

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Материалы
Всероссийской научной конференции
г. Астрахань, 24–25 апреля 2020 г.

Издательский дом «Астраханский университет»
2020

УДК 82.09
ББК 83.3
Ж27

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом
Астраханского государственного университета

Редакционная коллегия:

Е.Е. Завьялова (отв. ред.),
А.А. Боровская, Т.Ю. Громова, Г.Г. Исаев, А.Д. Курилова,
О.Е. Романовская, Л.В. Спесивцева

Жанрово-стилевые искания в мировой литературе [Электронный ресурс] : материалы Всероссийской научной конференции (г. Астрахань, 24–25 апреля 2020 г.) / сост.: А. А. Боровская, Т. Ю. Громова, Г. Г. Исаев, А. Д. Курилова, О. Е. Романовская, Л. В. Спесивцева. – 419 Кб. – Астрахань : Астраханский государственный университет, Издательский дом «Астраханский университет», 2019. – 235 с. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): 12 см. – Загл. с экрана. – Диск помещён в контейнер 20×14 см.

В сборнике содержатся материалы, освещающие актуальные вопросы жанрологии, динамику стиливых исканий в русской и зарубежной литературе. Адресовано преподавателям-филологам, студентам, аспирантам гуманитарных специальностей.

ISBN 978-5-9926-1221-9

© Астраханский государственный университет,
Издательский дом «Астраханский университет», 2020
© А. А. Боровская, Т. Ю. Громова, Е. Е. Завьялова,
Г. Г. Исаев, А. Д. Курилова, О. Е. Романовская,
Л.В. Спесивцева, составление, 2020
© Т. А. Сезганова, дизайн обложки, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Е.В. Новоселова Хроники раннеколониального времени в Перу: стилистические и жанровые особенности	7
Е.Е. Завьялова Жанровые особенности трудовых припевок (на материале астраханских текстов)	11
Б.А. Ачылова Жанр анакреонтической оды в поэзии Г.Р. Державина	17
В.В. Анищенко Мотив бессонницы как средство романтизации образа в произведениях русской литературы первой трети XIX века	20
А.В. Гранкина «Городок в табакерке» В.Ф. Одоевского как романтическая новелла	26
В.А. Пушкина Поэтика парадокса в рассказе А.И. Герцена «Трагедия за стаканом грога»	29
Т.М. Аншакова Мотив любовного свидания в романах И.С. Тургенева	35
В.М. Маринина, Л.В. Спесивцева Хронометрирование событий как важная временная составляющая сюжета в ранней прозе Ф.М. Достоевского	39
А.С. Абрамов Сюжетообразующая функция хронотопа в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»	42
И.Н. Свечникова Изучение вставных конструкций в жанре притчи в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в 10 классе средней школы	45
П.М. Сероштанова Типы шутов и юродивых в романах Ф.М. Достоевского	50
А.М. Джусупкереева Концепты «день» и «ночь» в поэзии Ф.И. Тютчева	54
А.Н. Рассыпалова Пассивные герои и активные героини в русской литературе (на основе произведений И. Гончарова «Обломов» и О. Сырник «Мучной мальчик»)	56
Е.А. Веревкина Жанровое своеобразие произведения О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»	61

А.М. Юсупова Импрессионистические черты в пейзажной лирике О. Уайльда.....	64
Т.А. Кузовкова Семантика цветообозначений в рассказе В. Короленко «Река играет»	68
О.О. Ошмарина Тип героя-«нищеванца» в рассказе Л. Андреева «Мысль»	71
А.Д. Дегтярева Новый герой в драме панпсихизма Л.Н. Андреева «Собачий вальс»	78
М.П. Смирнова «Защита Честертона»: своеобразие эссеистского авторского мышления в публицистическом дискурсе на рубеже XIX–XX веков	82
Д.А. Ярманов Традиции «новой драмы» и символистского театра в пьесе А. Блока «Король на площади»	88
П.В. Пороль Стихотворение Н. Гумилёва «Фарфоровый павильон» в рецепции китайского переводчика	94
Я.А. Кадин, Л.В. Спесивцева Мотив двойничества как сюжетообразующий принцип поэмы С.А. Есенина «Чёрный человек»	99
Н.К. Шарипова, Л.В. Спесивцева Проблематика повести А.И. Куприна «Жанета»	105
Г.А. Туваков Образ Стамбула в книге И.А. Бунина «Тень птицы»	109
Н.Г. Арефьева Биографические и литературные аллюзии в «Газэлах» С. Парнок	111
О. Довлетгелдиева, Л.В. Спесивцева Поэма-эссе М. Цветаевой «Попытка комнаты»	116
К.И. Ишбирдиева Мифологический код в пьесе М.А. Булгакова «Адам и Ева»	121
С.Б. Рахматуллаева, Л.В. Спесивцева Система образов в романе А. Платонова «Счастливая Москва»	125
Ю.И. Ольховская Своеобразие жанровых процессов в прозе М.М. Пришвина	131

