл, и он легко улавливается.

Сюжет пьесы строится на том, что в старом городе больше не идет снег, не появляются Деда Морозы, нет настоящего Нового года. На мотиве возвращения снега и выстроена коллизия: герои хотят вернуть снег, праздничное настроение. Персонаж по фамилии Люблюкошек вспоминает, как раньше было хорошо, потому что зимой выпадало много снега, появлялся Дед Мороз. Герои придумывают разные способы по возвращению снега, девочка Ай находит Деда Мороза, который больше не хочет быть Дедом Морозом. Ай узнает правду, которую скрывали взрослые. Герои сражаются с Чудовищем. В конце – счастливый финал: возвращается снег и появляется праздничное настроение.

Главная героиня девочка-сыщик по имени Ай подталкивает всех к поиску снега, она неодобрительно относится к взрослым, которые не хотят

рассказывать правду. Сквозь детские разговоры и идеи героини пробиваются совсем недетские мысли: «Везет же... Счастливое детство, здоровая жизнь...» [3, с. 194].

Взрослое и детское переплетаются в пьесе, взрослым героям приходят детские идеи: «Знаете, у меня в одной старинной ученой книжке описаны волшебные танцы диких племен юго-запада северной Африки. Эти танцы так и называются “Мы ждём снега!”» – говорит взрослый герой пьесы Люблюкошек. Он же высказывает совсем наивные, детские мысли «Раньше я и не знал, что люблю кошек» [3, с. 187]. С помощью монологов и реплик своих героев автор пьесы подсказывает читателям, что нужно ценить в жизни.

Принц. Как же так, люди добрые? Как же вы это?.. Да я... Да если бы у меня было море, я бы его на ночь шёлковым покрывалом накрывал, чтобы ему хорошо спалось. Если бы у меня был бы кот, я бы с ним каждое утро за руку здоровался. Если бы у меня была хоть одна ёлка, я бы украшал её бусами. А вы... эх, вы...

Ай. У вас что, даже моря нет? Ёлка. И ёлок – ни одной?

Люблюкошек. И кошек?

Принц. Ничего у меня нет. Только песок, колючки. Полезные ископаемы. Нефть. Ну, еще сокровища разные, богатства несметные... Грустно это очень... [3, с. 209].

В пьесе много юмора, персонажи говорят со всей серьезностью смешные вещи: «Какой позор... А еще Дед Мороз... Из-за какого-то острого воспаления среднего обострения легкой тяжести отказывается идти к детям...» [3, с. 200]. Именно так дети воспринимают взрослые разговоры. Юмор в пьесе подводит к тому, что все происходящее – игра: взрослые, больше похожие на детей, Чудовище, которое никто не видит, а только слышит. Автор играет с нами, но через призму юмора поднимает серьезные вопросы. К. Драгунская часто использует иронию: «А у нас в школе обычно учительница по физкультуре привешивает себе бороду, как будто Дед Мороз. Наша учительница физкультуры, та самая, знаменитая, которая заняла девятнадцатое место по прыжкам в высоту среди толстяков» [3, с. 193]. Именно ирония помогает автору делать из детского произведения совсем недетское.

Для усиления комичности драматург использует окказионализмы («сикось-накось», «слякоть-рвякость»), пародийные имена, так Принца зовут Иш-Шиш-Мухамед-Шагеахмет-Али-Оглы-Якши-Бакши-Хек-Чурек-Чубурек-Ибн-Сарацин.

Пьесу «Тайна пропавшего снега» можно назвать комедией с элементами буффонады. В произведении поднимаются серьезные проблемы экологии, детства, но обыгрываются они в юмористическом ключе. К. Драгунская использует юмор и иронию, карикатурно рисует персонажей, даёт им смешные имена, вставляет нелепые и абсурдные сцены (Девочка Ай пытается Люблюкошек щекоткой), заставляя читателя смеяться. К. Драгунская создает

мир, свободный от всего серьезного, грустного и рационального; мир, в котором отражается детское восприятие действительности. И это восприятие проявляется на многих уровнях текста: лексическом (присутствие неологизмов; использование необычных имен), тематическом (тема детства).

Пьеса К. Драгунской «Тайна пропавшего снега» имеет игровой сюжет, наполнена необычными образами, некой долей абсурдности и парадоксальными и отнюдь не детскими размышлениями.

#### Список литературы

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – 314 с.
2. Громова М. Н. Русская драматургия конца XX – начала XXI века / М. Н. Громова. – М. : Флинта, 2009. – С. 263-262
3. Драгунская К. В. Большая меховая папа / К. В. Драгунская. – М. : Самокат, 2015. – С. 180–218.
4. Кислова Л. С. Метафизика детства в драматургии К. Драгунской / Л. С. Кислова // Вестник Самарского государственного университета. – 2009. – № 1. – С. 112–116.

## ОСОБЕННОСТИ АНТРОПОМОРФИЗМА В СБОРНИКЕ СКАЗОК З. СТАДНИК «КРЫШИ ЛЕТЯТ»

*Афонина Ю.И.*

Одним из наиболее частотных приемов, встречающихся в сказках, является антропоморфизм. Это – частный случай олицетворения, когда предмет изображения уподобляется человеку, либо наделяется человеческими свойствами [2, с. 21]. Использование антропоморфизма в детской литературе обусловлено возможностью интерпретировать смыслы и мораль, опираясь на восприятие мира глазами детей. Детская психология близка к архаичному мышлению, когда все причинно-следственные связи в окружающем мире объясняются по аналогии с отношениями, существующими между людьми [1]. То есть антропоморфизм позволял еще древним людям осмыслять мир, так что большинство приемов, проявлений, метафорических переносов, которые мы видим в современной детской литературе, так или иначе уже встречались. Тем не менее, в рассматриваемых в данной работе текстах есть своеобразие использования приема антропоморфизма.

В сборнике сказок Зули Стадник «Крыши летят» антропоморфизм является основным приемом: персонажами сказок оказываются дома. Очеловеченными становятся жилые дома в городе (главные герои), нежилые здания (магазин, парикмахерская), деревенские избы и дом, одиноко стоящий в лесу. Общение между персонажами происходит незаметно для жителей, как и действия, совершаемые частями дома как частями тела. При этом настроение или состояние здоровья дома может влиять на происходящее внутри. Так, от плохого настроения дома Шесть у него «гасли лампочки в подъездах, перегорала проводка и подтекали раковины», а от хорошего настроения Второго дома у него «починились трубы, заплатились счета за электричество, а вместо холодной воды потек лимонад» [3, с. 13].

«Человеческими» становятся и сюжеты: в центре повествования оказываются то конфликт поколений, то необходимость веры в себя, то принятие себя, то любовная история. На примере жилых и нежилых зданий решаются человеческие проблемы. При этом читатель без труда угадывает в поведении каждого дома персонажа определенного возраста и характера. Например, Шестой дом, самый молодой среди всех. Об этом говорит описание двора в сказке «Открытое сердце», речь, в которой часто звучат глупые, можно сказать, детские вопросы. Его монолог в сказке «К деревенским!» и вовсе позволяет сказать, что за Шестым домом скрывается характер ребенка-дошкольника или младшего школьника. Девятый дом обладает то меланхоличным характером, то холерическим темпераментом, часто бывает обиженным и озлобленным, вследствие чего становится источником конфликтных ситуаций. Уколы в сторону других домов и едкие замечания обычно принадлежат Девятому, он же является зачинщиком конфликта с деревенскими домами. Речь персонажа и поведение позволяют считать его «подростком» среди остальных. В пользу этого также говорит и материал,

из которого он сделан – этот дом бетонный, в отличие от остальных, сделанных из кирпича (не считая Шестого). То есть это более новое строение, старший из двух детей. Пятый дом, плутоватый, непоседливый и болтливый, становится источником юмора, но в то же время и причиной завязки сюжета в половине сказок сборника. Магазин в начале переулка хоть и не входит в коллектив жилых домов, наделен множеством черт, имеет особый голос и речь, несколько раз оказывается центральным героем сказок и является единственным персонажем, имеющим свою романтическую сюжетную линию. Второй дом предстает пожилым и ветхим, Четвертый – самым мудрым и обладающим лидерскими качествами. Остальные не имеют особенных черт, и центральными героями каких-либо сюжетов становятся только в силу обстоятельств, не связанных с характером.

Зачастую в сказках 3. Стадник персонажи и декорации меняются местами: дома становятся персонажами, а люди, живущие в них, своего рода декорациями, которые могут отражать характер человека, становиться предметом для гордости, а могут и вовсе отсутствовать в повествовании. Оттого люди, которые появляются в текстах, описываются бегло, не обладают характерами, и единственное средство их характеристики – говорящие фамилии (Сопелкины, Матраскины, Зевайкины, Храпелкины). Люди не нуждаются в характерах в большинстве сюжетов, потому что не выполняют функции персонажей, а становятся лишь фоном для повествования: о них говорится, когда нужно показать смену дня и ночи, например. Обычно в сказках, где главные герои не люди, человек либо убирается из авторского мира, либо становится второстепенным, но в сказках 3. Стадник люди выполняют особенную функцию: фон, декорации.

Важное место в сказках занимает специальная «анатомия» персонажей-домов. В большинстве случаев автор продолжает традицию, но в отдельных – вводит собственные способы переноса функций частей человеческого тела на неодушевленный предмет.

Так, *окна и стекла* ожидаемо могут считаться переносом функций человеческих глаз. «Все дома переулка с любопытством тарасили окна на двор», «Переглянулись окна в переулке». В то же время роль *занавесок* в «анатомии» домов менее однозначна. С одной стороны, логично предположить соответствие веки-занавески – человек «опускает веки на глаза», дом «задвигает занавесками окна». Подтверждение этому видим в следующих примерах: «Магазин насупился и задвинул занавески»; «...горько заметил магазин и задернул занавески». С другой стороны, персонажи мотают и качают занавесками, когда у домов возникает необходимость сделать жест, который для человека являлся бы мотанием или качанием головы. Наблюдаем это в следующих примерах: «...магазин испуганно замотал занавесками и захлопнул форточки», «“Мда”, – качнул занавесками дом номер Девять». Более того, в какие-то моменты движение занавесок соответствует движению ресниц: «Удивленно затрепыхались занавески по всему переулку». То есть роль каких-то отдельных частей тела человека не переносится полностью,

или происходит соединение функций сразу нескольких частей тела в одной части дома.

Более однозначную трактовку в устройстве «организма» домов имеют *водосточные трубы*. Они могут «протяжно тянуть песни», употребляются со словами «завопили», «откашлялись и загудели». Когда речь идет о хоре домов переулка, «голосовыми связками» оказываются эти инструменты. «Дом номер Пять забрал в трубы побольше воздуха и прогудел», «напевал водосточными трубами бодрые мелодии». Один из персонажей говорит: «Значит, мы тут петь будем, трубы свои надрывать, а он тихонько в углу постоит!», на что другой отвечает: «Какой из меня певец? У меня и слуха нет, и водосточные трубы маленькие». Важно отметить, что этим же средством персонажи также шипят (в данном контексте – шепчут), а в каких-то случаях всхлипывают. То есть, происходит не прямой перенос горло – трубы, а уподобление водосточных труб всему речевому аппарату: от легких, куда можно «набрать побольше воздуха», до горла, которое можно «надрывать» и носа, которым можно «всхлипывать».

Важно отметить, что речевому аппарату соответствуют только водосточные трубы. Трубы центрального отопления появляются в сказках лишь однажды и передают эмоциональный всплеск, а трубы-дымоходы изб используются в качестве рук: «Ну и ладно, – махнули трубами избы».

Не все части тела человека могут логично переноситься на «анатомию» домов при их антропоморфизации – в силу того, что не во всем, что есть у человека, нуждаются персонифицированные здания, и не все можно визуально похоже найти в их строении. Так, если окна логично ассоциируются с глазами визуально, водосточные трубы с речевым аппаратом из-за издаваемых звуков, то метафорический перенос функций рук на архитектуру жилого дома вызывает затруднение. Мы находим следующие способы решения этой проблемы:

- Ты же трубами клялся!
- А я антенки скрестил – не считается. [3, с. 18]

Тут мы прослеживаем явную параллель со скрещенными пальцами. В другом фрагменте *антенны* оказываются не пальцами, а руками: «Дом номер Девять развел антенны в стороны», а в следующем и вовсе руками с инструментом: «Я вам антеннами дирижировать буду». Ими же персонажи пользуются и для каких-то мелких манипуляций: «Почесал антенной крышу старенький дом». И для того, чтобы что-то указать: «Пятый дом махнул антеннами туда, где выглядывал козырек парикмахерской». А также для изображения каких-либо жестов: «Если бы какой-нибудь прохожий пригляделся к крышам домов переулка Строителей, то заметил бы, что антенны на них свернулись во что-то напоминающее кулаки, которые сердито машут в сторону Пятого дома». Более «крупные» манипуляции, соответствующие действиям рук, могут переноситься и на другие части здания,

такие как *забор*: «...обняв друг друга заборами, кружились избы вперемешку с двухэтажными домами».

Интересную роль в создании образов играют *крыши*. Какие-то действия этой части домов могут соответствовать человеческой мимике: «недовольно морщил крышу», «сморщил черепицу», но в других случаях крыша соответствует голове: ей кивают в случае согласия; также ей качают, чтобы выразить эмоции: «неопределенно покачалась крыша». В разных сказках встречается оборот «крыша поникла», «поникшая крыша», что тоже позволяет говорить о соответствии голова – крыша. Когда персонажи хотят указать на недалекость Шестого дома, они говорят: «Подыграть не можешь, плоскокрыший?». Также интересно использование метафорических фразеологизмов в прямом значении. Когда один из персонажей влюбляется, другой это комментирует следующим образом: «Крышу снесло у парня», что в данном случае буквализирует метафору.

Способы переноса функций частей человеческого тела на части домов отражают своеобразие авторского подхода к созданию антропоморфных зданий. Окна-глаза, крыша-голова – ожидаемый визуальный метафорический перенос; водосточные трубы-речевой аппарат, антенны-кисти рук, заборы / дымоходы-руки – переносы по другим признакам. Вследствие этого авторский замысел не просто оказывается необычным для читателя, но и невозможным для изображения. На страницах сборника мы видим иллюстрации Вадима Челака, которые подчинены не столько авторскому замыслу, сколько внешней привлекательности. Для более приятного восприятия глаза домов не везде сделаны на месте окон; водосточные трубы не имеют отношения к голосу, а ввиду расположения становятся руками; антенны зачастую имеют декоративную функцию; домам добавляют улыбку на фасад, хотя рта у зданий в тексте как такового нет, а функцию связок выполняют водосточные трубы.

Таким образом, З. Стадник создала особенных персонажей, обладающих человеческими чертами в характерах и поведении, имеющих соответствующие части тела, но при этом непохожих на человека внешне, живущих совершенно по другим законам. Своеобразие идеи – создание зданий не внешне антропоморфных, но антропоморфных по многим другим признакам.

### Список литературы

1. Кочкарев Ф. Е. История и теоретические аспекты исследований антропоморфизма животного мира в мировой художественной литературе / Ф. Е. Кочкарев // Молодой исследователь Дона. – 2017. – № 6. – С. 210–215.
2. Словарь литературоведческих терминов. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
3. Стадник З. «Крыши летят!» / З. Стадник. – М. : Архипелаг, 2020. – 80 с.



## ЭЛЕМЕНТЫ ТРАНСГРЕССИИ В РОМАНЕ В. СОРОКИНА «ГОЛУБОЕ САЛО»

*Алхутова А.В.*

Трансгрессия тесно связана с приемом деструкции, который в поэтике постмодерна занимает особое положение и представляет собой разрушение устоявшихся культурных и литературных традиций, создающей симулякры, нарушающей ожидания читателя.

Понятие трансгрессии заимствовано из философии. Общее понимание концепта «трансгрессия» было имплицитно намечено еще Г.В.Ф. Гегелем в «Феноменологии духа»: понятие «Aufheben», означающее снятие, выход за рамки наличного бытия, открывает пространство бытия нетождественного самому себе, преодолевающего тотальную замкнутость реальности на себя саму.

М. Фуко на базе размышлений Г.В.Ф. Гегеля пишет: «Трансгрессия – это жест, который обращен на предел», – она избегает альтернативы внешнего и внутреннего, удерживает противоречие в своем напряжении, отказываясь от синтеза, открывает пространство контаминации парадоксального [3, с. 117]. Трансгрессия невозможна без своего запрета или предела, в трансгрессии ничего не отрицается, ничего не снимается, в ней не множится противоречие, но в ней ничего и не утверждается, кроме «разделения чувств, линии раздела» [3, с. 118].

Наиболее полно идея трансгрессии проработана в работах Ж. Батая, который связывает трансгрессию в социальном бытии с понятиями «запрета» и праздника. Феномен «праздник» в философии Ж. Батая аналогичен идее «карнавала» в диалогической философии М.М. Бахтина и выполняет ту же социальную роль, преодоление границ [2, с. 163].

Все эти определения содержат основную сему – выход за пределы чего-либо. Такой способ осмысления мира особенно часто встречается в постмодернизме, так как выход за границы и их преодоление является основной составляющей этого художественного метода. В русской литературе одним из ярких представителей постмодернизма является Владимир Сорокин. Метод Сорокина И.С. Скоропанова называет абсурдизацией и шизоизацией. Деконструкции подвергается не только структура текста, но его язык и стиль [8, с. 433]. Алогизм, абсурдизм, шокотерапия у В. Сорокина – это средства, трансформирующие привычные способы восприятия художественного текста.