О.П. Каймашникова Дневниковые записи К.И. Чуковского в оценке литературоведов.....	135
Г.Г. Исаев Неотрадиционалистская стратегия в лирике Рюрика Ивнева 1930–1970-х годов	139
Е.А. Шкурская Жанровое своеобразие романа-антиутопии О. Хаксли «О дивный мир»	145
М.И. Трунилина Особенности временной организации в пьесах Д. Хармса «Елизавета Бам» и С. Беккета «В ожидании Годо»	150
Б.Б. Фатхи Натурфилософские мотивы в поэтических сборниках Форуг Фаррохзад «Уверуем в начало холодов» и «Новое рождение»	156
Х.Т.о. Эйвазов Мотив смеха в романе Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом»	163
Н.А. Сарраж Жанровое своеобразие романа Ф.Н. Горенштейна «Псалом»	167
Е.А. Бубнова Образ ночи в поэзии В. Цоя.....	172
А.М. Исмаилова, М.Т. Рахметова Внутренний мир лирического героя в поэзии Б. Гребенщикова	177
А.В. Гусарова Функции ремарок в пьесе О. Богаева «Башмачкин».....	181
Е.А. Шкурская Модификация зеркального двойника в русской и зарубежной литературной сказке XIX–XX вв.	184
А.А. Марина Лирико-философская сказка в творчестве Г. Цыферова	190
Д.И. Фролкина Жанровые особенности современной якутской литературы для детей	194
М.С. Конева Жанр колыбельной песни в современной детской поэзии	198
В.Н. Майор Приёмы создания мистического хронотопа в триллере для подростков	201

А.Г. Мендагалиева	
Реализация эмоциональных концептов тревоги и страха в прозе Анны Старобинец	207
А.А. Джундубаева, Р.А. Лелюк	
Трансформация житийного канона в романе Е. Водолазкина «Лавр»	210
С.С. Бойко	
Мир глубинной упорядоченности, или От чего отличается теоцентрическая проза	225
Сведения об авторах	232

ХРОНИКИ РАННЕКОЛОНИАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В ПЕРУ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Е.В. Новоселова

После покорения испанцами государства инков Тавантинсуйу военная конкиста сменилась интеллектуальной: в свет выходит большое количество произведений, посвященных истории, культуре, религии доиспанского прошлого Перу, одной из главных целей которых было осмысление всех этих аспектов и их включение в картину мира испанцев. Эти произведения относятся к различным жанрам, но ключевую роль сыграли именно хроники. Как следствие они являются одними из ключевых источников для изучения названных аспектов древнего Перу [3, с. 5–6]. Под «хрониками» я в данном случае понимаю изложение истории в хронологическом порядке, объединенное общей темой и замыслом. Хронологическими рамками исследования является промежуток с конца XVI и до первой трети XVII в., то есть период, в течение которого были созданы все крупнейшие произведения в жанре «классической» хроники, посвященные древнему Перу.

Хроника как литературный и историографический жанр известна задолго до освоения Нового Света. Ее расцвет относится к периоду Средневековья, когда сложились ее ключевые особенности: опора на авторитеты, как следствие – обилие цитат; отсутствие систематической критики источников и т.д. (Подробнее об этих особенностях и историописании в Средние века см. [1, с. 199–208]). Все это в большей или меньшей степени присуще и хроникам Нового Света, поэтому неудивительно, что в науке «родство» между двумя категориями хроник уже отмечалось [10, с. 20]. Однако в силу ряда причин историописание в колониальном Перу имеет свои особенности.

Следует иметь в виду, что перуанские хроники как жанр являются продуктом позднего этапа развития средневековой историографии, восходящей к XV в., который отмечен влиянием гуманизма и характеризуется развитием регионального историописания [8, с. 209–215]. В этом ключе любопытно посмотреть на отношение разных авторов перуанских хроник к такому аспекту, как связь перуанской истории с мировой (в том числе библейской). Зачастую здесь можно видеть общие со средневековым историописанием черты. Например, Хосе де Акоста предварял свой труд пространной

вводной частью об устройстве мира в лучших традициях церковных хроник (что неудивительно, поскольку сам он был иезуитом) [5]. Однако Инка Гарсиласо де ла Вега хотя и не игнорирует эту вводную часть [9, с. 9–11], но явно рассматривает ее лишь как вспомогательную. Многие авторы (например, Педро Сармьенто де Гамбоа или Хуан де Бетансос) в своих хрониках уже не считали нужным приводить эту вводную часть. Случаи же, когда к таким вводным компендиумам все-таки прибегали (например, хронист Фелипе Гуаман Пома де Айяла [11, с. 20–35]), объясняются конкретными целями и задачами автора. В случае с Помой это стремление вписать историю перуанских индейцев в христианскую историю с целью показать, что все преступления против них неоправданны и что они не в меньшей степени заслуживают гуманного отношения.

В чем же заключаются причины отличий хроник Нового Света (в частности и перуанских) от европейских эпохи средних веков и Раннего нового времени? Во-первых, внешние обстоятельства открытия и освоения Нового Света, неизбежно повлиявшие на мировоззрение хронистов. Конкиста стала коллективным опытом освоения неизведанного, столкновением с поистине новым миром, о котором ранее не было никаких сведений [2, с. 280–281]. Это неизбежно ставило под сомнение сведения многих античных и средневековых авторитетов (например, античные представления о невозможности жизни в широтах, на которых расположены некоторые регионы Нового Света), которые хронистам приходилось приспособлять к новым реалиям. Несмотря на то, что о полном разрыве с наукой древности говорить не приходится, переосмысление многих ее постулатов стало насущной задачей для многих хронистов.

Во-вторых, естественное развитие историописания и как следствие самого жанра хроник. Если классический средневековый хронист писал свою хронику, не покидая монастыря (хотя, конечно, из этого правила было много исключений [4, с. 22–23]), то его коллеги, писавшие о Перу, обладали совершенно иным опытом. Они имели возможность непосредственно ознакомиться с предметом своего труда; многие годами прожили в Перу и благодаря этому хорошо познакомились с его реалиями. Многие из них также общались с индейцами, заставшими поздний этап существования инкского государства Тавантинсуйу, что позволило им получить поистине уникальные сведения о доиспанском прошлом страны. Конечно, в реальности картина была не столь гладкой: не все из хронистов

владели индейскими языками, а владевшие не всегда обладали должной подготовкой для адекватного восприятия полученной информации. Тем не менее, применительно к перуанским хроникам XVI–XVII вв. можно говорить о зачатках антропологического подхода к сбору информации, а также критического подхода по отношению к источникам. На втором аспекте следует остановиться поподробнее.