Деконструкция предполагает выход за границы. У В. Сорокина этими пограничными элементами являются штампы выверенной культуры эпохи соцреализма, которые проще подвергнуть преобразованиям и которые заметны глазу любого читателя.

Одно из ярких произведений В. Сорокина, которое содержит элементы трансгрессии, – роман «Голубое сало». Трансгрессию можно увидеть на разных уровнях художественного текста.

1. Сама идея обличения и разрушения тоталитарного мифа уже предполагает выход за границы сложившегося образа литературы

в соцреалистическом направлении. Роман одновременно рассказывает и не рассказывает историю [5]. За голубое сало на протяжении всего произведения борются несколько сторон: Сталин, Гитлер, биофилологи из будущего (Глогер и другие) и «зебмлеебы» [9, с. 178]. Замкнутая кольцевая композиция (действия начинается с писем Глогера к своему любовнику, заканчивается тем, что второй презрительно выкидывает эти любовные послания и одевается в накидку из светящегося голубого сала) разрушает всю повествовательную концепцию романа, так как в итоге оказывается, что это всё сон одного человека, скорее всего Сталина, который является слугой у ничтожного красавчика.

2. Выход за границы пространства и времени – один из наиболее ярких способов проявления трансгрессии. В эпизоде, где мозг Сталина разрастается до объемов черной дыры, изображено последовательное разрушение замкнутых пространств:

мозг разрывает череп → дворец, далее Землю → Солнце →  
Солнечную систему → Вселенную и превращается в черную дыру →  
возвращается в естественный размер.

Изменяются только локусы: от дворца Гитлера до комнаты без мебели уже в новом нарративе. В. Сорокин использует трансгрессию как способ перемещения из одной повествовательной структуры в другую.

Время в данном эпизоде течет также не равномерно. Описываемые события (рост мозга и его сжатие) занимают 126 407 500 + 34 564 007 330 [9, с. 486] лет. Здесь можно проследить установку на достоверность, если не брать во внимание тот факт, что все описываемые события происходят из-за того, что Сталин принял наркотики, поэтому время замедляет свой ход, с одной стороны, а с другой обилие глаголов, постоянная смена событий и локаций, увеличивают темп описания модификаций в момент трипа, и весь он занимает пару страниц.

3. Трансгрессия заметна и на уровне системы образов. Исторические персонажи перекодированы: во-первых, сама история пошла вспять (победу в последней мировой войне одерживает Россия совместно с Германией), а во-вторых, с физических признаков тиранов, «тираноубийц» и окружающих их деятелей культуры снимается патриотический пафос. Так, Сталин изображается «с рябыми старческими руками, с желтым лицом старика, с редкими рыжеватыми усами и обвислым носом» [9, с. 492].

4. На уровне языка мы имеем дело со словотворчеством (создается некий гибридный сленг XXI века, в котором приоритетная роль отведена подобию китайского) «Байчи – идиот, лаовай – чужак, нимада – мать твою». Кроме китайского, автор насыщает свой текст неологизмами, характеризующими реалии мира, возникшего после 2068 года. «Мультисекс», «репли-кант», «логостимулятор», «хромофризер», «голопузырь». Особое место среди них занимает квазинаучная терминология: «L-гармония», «M-баланс», «W-амбиции», «сверхизолятор». Помимо авторских неологизмов писатель активно использует окказионализмы, написанные как кириллицей («рипс», «тип-тирип

по трейсу», «маннованно»), так и латиницей («обо-гобо», «BORBOLIDE», «PSY-GRO»). К числу окказионализмов следует также отнести новые акронимы и аббревиатуры с неясным значением: «GENMEO», «кофе TW», «GWJ», «IGKC». Все эти необычные лексемы являются результатом индивидуально-авторской игры с языком, причем фонетический облик новых слов подчёркнуто интересует В. Сорокина больше, чем их семантика [7, с. 112].

Нарушает ожидания читателя хоть сколько-нибудь разобраться в языке нового мира словарик, который дан после произведения, так как в итоге только запутывает. Как иронически заметил Л.А. Аннинский, «время от времени он [писатель] роняет непонятное: “Все-таки пенътань этот Глогер, а?” и отсылает нас к словарiku в конце романа. В словарике мы объяснений не находим, а находим еще кучу пенътаней» [1 с. 50].

5. Имитация стиля и образцы прозы, написанной клонированными писателями – Толстым, Достоевским, Ахматовой, Платоновым, Набоковым и др. Границей здесь будет выступать намеренное упоминание канонизированных личностей, значимых для русской литературы, и их низвержение до подопытных объектов. Способы воспроизведения портретных черт и поведения классиков зачастую гротескны. Так, ААА (Ахматова) изображается «старухой с перебитым носом, плоским лицом, мелкими гнилыми зубами, в лохмотьях, с уродливым телом, грязными седыми волосами и черными босыми ногами» [9, с. 287]. Она валяется в ногах у Сталина (буквальная реализация её строк: «Вместе с вами я в ногах валялась / У кровавой куклы палача»), называет его «отец родной», «свет невечерний», «спаситель наш»... [9, с. 293]. ААА представляет собой образ обезумевшей старухи-плакальщицы, восходящий к её лирической героине в «Реквиеме».

6. Кроме языковой трансгрессии мы видим ещё и выход за границы нормы, что так свойственно сорокинским текстам, и эта норма нарушается не только с помощью употребления табуированной лексики. Он вплетает в структуру текста архетипы дисгармонии и хаоса – насилие, экскременты, каннибализм и т.п., – создавая тем самым сугубо постмодернистский эффект взаимопроникновения хаоса и гармонии, гармонии хаоса, хаотизированного порядка, «хаосмоса» [6], стирая границы, выстроенные культурной традицией.

В результате анализа романа «Голубое сало» можно выделить ряд деконструктивистских приемов: разрушение стиля советской эпохи (художественного, языкового и идеологического) при помощи растабуирования языка, деконструкции привычных социалистических ценностей. Декодирование исторических личностей, снятие патриотического пафоса. Разрыв пространственных и временных связей, выход за пределы, как в языке, так и в изображении основных образов. Трансгрессия чаще выражена эксплицитно: употребление наркотиков и переход из одной реальности в другую; использование табуированной лексики, неологизмов, окказионализмов, декодирование основных исторических персонажей.

### Список литературы

1. Аннинский Л. Песнь пепси в утробе поколения, которое смеясь рассталось со своим будущим / Л. Аннинский // Литературная учеба. – 2001. – Кн. 2. – С. 50.
2. Батай Ж. Сумма атеологии : философия и мистика / Ж. Батай – М. : Ладомир, 2016. – С. 163–167.
3. Батай Ж. Танатография Эроса : Ж. Батай и французская мысль середины XX в. : сборник / Ж. Батай ; сост., авт. пер. и коммент. С. Л. Фокин. – СПб. : Мифрил, 1994. – 344 с.
4. Бешукова Ф. Б. Деконструктивистская практика в письме В. Сорокина / Ф. Б. Бешукова // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2008. – № 4. – С. 24–27.
5. Генис А. «Голубое сало – это русский Грааль» / А. Генис. – Издательство Corpus. – 2018. – Режим доступа : <https://www.corpus.ru/press/goluboe-salo-russkii-graal.htm> (дата обращения 16.02.2021).
6. Липовецкий М. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе / М. Липовецкий // ВЛДМР СРКН : официальный сайт Владимира Сорокина. – Режим доступа : <https://srkn.ru/criticism/lipovetskiy.shtml> (дата обращения 10.03.2021).
7. Марусенков М. П. Заумный язык в романе Владимира Сорокина «Голубое сало» как средство отражения социокультурной ситуации в России 1990-х годов / М. П. Марусенков // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – № 1. – С. 222–226.
8. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 415 с.
9. Сорокин В. Голубое сало / В. Сорокин. – М. : АСТ, 2020. – 490 с.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «ГЕОГРАФ ГЛОБУС ПРОПИЛ»

*Сеидова К.А.*

По словам Ю.М. Лотмана «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений», оно «моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п.» [5, с. 414]. Изучить художественное пространство – значит понять своеобразие картины мира того или иного автора.

Роман А. Иванова «Географ глобус пропил» вызвал большой резонанс. «Экзистенциально-горьким, хотя и хулиганским» назвал его критик Г. Аросев [2, с. 88]. «Убедительным иронично-сатирическим» – А. Акминлаус [1, с. 3]. М. Визель считает, что А. Иванов рассказал читателю «трагикомическую историю нескольких месяцев из не очень складной жизни молодого биолога Вити Служкина» [3, с. 5]. Почти сразу было замечено его сходство с героями русской и зарубежной литературы XIX и XX веков: Раскольниковым, Зиловым, Печориным, представителями «потерянного поколения». В литературоведении утвердилось мнение о генетической связи героя романа «Географ глобус пропил» с типом «лишнего человека» [6]. Исследователи приходят к выводу, что Служкин – человек, «выпавший из времени». Возможно, именно это стало причиной пристального внимания к темпоральному аспекту хронотопа. Между тем уже название романа содержит открытое указание на значимость тех смыслов, которые выражают пространственные образы текста.

Роман начат необычно: первые слова произведения – название железнодорожной остановки «“Конечная станция Пермь-вторая!” – прохрипели динамики» [4, с. 5]. Такое начало вкупе с образом электрички, в которой едет главный герой Виктор Служкин, вводит мотив пути, являющийся отсылкой ко многим произведениям русской литературы, в том числе к поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки». Аллюзия задаёт восприятие поездки героя как духовного странствия, поиска себя и смысла своего существования. Локусы первой главы (станция, электричка) позволяют увидеть в Викторе Служкине героя пути, идущего к определенной цели. Казалось бы, это противоречит характеру «лишнего человека», основные качества которого – отсутствие цели и идеала, которому он мог бы служить; затруднения в выборе жизненного пути. Но главный герой в начале произведения предстает человеком, запутавшимся в обстоятельствах собственной семейной и профессиональной жизни, в отношениях с друзьями и знакомыми.

Служкин возвращается после неудачной научной карьеры в провинциальный уральский городок, где ищет работу и средства для существования. Здесь он вынужден остаться и преподавать географию, хотя мог бы «ботанику, зоологию, общую биологию, органическую химию» [4, с. 10]. Это родной герою город, но Виктор не чувствует гармонии с этим местом. Важны детали, которые подчеркивают неухоженность и бедность: двухэтажные

бревенчатые бараки, палисадники, многоэтажки, тесные дворы, сквер, старый завод и порт в затоне, бетонная дорога и грязные тротуары. Экспрессию неприятия передают антропоморфные метафоры: город напоминает живое существо, враждебно относящееся к своим обитателям. «С утра газоны казались седыми, а воздух каменел. Лужи обморочно закатывали глаза... На заре по Речникам метлою проходил ветер и обдувал тротуары, отчего город казался приготовленным к зиме, как покойник к погребению. На мосту в ржавые бока понтонов тяжело толкалась стывшая вода. Понтоны раскачивались, ржавые трапы между ними злобно грохотали» [4, с. 67].

Урбанистическое пространство показано сквозь призму восприятия главного героя, в его сознании город живет отчужденной от человека жизнью. Даже места, которые предназначены для отдыха (парки, скверы), действуют на него раздражающе. Автор обращается к приему гротеска, чтобы подчеркнуть искаженность мироощущения героя. Использование экспрессивных эпитетов и олицетворяющих сравнений, темной цветовой гаммы передаёт мрачный колорит места: «Служкин побежал по улице... углубился в парк... Фонари здесь не светили... стояла морозная чёрная тишина, чуть приподнятая над землей белизной снега. Тучи над соснами разметало ветром, и кроны казались голубыми, стеклянными. Дьявольское, inferнальное небо было как вспоротое брюхо. И зелёной электрической болью в нём горели звёзды, как оборванные нервы... В ночной ноябрьской жути качели выглядели как пыточный инструмент. Смахнув перчаткой снег с сиденья, Служкин взобрался на него и ухватился руками за длинные штанги, будто за веревки колоколов... качели качались по инерции, стонали посреди пустого ночного парка» [4, с. 103]. Изображение города подчиняется принципу фрагментарности: выхвачены отдельные предметы, детали, краски. Обостряются слуховые и зрительные впечатления героя. Особый угол зрения искажает черты действительности настолько сильно, что порой она кажется фантастически-нереальной: «Студеная поздняя осень старчески слепа. Туманная морось покачивалась между высокими многоэтажками. С их крыш медузой обвисало рыхлое и дряблое небо» [4, с. 86].

Город в целом враждебен герою и отчуждён от него. Однако в нем есть нечто важное для внутреннего мира Виктора Служкина, притягивающее его к себе, заставляющее отвлечься от повседневности. Это Кама. «В белой мгле Кама выделялась контрастной чёрной полосой» [4, с. 68]. Представляется, что образ Камы приобретает в тексте символическое значение, восходящее к древнейшим фольклорным, мифологическим традициям. Образ реки – «важнейший мифологический символ и особо отмеченный локус в сакральной топографии» [7, с. 242]. В.Н. Топоров отмечает, что в ряде культур река выступает «в качестве некоего стрежня Вселенной, мирового пути, пронизывающего все три вертикальные зоны» [7, с. 242], воплощая идею вселенской связи верхнего, среднего и нижнего миров. Это мифологический образ так называемой космической или мировой реки, которая иногда берет

на себя функции мирового древа, воплощает пространственную модель Вселенной.

В романе А. Иванова образ Камы содержит те значения, которые присущи архетипичному образу реки, поэтому его место в художественном пространстве произведения можно считать центральным. Кама является некой смысловой осью, обеспечивающей цельность универсума. В профанном континууме современной урбанистической жизни Кама является символом сакральности и цельности. На берег Камы герой приходит, когда ищет уединения, хочет разобраться в себе, уйти от каждодневной суеты. Здесь же около реки происходят важные встречи, разговоры. «Служкин вскарабкался на самый верх конструкции. Отсюда и была видна вся плоская Земля, на которой он жил: темные боры Закамска, россыпь огней Речников вдоль кромки обрыва, ярко освещённый затон со спящими кораблями, широкая и чёрная лаковая дорога Камы... равнина незнакомой Служкину стороны реки, укрытая светлым ночным туманом» [4, с. 275]. Как видно из описания, река стягивает к себе все остальные приметы ландшафта, которые получают соответствующие названия: «Закамск», «Речники». Сравнение Камы с дорогой актуализует ещё одно значение мифологического прообраза – река жизни. Возможно, именно это сравнение, возникшее в сознании героя, приводит его к необходимости переоценки собственных убеждений, поведения, образа жизни. Поиск аксиологических ценностей инспирирует движение героя к реке и ее притокам.

Пятидневный поход со школьниками и спуск на плотах по Каме – кульминационный момент многих сюжетных линий, в том числе истории поиска героем собственной идентичности. Рефлексирующий Служкин и сам понимает это: «Воз слепого бессилия, который я волок по улицам города от дома к школе и от школы к дому, застрянет в грязи немощной дороги за городской заставой. Река Ледяная спасёт меня. Вынесет меня как лодку, из моей судьбы, потому что на реках законы судьбы становятся явлениями природы, а пересечь полосу ливня гораздо легче, чем пересилить отчаяние» [4, с. 303]. Приобщение к природе, к спасительной силе реки – мотив, восходящий к древнейшим ритуалам очищения. Роль реки как места совершения ритуалов отмечает В.Н. Топоров, он же указывает на часто повторяющийся мотив купания героя в сказке [7, с. 258]. В романе А. Иванова актуализировано символическое значение образа реки как освежения, обновления. «Мотив вступления в реку означает начало важного дела, подвиг; переправа через реку – завершение подвига, обретение нового статуса, новой жизни» [4, с. 259].

Цель похода – спуститься на плотах по рекам Ледяная и Чусовая, пройти сложный порог. Преодоление препятствий – часть ритуала инициации, который на символическом уровне и проходят молодые герои романа – ученики Служкина. Переход через самый сложный порог Долган они совершают без учителя, что действительно получает значение «завершения подвига», обозначает полноту и законченность ритуального цикла инициации. Для главного героя встреча с рекой, прежде всего, обретение новой жизни.

Несколько раз плот переворачивается, в воде оказываются все участники небольшой экспедиции, в том числе Виктор Служкин. В мифопоэтической и фольклорной традиции купание или омовение – важный ритуал очищения. Напоминание об обряде обозначает, что символически герой освобожден от следов прошлой жизни и готов к новому этапу, который и начинается после возвращения из похода.

Как отметил Ю.М. Лотман, «художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двухплановая локально-этическая метафора» [5, с. 420]. В романе А. Иванова «Географ глобус пропил» художественное пространство – важное средство характеристики героя, а также тех изменений, которые происходят с ним. Виктор Служкин обнаруживает свою чуждость городскому локусу, здесь он лишний и потерянный человек. Восстановить связи с действительностью ему помогает приобщение к природе. Автор романа актуализирует архетипическое значение образа реки. В гидрографии романа центральное место занимает Кама. Она воплощает идею целостности и гармоничности мира, а также становится метафорой жизни как постоянного пути к обновлению. Кульминационный и разрешающий момент в конфликте героя с внешним миром – это описание похода и спуска на плотках вниз по притокам Камы. Жизнь на воде и примирение с водной стихией соответствует ритуалу очищения, символически ознаменовывает начала нового этапа судьбы.