Как и в Средние века, перуанские хронисты раннего нового времени при написании своих трудов активно пользовались творениями предшественников. В большей степени это характерно для хронистов как раз конца XVI – первой половины XVII в. (более поздний этап мы не рассматриваем), поскольку у более ранних авторов просто не было такой возможности вследствие отсутствия соответствующих произведений. Как бы то ни было, перуанские хронисты уже более внимательно относятся к такому понятию, как авторство: они если и не приводят во всех случаях точное происхождение той или иной цитаты, то, по крайней мере, называют тех авторов, у которых они позаимствовали тот или иной фрагмент (хотя без исключений, конечно, не обошлось). В качестве примера можно привести хрониста Бернабе Кобо, который в одной из начальных глав перечисляет тех авторов, которые оказали на него наибольшее влияние и трудами которых он сам неоднократно пользовался при написании своей хроники (Хосе де Акоста, Инка Гарсиласо де ла Вега и Поло де Онденгардо) [6, с. 119].

Можно отметить еще одну особенность, касающуюся авторства: в отличие от авторов средневековья для перуанских хронистов не свойственна так называемая ограничительная авторская стратегия [12, с. 665], скорее напротив. Каждый из них стремился обосновать значимость своей работы и, как результат, самого себя как автора [9, с. 5]. В этом нам тоже видится отход от средневековых литературных традиций.

Еще одна жанровая особенность перуанских хроник во многом обусловлена тематическими особенностями. Для них характерно повышенное внимание к культурным аспектам: верования других народов, обряды и т.п. Конечно, и в средние века хронисты обращались к таким сюжетам (достаточно вспомнить Марко Поло или хронистов крестовых походов), но в случае с перуанскими авторами это черта, характерная для всех без исключения.

Про художественные и стилистические особенности перуанских хроник можно сказать следующее. В этом отношении данные

произведения крайне разнородны: есть тексты, написанные на довольно высоком художественном уровне (к ним можно отнести хроники таких авторов, как Инка Гарсиласо де ла Вега или Бернабе Кобо), но есть и труды, написанные откровенно плохим языком. Это, прежде всего, «Новая хроника и доброе правление» Фелипе Гуаман Пойма де Айала, который, будучи индейцем, просто не владел испанским языком в мере, достаточной, чтобы написать художественное произведение.

В качестве итога можно отметить, что перуанские хроники колониального периода представляют собой самобытное и цельное художественное явление, всестороннее литературоведческое изучение которого еще далеко от завершения.

Список литературы

1. Гуревич А. Я. Словарь средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. – 632 с.
2. Кофман А. Ф. Испанский конкистадор. От текста в реконструкции типа личности / А. Ф. Кофман. – М. : ИМЛИ РАН, 2012. – 304 с.
3. Новоселова Е. В. Идеологическое обоснование верховной власти в державах доколумбовой Америки : автореф. дис. ... канд. истор. наук. – М., 2016. – 23 с.
4. Сидорова В. В. Природные достопримечательности глазами средневековых путешественников и хронистов (по французским историческим сочинениям X–XI вв.) / В. В. Сидорова // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2005. – № 3. – С. 20–30.
5. Acosta J. de. Historia natural y moral de las Indias / J. de Acosta. – Madrid, Ramón Anglés, 1894. – Режим доступа: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-natural-y-moral-de-las-indias--0/html/> (дата обращения 10.04.20), свободный. – Заглавие с экрана. – Язык исп.
6. Cobo B. História del Nuevo Mundo / B. Cobo. – Т. 3. – Sevilla : Imp. de I. Rasco, 1892. – 350 p.
7. Cortez E. La ficción garcilasista : El Inca Gracilaso de la Vega en la narrativa peruana / E. Cortez // Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. – 2009. – № 70. – P. 125–147.
8. Deliyannis D. M. Historiography in the Middle Ages / D. M. Deliyannis. – Leiden, Boston Brill, 2003. – 464 p.

9. Garcilaso de la Vega I. Comentarios reales de los Incas / I. Garcilaso de la Vega. – Lima : Universo, 1970. – 275 p.

10. Kaulicke P. Memoria historiografiada y memoria materializada. Problemas en la percepción del pasado andino preeuropeo / P. Kaulicke // Estudios Atacameños. – 2003. – No 26. – P. 17–34.

11. Poma de Ayala F. G. Nueva coronica y bien gobierno / F. G. Poma de Ayala. – Caracas Biblioteca Ayacucho, 1980. – 434 p.

12. Steckel S. Kulturen des Lehrens im Früh und Spätmittelalter. Autorität und Netzwerke von Gelehrten / S. Steckel. – Köln; Weimar; Wien : Bohlau, 2011. – 1295 s.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРУДОВЫХ ПРИПЕВОК (НА МАТЕРИАЛЕ АСТРАХАНСКИХ ТЕКСТОВ)

Е.Е. Завьялова

С середины XIX в. трудовые припевки в числе прочих жанров обращали на себя внимание фольклористов, этнографов, музыковедов. Но речь шла, скорее, о накоплении текстов, чем о серьёзном их анализе. В советскую эпоху припевки упоминались очень часто, поскольку являлись продуктом творчества «трудового народа». Однако отвергалась магическая подоплёка исполняемых миниатюр, игнорировалась их ритуальная составляющая. Народное творчество нередко расценивалось как оружие борьбы за классовые интересы. Предлагались соответствующие образцы произведений, выдаваемые за аутентичные, – на их основе создавались идеологизированные варианты. В постсоветский период трудовым припевкам вновь не везло: они слишком часто как политический материал обращали на себя внимание ранее, и теперь внимание к ним значительно уменьшилось. На сегодняшний день этот жанр остаётся малоисследованным, а тексты нуждаются в систематизации.