### Список литературы

1. Акминлаус А. Душа моя – ледяной истукан / А. Акминлаус // Литературная Россия. – 2011. – 15 июля. – С. 3.
2. Аросьев Г. Л. Сквозь цинизм и насилие / Г. Л. Аросьев // Вопросы литературы. – 2013. – № 4. – С. 123–129.
3. Визель М. «Географ глобус пропил» / М. Визель // Time Out Москва. – 2005. – 22 ноября. – С. 5.
4. Иванов А. Географ глобус пропил. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. – 448 с.
5. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. – Т. 1. – Таллин : Александра, 1993. – С. 413–447.
6. Никольский Е. В. Проблема героя времени в романе Алексея Иванова «Географ глобус пропил» / Е. В. Никольский // Пушкинские чтения – 2014. Художественные стратегии классической и новой литературы : автор, жанр, текст : материалы XIX Международной научной конференции / под общ. ред. В. Н. Скворцова. – СПб. : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2014. – С. 128–135.
7. Топоров В. Н. Река / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Мифология : статьи для мифологических энциклопедий. – Т. 2. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – С. 242–260.



## ХРОНОТОП КАК СПОСОБ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В РОМАНЕ М. ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»

*Полякова О.А.*

Хронотоп М.М. Бахтин определяет как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, которые были художественно освоены в литературе. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории» [2, с. 234]. Также М.М. Бахтин упоминает и более широкое понятие «художественного хронотопа», представляющего собой пересечение в произведении искусства пластов времени и пространства и выражающего их неразрывность, интерпретирование времени как четвертого измерения пространства.

К изучению хронотопа в романе М. Шишкина «Письмовник» обращался ряд исследователей. Т.Г. Прохорова отмечает характерное для прозы М. Шишкина взаимодействие разных пространственно-временных пластов, выявляет ключевые хронотопы и хронологические принципы, которые обеспечивают целостность художественного мира произведения [4]. Н.А. Николина рассматривает сложную пространственно-временную организацию текста, непосредственно связанную с основными мотивами произведения. К вопросу пространства и времени в «Письмовнике» обращались также С.Н. Лашова, М.В. Бочкина.

На первый взгляд, пространство в «Письмовнике» состоит из нескольких локусов: Китай, где несет службу Володя, СССР, где живет Сашенька, а также дача, на которой герои проводят вместе счастливые дни. Помимо вышеуказанных локаций, автор делит пространство и время на «настоящее» и «ненастоящее». Это происходит, например, когда Сашенька вспоминает своего отца, который то был дирижером, что учил маленькую Сашу музыке, то полярным летчиком, а то и вовсе предстает перед читателем киноактером с неудавшейся судьбой.

В воспоминаниях Саши о детстве возникает образ попа Ивана из любимой сказки детства. Когда отец её рассказывал, все вокруг становилось «ненастоящим», а страна попа Ивана и сам поп Иван, напротив, были настоящими [3, с. 60]. В художественном пространстве романа, поп Иван становится так называемым проводником в мир вечности. Сопровождая Володю в его последнее путешествие, поп разрешает юноше взять с собой всё самое важное. Самым важным для героя становятся мелочи, напоминающие ему о детстве, о жизни, о любви: «план парохода в разрезе, который висел у него над кроватью в детстве, звук прутика по решетке, сладкий дух из кондитерской, лист из гербария, мамино кольцо, которое еще только кружится по подоконнику, обрывок газеты, приставший к порезу от бритвы» [3, с. 411–412]. Перечень показывает читателю детское восприятие мира, где «ненужное – самое необходимое» [3, с. 409]. Таким образом, в романе

проявляется мотив изображения «большого через малое», на что указывают и другие образы.

Например, Володя вспоминает эпизод из детства, связанный с банкой из-под печенья. Она воспринималась им как метод обретения бессмертия, своего и не только: «...меня поразила мысль, что я обладаю удивительной властью – останутся только те, кого я возьму с собой в мою банку» [3, с. 167].

По своей сути, «Письмовник» представляет собой философский роман, написанный в эпистолярной форме, который включает структурные принципы романа-воспитания. Поэтому в его художественном мире свободно совмещаются конкретное и абстрактное, вечное и сиюминутное, история и современность. Герои «Письмовника» сами формируют главный хронологический принцип организации художественного мира, в котором существуют.

Об истоке этого приема автор «Письмовника» рассказывал в автобиографических текстах: это моменты-озарения, когда будущий писатель, будучи маленьким мальчиком, смотрел на спящую мать и вдруг осознавал, что однажды она умрет, или, наоборот, смотрел на фотографию деда, который уже умер, но жив на снимке. Ощущение того, что прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно (М. Шишкин описывает его, например, в эссе «Пальто с хлястиком»), и становится отправной точкой для манипуляций со временем.

Мотив вечности пронизывает все пространство произведения. В конце герои отправляются в так называемую «точку схода» на трамвае, на котором обязательно нужно ехать до конечной станции, притом Саша берет с собой слепленную из снега дочку Снегурочку. В мифологии с этим образом связана как детскость, так и образ живого и мертвого, идея вечного круговорота.

Переплетение времени и пространства в романе М. Шишкина «Письмовник» экстраполирует идею цикличности всего на свете. Мир стремится к повторению известных сценариев, будь то смена времен года, цикл дня и ночи, человеческая юность и старость или рождение и смерть. Люди раз за разом проходят через те же трудности, что и старшие поколения, с небольшими поправками на индивидуально принятые решения. Вселенная стремится к разрушению, чтобы родиться снова.

### Список литературы

1. Рогова Е. Н. Некоторые аспекты художественной целостности романа М. Шишкина «Письмовник» / Е. Н. Рогова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – № 5. – С. 105–118.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
3. Шишкин М. Письмовник / М. Шишкин. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2012. – 416 с.
4. Прохорова Т. Г. Система хронотопов в романе Михаила Шишкина «Письмовник» : к проблеме художественной целостности / Т. Г. Прохорова // Известия Саратовского университета. Филология. Журналистика. – Т. 16, Вып. 4. – С. 447–451.

## БУЛГАКОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОЭЗИИ РОК-ГРУППЫ «АРИЯ»

*Захаряева И.И.*

Лирические тексты отечественного рок-коллектива «Ария» насыщены аллюзиями. Среди авторов композиций, чьи произведения отличаются обилием интертекстуальных включений, особенно выделяется Маргарита Пушкина, часто обращающаяся, в том числе, к творчеству М.А. Булгакова, а именно к роману «Мастер и Маргарита». Фантастическая основа данного произведения и мифологические образы соответствуют общей направленности творчества рок-коллектива «Ария» в целом и М. Пушкиной в частности. Рассмотрение особенностей осмысления булгаковских сюжетов, мотивов и образов современной поэтессой-песенником представляет интерес, тем более что данная проблема практически не изучена. Её затрагивают некоторые исследователи (М.Н. Капрусова, С.С. Ильин), однако глубокого и всестороннего изучения не проводилось.

По В.П. Москвину, литературная или текстовая аллюзия является выдержкой из претекста, характеризующейся отсутствием ссылки на текст-источник [1, с. 110]. И.Г. Потылицина, отмечает, что аллюзию от цитаты отличает неполное заимствование исходного текста, делает акцент на том, что элементы претекста находят место в заимствующем тексте на имплицитном уровне [2, с. 149]. Именно подобные аллюзии, в той или иной мере скрытые в лирических текстах группы «Ария» авторства М. Пушкиной, мы и рассмотрели.

Нами был проведён сопоставительный анализ текстов песен рок-группы «Ария» («Кровь за кровь», «Бал у князя тьмы», «Палач» авторства М. Пушкиной) и романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В основе каждого анализируемого художественного произведения лежат конкретные сюжетные элементы романа. Так, тексты композиций «Кровь за кровь» и «Палач» основаны на событиях суда над Иешуа и его казни. В песне «Бал у князя тьмы» отражён эпизод бала у Сатаны, описанный в претексте. «Кровь за кровь» представляет собой заочное обращение к Понтию Пилату, текст песни «Палач» – лирический монолог самого прокуратора, а «Бал у князя тьмы» – сторонний рассказ о бале Сатаны без непосредственного отношения к какому-либо герою романа.

В текстах М. Пушкиной присутствуют прямые или косвенные указания на произведение М.А. Булгакова. Например, в песне «Кровь за кровь» чётко прослеживаются сюжетно-образные связи с претекстом: ненависть Понтия Пилата к Ершалаиму («*Древний град Иерусалим довлеет над тобой, / Понтий Пилат...*»<sup>1</sup>), желание героя уехать из него («*Ты готов сорваться в Рим, махнуть на все рукой, / Забрав с собой солдат...*»), головная боль прокуратора («*Боль тупая бьет в висок...*»), указание на символический для мира романа

---

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты М. Пушкиной цитируются по материалам Официального сайта группы «Ария» [4].

образ луны и лунного света, на встречу Пилата и Иешуа в финале романа («*В серебристый сон / Ты бы с ним ушел / По дороге вечных звезд...*»), а также упоминание мотива раскаяния, суда персонажа над самим собой («*Ты бы перед ним / На колени встал, / Не стыдясь ни слов, ни слез...*», «*Ты стал сам себе судьей...*»).