Категориальным признаком искомого фольклорного типа словесно-музыкального творчества, по всей вероятности, является его утилитарный характер. Трудовые припевки сопровождали некоторые виды работ; чаще – наиболее тяжёлых, артельных, например, передвижку тяжестей, рубку леса, вбивание свай. С этим обстоятельством связан их небольшой объём и отсутствие сколько-нибудь развитого сюжета; возможно, в этом ещё одна причина недостаточного к ним внимания со стороны фольклористов.

Узкопрактическая направленность припевов влияет и на **типологию** жанра: их чаще всего разграничивают, исходя из рода занятий артельщиков (такую классификацию целесообразно связать с парадигматическим принципом организации элементов) и характера выполняемых ими действий (синтагматический принцип).

Наиболее популярны бурлацкие, «лямочные», песни. Они исполнялись волжскими артелями бурлаков при передвижении против течения тяжело нагруженных барок. Например:

Матушка Волга! Широка и долга!
Она укачала! Она увалила!
Нашей силы, силушки не стало!.. [5].

Т.В. Попова называет характерным признаком этой припевки спокойный, размеренный, как бы «шаговый» ход [12]. Отличительной чертой любых подобных форм является связь с ритмом трудовых движений. К. Бюхер указывает: «При строго размеренном ходе работа, действительно, имеет склонность совершаться ритмически. Всего нагляднее ритмический характер её обнаруживается там, где рабочий инструмент при соприкосновении с материалом издаёт тон и когда по звучным, следующим друг за другом через равные промежутки времени ударам или толчкам можно заключить о равном напряжении затрачиваемой силы и о равномерности в отношении времени и пространства сопровождающих их движений» [2, с. 14].

В.Г. Смолицкий подтверждает: «Вначале первая часть могла складываться из отдельных звуков, а вторая – из одного слова: “Взяли!”, “Берём!”, “Возьмём!”. Эти и подобные им команды, пришедшие из глубокой древности, встречаются и по сию пору. Мы, например, записали их с помощью магнитофона в Карелии от людей, помнивших то время, когда техника ещё не вошла в жизнь человека: “О-о-о! Ло-ло! Бло-бло-бло! Взяли! (Берём, возьмём и т.д.)” или “Э-ге-ге-ге-ге! Взяли!”. С этих нечленораздельных возгласов с единственным значимым словом, по-видимому, и начались музыка и поэзия, по природе своей подчинённые определённому ритму – основе всякого искусства» [10, с. 139].

Такие припевки могут дать представление о древнейшей песенной традиции не только в плане структуры, ритма. В частности, в известной песне «Эй, ухнем!..» есть слова: «Разовьём мы березу, / Разовьём мы кудряву...» [9]. То же в «Дубинушке», само название, слова «Эх, зелёная сама пойдёт!» [6] – следы более ранней

традиции, когда славянские племена занимались возделыванием земель и выкорчёвывали деревья под пашню: перерубали корни, затем тянули дерево за верёвку, привязанную к вершине. «Дубинушка» – дерево, в древности – любое дерево. «Сама пойдёт» означает «упадёт», «свалится» [3, с. 61]. Эти припевки перекочевали в другую сферу, но сохранили своеобразные рудименты.

Далее речь пойдёт о «бытовом» назначении припевок. Мы выделяем шесть основных их функций. Начнём с очевидного.

1. Фокусировочная. Переключение мыслей членов коллектива на технику выполнения действий.

2. Координационная. Организация трудового процесса, объединение физических усилий работающих. Отметим императивный характер предложений, «призывавших к общим дружным усилиям» [4, с. 635].

3. Физиологическая. Установление определённого ритма, который акцентирует в нужные моменты мускульное напряжение, помогает своевременно расслабить мышцы, сделать резкий выдох, что в конечном итоге позволяет избежать чрезмерного переутомления. К. Бюхер подчёркивает: «...какой-либо тон отмечает такт работы. Этот тон слышится обыкновенно в конце отдельного рабочего движения, и не может быть сомнения, что выдерживание известной меры времени в движении служит к облегчению его»; «Всё это восклицания, всегда и повсеместно вырывающиеся из сдавленной груди во время быстрой тяжёлой и напряжённой работы, они вырываются бессмысленно, произвольно, и все же приносят облегчение» [2, с. 14, 131].

4. Психологическая. Создание благоприятной атмосферы, в том числе с помощью указаний на близкое и решительное завершение действий. Например, в рыбацких припевках: «больше в невад не пайдём», «мы лямычки, ды, парвём» [13, с. 60] (здесь содержится подтверждение скорого окончания работ). Сюда же можно отнести иронические характеристики в адрес старшего по артели: «Ниводчик наш покосился / И поднял суровый взгляд» [13, с. 60]. Об этом мотиве в припевках достаточно часто писали в советское время. См.: «Ирония направлена, как правило, на хозяина или подрядчика, нередко – на прохожих, иногда даже на свой собственный счёт» [1, с. 65]. На медико-вербальный компонент припевок указывает А.С. Ярешко [14]. С данной функцией соотносится следующая.