Кроме того, в тексте «Палач» прослеживаются указание на красный подбой плаща Понтия Пилата (однако эта деталь романа в композиции «Арии» трансформируется, включая авторскую интерпретацию М. Пушкиной, раскрывая ужас совершённого прокуратором преступления, не случайно в тексте появляется мотив крови: «*Мой плащ кровь впитал...*»), акцент на снах прокуратора в которых он видит Иешуа («*Он вновь и вновь в мой входит сон...*»), намёк на дар мастеру и Маргарите – свет и покой («*Кто даст мне покой? Подарит свет?*»). В песне «Бал у князя тьмы» находит отражения место действия глав романа-претекста, повествующих о событиях XX века («*Стольная Москва*»), также наблюдаются прямые указания на романное именование Сатаны («*Воланд-господин*», «*мессир*»), присутствует аллюзия на эпизод с превращением головы Берлиоза в череп, из которого затем герои пьют кровь, трансформирующуюся в вино («*Кровь из черепов / Пьют здесь как вино...*»), указывается внешний вид гостей («*Каждый обнажён*»), место их обитания и цель прибытия («*...Всем, кто из могил / Прилетел на вальс...*») и др.

Рассмотрим выявленные несоответствия. В тексте «Кровь за кровь» прослеживается авторское отношение к герою и его поступку:

*...Дню мучений выпал срок.  
Кровь за кровь!  
В том воля не людей, а богов.  
Смерть за смерть!  
Ты должен не роптать, а терпеть.  
Здесь твой ад!  
Ты знаешь – нет дороги назад.  
Пей свой яд!  
Пей, прокуратор Понтий Пилат.*

В романе-источнике подобного не наблюдаем. Отношение автора претекста к герою выражено имплицитно, а лирическая героиня М. Пушкиной, напротив, подчёркивает справедливость наказания Понтия Пилата за смерть «иудейского царя» (кстати, царя, а не «бродяги», как у М.А. Булгакова). В тексте песни хоть и присутствует сочувственное отношение к прокуратору, находящемуся в ненавистном им городе среди чужих людей (первая строфа лирического произведения), однако сострадание его поступку не наблюдается. Лирическая героиня объясняет причины, побудившие прокуратора обречь Иешуа на смерть, но не оправдывает его. К тому же, персонаж песни М. Пушкиной наделён провидческим даром, он осознаёт, что за смерть «святого» придётся расплачиваться («*Над Голгофой – траур мглы, ты чувствуешь беду, / Ты сам не свой...*»), но всё равно «шепчет приговор».

Расплата приходит от Бога, не от людей, и тем она страшнее. Дальнейшие муки совести Понтия Пилата и его желание попросить прощения перед «иудейским царём» не вызывают сочувствие у лирической героини, она упоминает их, лишь констатируя факты («*В серебристый сон / Ты бы с ним ушёл...*», «*Ты бы перед ним / На колени встал, / Не стыдясь ни слов, ни слёз*»). К мотиву мук совести в лирическом тексте «Кровь за кровь» группы «Ария» присоединяются мотивы возмездия и Божьей кары, что и отражается в названии текста. В центре внимания лирической героини неоднозначный персонаж, отношение к которому в произведении М. Пушкиной в отличие от романа М.А. Булгакова ярко выражено, а ракурс его рассмотрения смещается по сравнению с аналогичным в претексте – центром авторского осмысления становится не святой бродяга, несущий новую идеологию, а его палач, пренебрегший предостережениями свыше и совершивший злодейство.

Расхождения претекста и заимствующего текста (песни «Кровь за кровь») прослеживается и на уровне деталей: «*Меж солдат, от зноя злых, твоих решений ждут / Два вора и святой*». В романе М.А. Булгакова «воров» было три («...казнены из них будут только трое...»<sup>1</sup>) Также в тексте песни рок-группы «Ария» авторства М. Пушкиной упоминаются факты, о которых в романе не говорится: «*Ты хотел найти покой на дне озерных вод, Понтий Пилат*», «*Дьявол помнит о тебе, / Он в Страстную Ночь идет к воде, / Жаждет смыть с тебя позор, / Но все тщетно до сих пор*». С первой цитатой всё более-менее понятно – лирическая героиня предполагает, что Понтий Пилат мог желать покончить жизнь самоубийством не с помощью яда («*И мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в больной голове прокуратора*», «*Яду мне, яду*» – М.А. Булгаков), а утопившись.

Рассмотрим вторую цитату. Лирическая героиня обращается к образу Дьявола, Сатаны, Воланда. В произведении поэтессы-песенника именно он радеет за Понтия Пилата, «жаждет смыть... позор», потому и направляется «к воде» – чтобы путём омовения добиться прощения грехов прокуратора. Примечательно время, когда это совершается – «Страстная Ночь». Страстная неделя – время суда, распятия и погребения Иисуса Христа, неделя до Пасхи, то есть период, когда и происходит действие «ершалаимских» глав романа М.А. Булгакова.

Но почему же именно Дьявол заботится о прощении Пилата? «*Ты стал сам себе судьёй, но смерть твоя не в счёт / Для вечной Силы Зла...*», – пишет М. Пушкина. Получается, что прокуратор наказан Богом за смертный приговор пророку, за невнимание к его предостережениям, но с точки зрения тёмных сил он являлся лишь исполнителем того, что должно было произойти. Понтий Пилат, как и другие смертные, лишь подчиняется воли высших сил, которые стремятся к равновесию – «Кровь за кровь!», «Смерть за смерть!». Достижение равновесия способно освободить его орудие, коим является пятый прокуратор Иудеи. В произведении М.А. Булгакова равновесие достигается после

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты М.А. Булгакова приводятся по изданию «Мастер и Маргарита: роман: рассказы». – М., 2005. – 672 с.

знакомства Иешуа с романом Мастера. В тексте М. Пушкиной достижение равновесия не происходит («...*Но всё тщетно до сих пор*»), а потому и Понтий Пилат не получает прощения. Поэтесса-песенник концентрирует внимание на преступлении героя и наказании за него, описывая события романа-претекста до прощения Пилата.

Отдельно стоит рассмотреть текст «Палач», кардинально отличающийся от песни «Кровь за кровь». Произведение представляет собой лирическое осмысление Понтием Пилатом произошедших событий. Песня-монолог, на наш взгляд, отражает авторское видение сюжета о прокураторе, при этом М. Пушкина интерпретирует не только роман М.А. Булгакова, но и непосредственно библейский сюжет. Аллюзии в данном художественном тексте менее заметны, чем в двух других, что является их отличительной чертой и позволяет говорить о многообразии способов отображения сюжета рассматриваемого романа в творчестве рок-группы «Ария» и автора анализируемых песен М. Пушкиной. В центре осмысления лирической героини тот же герой, что и в песни «Кровь за кровь», однако восприятие его иное. Понтий Пилат упоминает свои жестокость и могущество («*Мой меч – это власть, мой меч – закон...*»), именуется палачом и апеллирует к собственному наказанию, подчёркивая предрешиённость своей участи («*Я – палач, и я рождён бессмертным...*»), признаёт свою вину («*Вся грязь, все грехи людей на мне*»).

Любопытно и описание Иешуа глазами прокуратора: «*Божий сын*», «*пророк*», «*Был один из вас невинной жертвой, / Лишь один был чист... на всей земле!*», «*Бога он назвал своим отцом... / Сердцем он хотел всех нас принять, / Умереть за вас и за меня / В дар, что свыше дан, он свято верил, / Вера – вот и вся его вина...*» Эти характеристики соотносятся с представлениями об Иисусе Христе, как библейскими, так и булгаковскими. Однако по мере развития лирического сюжета восприятия Иешуа-Иисуса героем песни М. Пушкиной меняется. После отказа «создателя» в прощении Понтия Пилата «*пронзает*» «*откровенья свет*»: «*Тот безумец был никем, / ваш спаситель – Я!*» Как и в произведении «Кровь за кровь», прокуратор является орудием высших сил, но в отличие от своего песенного двойника понимает это («*Плачь! Небом был создан я / Палач...*»). Более того, прокуратор сравнивает себя с пророком, приходя к выводу, что каждый сыграл уготованную ему Богом роль («*Меч – этой мой крест! / Но вам не распять меня...*»). Без преступления Пилата не было бы величия «Божьего сына», роль их, по мнению героя текста М. Пушкиной, равнозначна, потому он смиряется со своей участью, зная, что однажды его ждёт освобождение от греха и от «меча» власти («*День придёт – сгинет род людской, / Звёзды в первый раз смех услышат мой, / В пустоту я свой меч швырну / И навек уйду в ледяную тьму*»).

«Бал у князя тьмы» построен, на наш взгляд, полностью на аллюзиях на роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и не содержит расхождений с его сюжетом. Однако в произведении присутствуют субъективные суждения о судьбе героини («*...Пять минут, / И душу не спасти...*», «*Слишком много зла*

*/ Здесь на одного!»*), связанные с интерпретацией текста-основы. Акцент делается на образе Маргариты, подчёркиваются её отличия от «чёрной свиты».