5. Эмоциональная. Поднятие настроения у членов рабочего коллектива посредством шутливых высказываний, содержащих изображение нарочито искажённой действительности. Едва ли не самый распространённый среди рыбацких припевов пример: «Мы поймали сорок щук, / Из каторых шубы шьют» [13, с. 63]. А.А. Банин поясняет: «через характерность музыкальных интонаций и с помощью поэтического текста артельная песня эмоционально воздействовала, вдохновляла людей на нелёгкий труд, заражала трудовым задором» [1, с. 63]. В.Г. Смолицкий отмечает в припевках элементы народной смеховой культуры, «в которой значительное место принадлежит человеческому “низу”, отсюда – обыгрывание всевозможных эротических ситуаций» [10, с. 139–140].

6. Суггестивная. Поддержание уверенности в собственных силах, обеспечение субъективного переживания успеха: «Наша силушка взяла!».

Функциональный анализ того или иного фольклорного компонента выявляет роль жанра во «внешней», экзогенной архитектонике. Но для глубокого понимания текста необходим структурно-семиотический подход, поскольку, по словам Б.Н. Путилова, «именно в структуре, в семантике, в языке функциональные связи получают наиболее полную, глубинную, органическую реализацию» [8, с. 67]. Обратимся к магической составляющей жанра трудовых припевов.

Ещё раз рассмотрим последний пример («Наша силушка взяла...»). Участники действия: а) констатируют происходящее: они, действительно, применяют физическую силу; б) убеждают друг друга и самих себя в успешности манипуляций; в) используют элементы заклинательной магии. Следовательно, ещё одна функция припевов – **наговорная** (7).

В рыбацких текстах такие случаи очевидны, когда отпускаются замечания по поводу рыбы. Обилие упоминаний о результатах промысла, на наш взгляд, является своеобразным магическим прогнозом (ведь, вытягивая сети, люди далеко не сразу могут оценить качество улова, о котором поют). С этой точки зрения адресат речи словесной магии – не человек, а высшие силы. То есть фразы «Мы поймали сорок щук...» [13, с. 63] (обратим внимание на сакральное число «сорок»), «мы украли осет(ы)ра...» [13, с. 59], «Чрез калган летят лещи...» [13, с. 63], «Косяком идут лещи...» [13, с. 67], «Мотня рыбы нам дала...» [13, с. 65] (о мешке в средней части невода) направлены на обеспечение хорошего улова. Вспомним наскальные

рисунки: чаще всего первобытные люди изображали объекты своей охоты и рыбалки; магическое значение петроглифов доказано. Здесь примерно то же самое.

В астраханских рыбацких припевках можно найти и явные пожелания: «Ты подуй, подуй, моряна, / Пригони леща, сазана!» [13, с. 66]. Моряна – крепкий ветер с моря. Т.е. в последнем примере уже явно указывается на то, что адресат высказывания – обожествляемая природная сила.

Для сравнения приведём факт, изложенный Б.Н. Путиловым в книге «Миф – обряд – песня Новой Гвинеи». Российский фольклорист рассказывает о песне, которую рыбаки из деревни Бонгу поют, вытягивая сети. Текст состоит из многократно повторяющейся короткой фразы, которую можно перевести словами «чайка ест угря». Логику, скрытую в подтексте, объясняют сами певцы: «чайки обычно собираются над местами скопления рыбы; следовательно, чтобы напасть на такое место, ловцам нужно навести на него чаек – песня это и делает» [7, с. 205–211]. В трудовых припевках заключается глубинный содержательный план, в них отражается давний языческий опыт предков.

Ещё один важный аспект, который необходимо оговорить, – связь припевок с ритмом трудовых движений. Эти движения отличаются, и припевки приобретают разную форму. «Все настоящие рабочие песни, – что должно быть твёрдо установлено, – имеют ритм, определяемый работой», – пишет К. Бюхер [2, с. 43]. Так, в припевках енисейских лесоплавильщиков создаются два звуковысотных уровня – «раскачивающая интонация»; в «лямочных» песнях широкий «шаговый» ритм; а в дождивочных – плавный, с узким звуковым диапазоном.

Что же можно сказать в этом отношении про рыбацкие припевки? В Астраханской области в море рыбу, чаще кильку, ловили с сейнеров, на реке неводами с берега, озёра обтягивали бреднями, в ильменях ставили ловушки. То есть выполнялась разная работа. Перегораживали забойкой реку, плели учугами, переливали улов «зюзьгами» (черпаками из сеток) [11, с. 4–5].

Но самым ответственным занятием, которое требовало слаженных действий, являлось вытягивание сетей. С одной стороны, тяжёлый труд, сложные условия: жара, холод, обжигающий ветер, сильное течение; с другой – достаточно тонкая работа: невод нельзя тащить рывками, иначе он запутается, необходимы аккуратные, осторожные и размеренные движения.

Припевки астраханских рыбаков отличаются, на наш взгляд, дробностью ритма, обусловленной краткостью строящих текст синтаксических конструкций и коррелирующей с коротким циклом движений рук. В них нет сильных ударений на первых слогах, фактически не встречается запевка, которой сопровождаются наиболее напряжённые усилия («Да у-ух!»). Самые частотные возгласы «Ой!» и «Да!»; они в артикуляционном плане не столь тесно связаны с физическим напряжением. Зато много периодических повторений, которые порождены, по всей вероятности, однотипной кинетикой. Например: «Ой, дала, дала, дала! / Наша силушка взяла!» [13, с. 58]; «Ой, да, наша, / Берём ваша! / Ой, да, наша, / Берём ваша!» [13, с. 61]; «Ой, да взяла, ты, вот! / Ой, да взяли, взяли, ой! / Ой, давай, давай, тащити! / Взяли, взяли, взяли, раз! Раз, два, три!» [13, с. 57–58].

Поэтика трудовых припевок нуждается в глубоком, серьёзном изучении. Но уже сейчас очевидно, что функциональные связи прагматического характера влияют фактически на все уровни текста: семантику, синтаксис, лексику, фонетику, ритм, мелодику.

Список литературы

1. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки : опыт жанровой характеристики / А. А. Банин. – М. : Советский композитор, 1971. – 223 с.
2. Бюхер К. Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение / пер. с нем. И. Иванова ; ред. Д. А. Коропчевского. – СПб. : Изд. О. Н. Поновой, 1899. – 162 с.
3. Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор / Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 400 с.
4. Колпакова Н. П. Трудовые песни / Н. П. Колпакова // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1972. – Т. 7. – Ст. 634–635.
5. Некрасов И. В. 50 песен русского народа для мужского хора из собранных в 1902 г. в Саратовской губернии И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским / И. В. Некрасов. – М. : Песенная комиссия Русского географического общества, 1907. – 52 с.
6. Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Е. Гусева. – М. – Л. : Советский писатель, 1965. – 755 с.
7. Путилов Б. Н. Миф – обряд – песня Новой Гвинеи / Б. Н. Путилов. – М. : Наука, 1980. – 383 с.

8. Путилов Б. Н. Фольклор и действительность / Б. Н. Путилов // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб : Наука, 1994. – 239 с.
9. Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина. – М. : Тип. А. И. Мамонтова, 1889. – Ч. 1. – 285 с.
10. Смолицкий В. Г. Трудовые артельные песни / В. Г. Смолицкий // Русский эротический фольклор : песни. Обряды и обрядовый фольклор. / сост., науч. ред., вступ. ст. А. Топоркова. – С. 139–148.
11. Суханова Т. А. «Наше село исстари рыбацье» (рыболовецкие традиции села Тишково) / Т. А. Суханова // Традиции живая нить. – Вып. 22. – Астрахань: ОМЦНК, 2014. – С. 4–11.
12. Трудовые песенки и припевки // Русское народное музыкальное творчество / Н. М. Бачинская, Т. В. Попова. – М. : Музыка, 1974. – С. 10–17.
13. Шишкина Е. М. Астраханские ловцы в своих песнях, обрядах, сказаниях, легендах / Е. М. Шишкина. – Т. I. – Вып. 2. – Астрахань : ООО КПЦ «Полиграфком», 2012. – 228 с.
14. Ярешко А. С. О семиотической природе медико-вербального компонента в трудовых рыбацких песнях Волго-Каспия / А. С. Ярешко // Музыкальная семиотика : пути и перспективы развития : сб. статей по материалам Второй международной науч. конф. / гл. ред. Л. В. Саввина. – Астрахань : Изд-во ОГОУДПО «АИПКП», 2008. – 109 с.

ЖАНР АНАКРЕОНТИЧЕСКОЙ ОДЫ В ПОЭЗИИ Г.Р. ДЕРЖАВИНА

Б.А. Ачылова

В историю античной литературы Анакреонт вошёл как певец вина и лёгкой, безмятежной любви. Известно, что Анакреонт был странствующим поэтом, жившим при дворах различных греческих владык, и достиг глубокой старости, не потеряв вкуса к жизни и её удовольствиям. «Произведения античного искусства – скульптуры, вазовой живописи – рисуют его в образе беспечно улыбающегося, полупьяного старика с лирой в руках и венком на голове»[2, с. 117].

Анакреонту подражали очень многие, под его именем дошёл обширный сборник так называемых анакреонтических стихотворений. Только в XIX в. было доказано, что эти стихотворения являются подражаниями разных времён. Их объединяет общность центральных

мотивов (любовь, вино), жизнерадостный тон. По мнению Н.А. Чистяковой и Н.В. Вулих, «в этих стихах не чувствуется вкуса Анакреонта, его изящества, остроумия и безукоризненного мастерства. Однако среди них попадаются произведения явно талантливые, подкупающие своей жизнерадостностью и юмором, например, “Ужасленный Эрот”, “Старик и зеркало”, “Цикада” и др.» [6, с. 83].

Европейские поэты разных эпох и литературных направлений (Вольтер, Шенье, Беранже, Парни) вдохновлялись стихами Анакреонта. В России также складывается анакреонтическая лирика. Это особая разновидность «лёгкой поэзии», ориентированная на гедонистические идеалы античности. В противовес традиции высокой поэзии, анакреонтика была образцом поэзии личной, поэзии чувства. Именно анакреонтика, как отмечает О.Н. Беляева, «привнесла в русскую поэзию гедонистические мотивы – философию наслаждения жизнью и последовательный отказ и от земных богатств, и от “всяческой суеты”» [1, с. 14].

Традиции Анакреонта ярко проявились в сборнике Г.Р. Державина «Анакреонтические песни» (1804). Не все стихотворения, включённые в данную книгу, являются переводами анакреонтической лирики, т.е. произведений древнегреческого поэта Анакреонта и его античных подражателей. Есть переводы из других древних и новых авторов, некоторые стихотворения не соответствуют жанровым критериям оды или анакреонтической тематике. Согласно К.Ю. Лаппо-Данилевскому, только 76 стихотворений из 95, входящих в сборник, можно отнести к жанру анакреонтической оды [5, с. 162].