Таким образом, сопоставительный анализ текстов песен «Кровь за кровь», «Бал у князя тьмы», «Палач» М. Пушкиной, написанных для рок-группы «Ария», и романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» позволил выявить специфику отсылок к тексту-источнику. Каждое рассмотренное художественное произведение в данном аспекте уникально. Это прямые аллюзии на текст романа и отступления от него; песни, текст которых представляет собой авторское субъективное восприятие сюжета-основы; произведения, опирающиеся на роман М.А. Булгакова, но содержащие его авторскую интерпретацию. Любопытна трансформация образа Понтия Пилата, к чьему библейскому прототипу также обращается М. Пушкина. Он становится центром рефлексии лирической героини.

В произведении «Кровь за кровь» объясняются причины поступка героя, раскрывается тема праведного божественного возмездия за грех прокуратора, что подчёркивается мотивом нарушения им запрета причинять вред «иудейскому царю» и усиливается за счёт указания на провидческие способности персонажа. Лирическая героиня подчёркнуто отстраняется от сочувствия герою, стараясь сохранить объективность. Грех прокуратора оказывается для неё слишком велик для прощения, даже если оно исходит непосредственно от Дьявола. Так, герой выступает одновременно и орудием судьбы, и самостоятельным действующим персонажем, для прощения которого необходимо достижение равновесия, что происходит в претексте, но не наблюдается в интерпретации М. Пушкиной. В композиции «Палач» акценты смещаются, образ Пилата показан через призму его восприятия, прокуратор предстаёт жестоким судьёй, а сочувствие лирической героини в таком случае проследить не представляется возможным. Пилат называет Иешуа одновременно и безумцем, и пророком. Восприятие «Божьего сына» изменяется с осознанием прокуратором собственной роли в судьбе человечества – роли орудия рока, чего не видим в предыдущем тексте. Отличает произведения и наличие мотивов прощения, освобождения. В тексте «Кровь за кровь» это оказывается невозможно, а в «Палаче» у осознавшего высший замысел героя появляется надежда на отпущение грехов.

Ключевым в данном случае считаем мотив осознания вины. Обращение к образу пятого прокуратора Иудеи, на наш взгляд, является закономерным в связи с общей инфернально-мистической направленностью творчества рок-группы «Ария», а его неоднозначность даёт широкое поле для интерпретаций. Кроме того, мотивы суда, правосудия, возмездия и наказания актуальны на протяжении всей истории человечества. Обращение к эпизоду бала Сатаны из романа М.А. Булгакова в песне «Бал у князя тьмы» обусловлено актуальным для творчества М. Пушкиной и рок-коллектива вопросом взаимодействия потустороннего мира и обычного человека. Не случайно акценты в композиции смещены на «чёрную свиту», а о смертной Маргарите упоминается лишь вскользь.

### Список литературы

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита : роман: рассказы / М. А. Булгаков ; ред. М. Маркова. – М. : ЭКСМО, 2005. – 672 с.
2. Москвин В. П. Интертекстуальность : понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили / В. П. Москвин. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 168 с.
3. Потылицина И. Г. Основные направления в исследовании аллюзии / И. Г. Потылицина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 6: Языкознание. Реферативный журнал. – 2006. – № 4. – С. 142–154.
4. Официальный сайт группы «Ария» // [aria.ru](https://aria.ru/): сайт. – Режим доступа: <https://aria.ru/> (дата обращения: 20.04.2021).



## ОСОБЕННОСТИ РИТМИКИ ПЕСНИ «ДУРАК И МОЛНИЯ» ГРУППЫ «КОРОЛЬ И ШУТ»

*Пушкина В.А.*

Песенная лирика занимает особое место в системе литературных и фольклорных жанров. Идя по пути совмещения субъекта речи и объекта изображения, где автор и герой синкретичны, поэзия становится сложной в плане разграничения субъекта сознания и объекта изображения. М.М. Бахтин пишет: «Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. Лирическая самообъективация – это одержимость духом музыки, пропитанность и просквоженность им. Дух музыки, возможный хор – вот твердая и авторитетная позиция внутреннего, вне себя, авторства своей внутренней жизни» [2, с. 62].

Для данной работы важен аспект пения, поскольку рок-поэзия предполагает именно исполнение текста в единстве звука, слова и действия. С другой стороны, вопрос о текстологии русской рок-поэзии остаётся открытым по сей день, так как нет чёткого единого подхода к анализу данного жанра.

Уровень ритмики и субъектной организации рассматривается по модели, предложенной Ю.М. Лотманом в работе «Анализ поэтического текста. Структура стиха». Спецификой выбранного текста является массовость, ориентация на опыт реципиента, простая грамматика и лексика для лёгкого запоминания и восприятия.

Произведение взято из книги А.В. Рыбина «Самая правдивая история о самой невероятной группе» 2003 года. Текст «Дурак и молния», автором которого является Андрей Князев, входит в первый студийный альбом 1996 года «Камнем по голове» группы «Король и Шут».

Следует заметить, что представлен анализ песенного текста, который чётко членится на части и имеет запевно-припевную форму с прибавлением вариативной части. Как припев, так и куплет повторяются три раза. За вторым припевом следует третий куплет, который сильно отличается от первых двух. Далее мы будем называть его вариационной формой или третьим (вариационным) куплетом. Эта часть не соответствует структуре куплета и припева: она состоит из четырёх стихов, а количество слогов сравнительно меньше, чем в куплете. Как будет показано дальше, эта форма ритмически выбивается из общего построения песенного текста.

Ритм, вслед за Ю.М. Лотманом, мы понимаем как «правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов» [5, с. 39]. В первом куплете сочетаются ямбические (1–4 стихи) и хореические (5 и 6 стихи) размеры. Смена количества слогов в стихах подчиняется определённой закономерности, которая непосредственно связана со смыслом текста: «стиховая структура выявляет не просто новые оттенки значений слов – она вскрывает диалектику понятий, ту внутреннюю противоречивость явлений жизни и языка, для обозначения которых обычный язык не имеет специальных

средств» [Там же, с. 42]. Так, в первом и втором куплетах сочетаются вольные ямб и хорей. В первых трёх стихах чётное количество слогов, в остальных – нечётное. Тем не менее, смена количества слогов на нечётное не соответствует точке смене метра.

М.Л. Гаспаров указывает, что вольным размером чаще всего был ямб. В таком метре различаются разработки по контрасту и по подобию [3, с. 121]. К первому типу относятся стихи, неравностопность которых подчёркивается посредством постановки рядом длинных и коротких стихов. Второй тип подразумевает сглаживание неравностопных строк. Оба вида можно найти в тексте. В куплетах количество стоп разнится на 2 слога:

Грохочет гром,  
Сверкает молния в ночи,  
А на холме стоит безумец и кричит:  
“Сейчас поймаю тебя в сумку <...>”  
Весь сельский люд  
Смотреть на это выходил,  
Как на холме безумец бегал и чудил.  
“Он, видно, в ссоре с головою”... [6, с. 242]

Таким образом, стихи поставлены вместе по контрастному принципу. Вольный хорей в других стихах разработан по тому же принципу:

“...И сверкать ты будешь в ней  
Мне так хочется, чтоб стала ты моей!” <...>  
“...Видно, сам себе он враг,  
Надо ж выдумать такое – во дурак!” [Там же, с. 242]

Вольный ямб в припеве разработан по принципу подобия:

То парень к лесу мчится,  
То к полю, то к ручью [Там же, с. 242].

Нерегулярный хорей нарочито подчёркивает неравностопность строк:

Все поймать стремится  
Молнию! [Там же, с. 242]

Размер первого стиха третьего (вариационного) куплета – трёхстопный дактиль с усечённой стопой, второго и третьего – четырёхиктный дольник, четвёртого – двустопный ямб с одним безударным в конце стиха. Ритмический рисунок этой части наиболее размыт, в отличие от предыдущих куплетов и припева.

Припев ритмически организован с помощью ямба и хорей с разным количеством ударных слогов, которые чередуются, в отличие от куплетных, по более чёткой закономерности.

В куплетах встречаются только мужские рифмы, все закрытые, однородные, кроме «ночи / кричит» – это первая рифма в тексте, она мужская, открытая, разнородная, её отличие связано с описанием исходного положения дел. Данный тип рифмовки повторяется в третьем (вариационном) куплете, что сопоставимо с описанием разного времени суток: если в первом куплете ночь, в последней вариативной части – утро.

Однородные рифмы на глаголы – самый простой вид, который наиболее часто встречается в этом тексте. К числу разнородных рифм относятся состоящие из существительного и глагола, а также из существительного и прилагательного: ночи / кричит, герой / седой.