Сборник Г.Р. Державина представляет собой наиболее полное выражение русской анакреонтики. Во многих стихотворениях Г.Р. Державина варьируются мотивы, традиционно воспринимающиеся как анакреонтические – мотив застолья, вина, наслаждения жизнью, любовных игр, весёлой старости и т.д. Однако поэт объединяет античные мотивы с образами из славянского фольклора или повседневной русской жизни. Например, в оде «На рождение в Севере порфирородного отрока» яркая поэтическая картина русской зимы осложнена использованием античных мифологических образов. Рождение младенца аллегорически связывается с приходом весны. Северный ветер Борей напоминает русского Деда Мороза. Он изображается «лихим стариком», который «сыпал инеи пушисты и метели воздымал» [3, с. 87]. А на фоне Борей, превращенного в сказочного деда Мороза, античные сатиры, собирающиеся «вкруг

огней» «согреть руки» [3, с. 88], воспринимаются как обыкновенные русские крестьяне у костров, а нимфы, засыпающие «с скуки среди пещер и камышей», – как крестьянки в занесенных снегом избах. Как справедливо отмечает В.А. Западов, «с этих-то нимф и сатиров начинается вторая жизнь античных образов в русской поэзии» [4, с. 10]. Появление на свет царственного младенца описывается в духе волшебных сказок. Обычное для хвалебных од перечисление добродетелей и достоинств будущего монарха тоже даётся поэтом в стиле, характерном для волшебных сказок: «Гении к нему слетели / В светлом облаке с небес; / Каждый гений к колыбели / Дар рожденному принес» [3, с. 88].

Само название сборника указывает на творческую интерпретацию Г.Р. Державиным античной жанровой традиции. Слово «ода» с древнегреческого переводится как «песня». Г.Р. Державин отказался от этого термина, применимого к поэзии Анакреонта, и заменил его русским переводом слова, имеющим более широкое значение, что допускает жанровое многообразие. К.Ю. Лаппо-Данилевский так интерпретирует смысл названия сборника: «Поэтические произведения, призванные выразить мировоззрение, наиболее полно запечатлённое в стихах Анакреонта» [5, с. 172]. Именно мировоззрение – то общее начало, которое объединяет разные по сюжетам и жанровым чертам произведения сборника.

Список литературы

1. Беляева О. Н. Русская анакреонтика как «поэтический турнир» переводчиков / О. Н. Беляева // Вестник Удмуртского ун-та. Филологические науки. – 2007. – № 5 (2). – С. 13–18.
2. Борухович В. Г. История древнегреческой литературы / В. Г. Борухович. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1982. – 454 с.
3. Державин Г. Р. На рождение в Севере порфирородного отрока / Г. Р. Державин // Державин Г. Р. Стихотворения. – Л. : Советский писатель, 1957. – С. 87–89.
4. Западов В. А. Поэтический путь Державина / В. А. Западов // Державин Г. Р. Стихотворения. – Л. : Художественная литература, 1981. – С. 3–18.
5. Лаппо-Данилевский К. Ю. «Анакреонтические песни» Г. Р. Державина и традиция русской анакреонтической оды XVIII века / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Литературный факт. – 2017. – № 5. – С. 154–184.
6. Чистякова Н. А. История античной литературы / Н. А. Чистякова, Н. В. Вулих. – М. : Высшая школа, 1972. – 454 с.

МОТИВ БЕССОННИЦЫ КАК СРЕДСТВО РОМАНТИЗАЦИИ ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

В.В. Анищенко

Говоря о романтическом герое в литературе, исследователи называют его главной чертой исключительность. Авторы сохраняют возможность самораскрытия персонажа, показанного в действии: в противоборстве с миром, личностном отношении к общечеловеческим проблемам. Нередко такие герои – беглецы, изгнанники, пленники, характер которых раскрывается в сложных сюжетных перипетиях.

Противоречия, терзающие романтическую личность, определяются философией романтизма. С одной стороны, такой человек – «венец творения», с другой – безвольная игрушка судьбы. Ему свойственны и вызов могущественным, иногда враждебным, силам природы, и близость к ней. Он страшится своего одиночества и необоснованно оставляет привычный мир. Находясь в неволе, мечтает о свободе, а обретя ее, томится. Отмечая парадоксальность такого мировосприятия, Е.Ю. Сапрыкина подчеркивает, что «Только у романтиков существовавшие ранее всегда параллельно миры “тюрьмы” и “свободы” оказываются одновременно и параллельными, и пересекающимися <...>. Антитетичность их делается относительной» [9, с. 18].

Особое внимание в структуре художественных текстов первой трети XIX в. уделяется уподобленным или противоположным действительности сновидениям героев. И если сон – один из способов преодоления границы между реальностью и мечтой, противоположная ему бессонница входит в парадигму характерных для романтической эстетики сюжетных ситуаций, а также состояний и черт героя.

Бессонница как признак исключительности героя

В романтической эстетике отсутствие сна как свойство героя нередко подчеркивает его исключительность. Так, Тазит, герой неоконченной одноименной поэмы (1829–1830) А.С. Пушкина, противопоставлен обществу Гасуба своей отчужденностью и отказом от следования принятым обычаям. В духе романтических героев он предпочитает одиночество и размышление на лоне природы: «Он как чужой; <...> / Он иногда до поздней ночи / Сидит, печален, над горой, / Недвижно в даль уставя очи» [6, с. 314]. Оссиановские

образы в пейзаже придают отрывку характерную эмоциональную тональность – печаль, сожаление.

В поэме М.Ю. Лермонтова «Аул Бастунджи», написанной предположительно в 1833–1834 гг., противопоставлены братья – Акбулат и Селим. С единичным указанием на их взаимную любовь диссонирует явная обособленность младшего, его стремление к уединению на природе и мечтаниям: «Порой, в степи застигнутый мечтами, / Один сидел до поздней ночи он» [3, с. 330].