Припев, состоящий из четырех стихов, организован перекрёстной рифмовкой. Количество стоп не превышает четырёх, выделение «молнии» в отдельную строку и усечённая стопа акцентируют внимание на предмете поисков героя – этот предмет живой, в прямой речи первого куплета герой обращается к ней на «ты». Стихийное явление олицетворяется. Обращение к нему происходит в диалоге с использованием 2-го лица, что в русском языке означает близкие отношения. Эти отношения с «ты» подчеркиваются притяжательным местоимением «моей». Глагол «хотеть» в обратной форме с местоимением «мне» означает (мне хочется) отличается от личной формы глагола (я хочу) отдалённостью объекта желания.

Молния – это Образ, обладающий цельностью и нечленимостью, он чётко очерчен. Дурак не сливается с ней в единую инстанцию: «Точный, полный, тщательно отделанный, определенный, он не оставляет мне никакого места: я исключен из него, как из первичной сцены, существующей, быть может, лишь постольку, поскольку она выделена контуром замочной скважины. Вот, стало быть, наконец определение образа, любого образа: образ – это то, из чего я исключен» [1, с. 209].

В припеве смена метра обобщает действия. Последний стих содержит всего одно трёхсложное слово, в котором две ударных стопы вместо одной. Четырёхстопный ямба в первом стихе припева и трёхстопный ямба во втором сопровождаются приёмом анафоры, уменьшение стоп на одну связано с употреблением эллиптической конструкции.

На уровне композиции очевидна регулярная смена ритма: куплет и припев организованы разными метрическими системами. Внутри куплета также существует сдвиг структуры после четвёртого стиха. В первом куплете это связано с переключением внимания на молнию:

“Сейчас поймаю тебя в сумку,  
И сверкать ты будешь в ней  
Мне так хочется, чтоб стала ты моей!” [6, с. 242].

Во втором куплете – с оценкой действий героя:

“Он, видно, в ссоре с головою,  
Видно, сам себе он враг,  
Надо ж выдумать такое – во дурак!” [Там же, 242].

Сдвиг ритма происходит регулярно, внутри прямой речи субъектов. Он формирует композицию песни, сюжет, смену пейзажа. Каждая часть с одинаковым ритмическим рисунком – пять строф куплета – оканчиваются стихом с нечётным количеством слогов, а последний стих – усечённой стопой. Данный приём используется для чёткого разграничения куплета и припева. Последний стих третьего куплета заканчивается на безударный слог. Первый,

второй и третий куплеты начинаются и заканчиваются стихами, у которых нет рифмы. Это один из важных элементов, обеспечивающих цельность текста.

Между куплетами и припевами существует граница, которая заключается, во-первых, в смене музыкальной тональности, во-вторых, в перемене субъекта речи (в первом куплете – от дурака к всеведущему нарратору, во втором – от сельского люда к всеведущему нарратору), в-третьих, восклицательная интонация сигнализирует о конце целой части. В последнем куплете речь принадлежит только всеведущему нарратору, а заканчивается он фигурой умолчания. Здесь другая граница между частями. Возможно, в данном случае следует обратить внимание на музыкальное сопровождение текста. В музыке на этом месте – длительная пауза между вариативной частью и последним припевом, каковой нет в других куплетах, – это одна из трактовок безударной стопы в последнем стихе последнего четверостишия.

Каждая из строф, кроме последней части, начинается с ямбического стиха. Н.С. Гумилёв замечал, что «ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли» [4, с. 75]. Намерение такой ритмической организации – отразить напряженность воли персонажа поймать явление природы. Ямб показывает, что само поведение как бы подчиняется определённой цели.

Вариационная часть начинается с дактилического стиха: «Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев» [Там же, с. 75]. Изменение метра сигнализирует о торможении и сбое, даже к относительной регулярности ритм не возвращается.

Ритмическая структура текста не рассчитана на изысканность: используются сочетания довольно несложных метров, что значительно упрощает не только восприятие целостного произведения, но и наполнение его разными вербальными компонентами.

При неравном количестве ударных слогов ритм имеет чёткую структуру. Простота метрической системы ориентирована на широкий круг реципиентов, и в приоритете – молодая публика. Таким образом, на уровне ритмики наблюдаются регулярные сбои. Наиболее очевидный – это переход от куплета к припеву. Другая разновидность – внутренняя перемена ритма, которая связана в первом куплете с переключением внимания на молнию, во втором – с градацией в оценке действий дурака.

### Список литературы

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт ; пер. с фр. В. Лапицкого. – М. : Ad Marginem, 1999. – 431 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.

3. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях / М. Л. Гаспаров. – М. : Высшая школа, 1993. – 272 с.
4. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии : сборник / Н. С. Гумилев ; сост. Г. М. Фридлиндера; коммент. и подгот. текста Р. Д. Тименчика. – М. : Современник, 1990. – 381 с.
5. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : «Просвещение», Ленинградское отделение, 1972. – 271 с.
6. Рыбин А. В. Самая правдивая история о самой невероятной группе / А. В. Рыбин. – М. : Нота-Р, 2003. – 320 с.

### **Сведения об авторах**

Абсатирова Алина Курмангалиевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Алхутова Анастасия Вадимовна, учитель русского языка и литературы МБОУ г. Астрахани «СОШ № 11».

Анищенко Валентина Владимировна, преподаватель русского языка и литературы ГАПОУ «Астраханский социально-педагогический колледж».

Арефьева Наталья Генриевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Атамурадов Оразхан, студент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Афониная Юлия Игоревна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Бисембаева Венера Саддаровна, учитель русского языка и литературы МБОУ «Сеитовская ООШ».

Бойко Светлана Сергеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» (Москва).

Боровская Анна Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Бычков Дмитрий Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный технический университет».

Гасымова Салима Джабраил гызы, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и мировой литературы Бакинского славянского университета (Bakı Slavyan Universiteti).

Глазинская Евгения Тимофеевна, аспирант кафедры литературы ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» (Барнаул).

Горбачёва Тамара Сергеевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Гранкина Анастасия Витальевна, магистрант ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Гресь Василина Игоревна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Давлетова Альбина Ринатовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Демидович Маргарита Александровна, преподаватель русского языка и литературы Колледжа строительства и экономики ГАОУ ВО «Астраханский государственный архитектурно-строительный университет».

Дзукаева Тамара Султановна, магистрант ФГБОУ ВО «Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова».

Дурдыева Айхана Бахтияровна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Дьяченко Татьяна Анатольевна, преподаватель кафедры общественных дисциплин ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория».

Елизарова Елена Геннадьевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Завьялова Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, завкафедрой литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Захаряева Индира Ибрагимовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Зима Анна Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Северо-Осетинский Государственный университет им. К.Л. Хетагурова».

Исаев Геннадий Григорьевич, доктор филологических наук, профессор-консультант кафедры литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Исаева Людмила Халиковна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Кириченко Ксения Алексеевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Киселёва Ольга Сергеевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Корнушенко Анастасия Владиславовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Матякубова Шахида Пирназаровна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Мамедханова Наида Джамал гызы, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и мировой литературы Бакинского славянского университета (Bakı Slavyan Universiteti).

Нармаммедова Багул, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Нурмамедов Джумамырат Амангелди оглы, студент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Ошмарина Оксана Олеговна, магистрант ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Полякова Олеся Аракадьевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Прусакова Ирина Александровна, учитель МБОУ «Икрянинская СОШ».

Пушкина Валентина Александровна, магистрант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет».

Рассыпалова Анита Николаевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Рахматуллаева Насиба Батыражановна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Ревкова Мария Сергеевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Розимова Рисолат Хамдамовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Романовская Ольга Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Рыбакова Мария Алексеевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Сайтгазин Дамир Фаритович, студент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Сапарова Джерен, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Сахедова Мария Мухаммедовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Сеидова Клара Азатовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Сейидова Гуласар Кенжебаевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Семёнова Дана Александровна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Спесивцева Любовь Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Суровцева Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, профессор Российской академии естествознания ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова».

Сутырина Юлия Дмитриевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Тангыева Аннагул Язмырадовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Халидова Самира Максимовна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Хесенова Айна Хемраевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Ченгарь Юлия Павловна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Членова Татьяна Вячеславовна, магистрант ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Шунгулова Дина Бисембаевна, студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Эминов Мекан Атамурадович, студент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».



# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

*Материалы  
Всероссийской научной конференции*

*г. Астрахань, 23–24 апреля 2021 г.*

*Составители:*  
Н.Г. Арефьева, А.А. Боровская,  
Т.Ю. Громова, А.Д. Курилова,  
О.Е. Романовская, Л.В. Спесивцева,  
под общ. ред. Е.Е. Завьяловой

Материалы публикуются в авторской редакции.

Техническое редактирование,  
компьютерная правка, верстка *А.М. Докукиной*

Заказ № 4310. Тираж 10 электрон. оптич. дисков  
Уч.-изд. л. 14,5. Объем данных 654 Кб.

---

Издательский дом «Астраханский университет»  
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а  
тел. (8512) 24-64-95 (отдел планирования и реализации), 24-68-37  
E-mail: [asupress@yandex.ru](mailto:asupress@yandex.ru)