Неспокойным показывается и состояние Вадима – героя другой незавершенной поэмы (1821–1822) А.С. Пушкина: «Старик забылся крепким сном. / Но юноша, на перси руки / Задумчиво сложив крестом, / Сидит с нахмуренным челом» [6, с. 159]. Отсутствие сна, закрытая поза и серьезное выражение лица свидетельствуют о внутреннем напряжении, глубоком размышлении.

Сюжетную основу драмы М.Ю. Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» (1830) составляют внутрисемейный и любовный конфликты. В отличие от «Испанцев», в данном произведении автор, изображая русскую действительность 1820-х гг., привносит автобиографический подтекст (обострившиеся разногласия отца и бабушки, воспоминания о пребывании в пансионе). Отец и бабушка главного героя, Юрия Волина, враждуют по поводу его воспитания. Это обстоятельство не является единственной проблемой героя: смерть матери, козни дяди, неопределенность в отношениях с возлюбленной, «предательство» друга сказываются на характере юноши. Юрий – романтический герой в буднично-реальной обстановке. У него особая душевная организация, проявляющаяся в склонности к рефлексии и сентиментальности. Ему свойственны ранняя разочарованность, ощущение одиночества, желание уехать, непринятие действительности, способность на сильное чувство, бунт. Юрий близок герою лирики М.Ю. Лермонтова 30-х гг.

Юноша доверяет свои переживания возвратившемуся другу – гусару Заруцкому. Юрий рассказывает ему: «Часто я во мраке ночи плакал над хладными подушками, когда вспоминал, что у меня нет совершенного никого, <...> – но ты был далеко» [4, с. 250]. Страдания из-за отсутствия участия и поддержки, ощущение безысходности становятся причиной эмоциональной нестабильности и лишения сна. Неоднократно переживая подобное состояние, герой акцентирует внимание на деталях, запомнившихся ему, – ночном мраке и холодной подушке. Асомническое пространство соотносится

с душевными терзаниями юноши: тьма как отсутствие света символизирует неопределенность пути, холод подушки осмысливается как физическое последствие бессонницы, становится выражением отсутствия душевной теплоты близкого.

В поэме М.Ю. Лермонтова «Сашка» (1835–1836) образы обретают конкретность и предметность, но главный герой «Нравственной поэмы» не лишается романтических черт. Бессонница Сашки осмысливается им как особенность, отличающая в негативном смысле – подобно недоброму знаку: «Блажен, кто может спать! Я был рожден / С бессонницей» [3, с. 409]. В его признании прослеживается характерное для устного народного творчества и романтизма представление о злом роке (рожден с бессонницей) и счастливой доле: герой лишен «блаженства сна», вместо него – долго «беспокойно бродят очи / И жжет подушка влажное чело» [3, с. 409]. В противоположность болезненно переживающему одиночество Юрию из драмы «Menschen und Leidenschaften», подушка обжигает героя поэмы. Иное последствие бессонницы в виде такого физического дискомфорта обуславливается терзаниями, определяющимися острым переживанием внутреннего неблагополучия: герой грустит о прошлом, «Блуждая в мире вымысла без пищи» [3, с. 409] и «...жадный червь ее грызет, грызет» [3, с. 409].

Бессонница, свойственная герою как особенная черта, актуализирует противоречие в характере капитана-лейтенанта из повести А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат Надежда» (1832) Ильи Петровича Правина, которого, по замечанию товарища, «калачом не сманишь с фрегата; ему не спалось на земле, ему душно казалось в городе» [1, с. 417]. Однако причина отсутствия сна не только в наделенном для героя особом смыслом пространстве корабля, противопоставлении духоты ограниченного города и свободы водной стихии. Вопреки обыденным представлениям об удобстве, сам капитан впоследствии рассказывает, что много раз «мучим бессонницею в теплой постели, завидовал... ночам, проведенным на шлюпке, под ливнем осенним, под бурей и страхом, на дралицу от смерти» [1, с. 461]. Опасное столкновение со стихией, страх и возможность погибнуть для Правина предпочтительнее, чем заурядное мирное существование на суше. Более того, – последнее, по всей вероятности, становится причиной бессонницы, переживается мучительно.

Однозвучный шум волн и утомление клонят ко сну моряков в были А.А. Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин» (1825), но

капитан судна Савелий не смеет предаваться сну, чувствуя ответственность и необходимость охранять покой. Морское путешествие потенциально опасно, потому сон теряет здесь одну из своих традиционных функций – защитную, а отсутствие сна необходимо.

Бессонница в контексте портретной характеристики женских персонажей

В некоторых произведениях романтической эпохи указание на возможную бессонницу включается в портретную характеристику, связанную с женскими образами, и подчеркивает их особую красоту. Категория красоты (как внешней, так и духовной) получает неоднозначное воплощение в эстетике романтизма, выносящей понятие прекрасного далеко за пределы собственно человеческого и возводящей его в ранг культурной и онтологической категории. По мнению Ф.В.И. Шеллинга, «красота есть выраженная в конечном бесконечность, и она составляет основную особенность искусства» [10, с. 29].

В повести А.А. Бестужева-Марлинского «Лейтенант Белозор» (1831) герой проводит много времени с Жанни и влюбляется в нее. В момент объяснения в чувствах признается, что одно ее желание доброй ночи «дает... злую бессонницу» [8, с. 56]. Упоминание бессонницы в подобном контексте не единственное в повести. Отсутствие сна субъективно гиперболизует привлекательность незнакомки, которую герой видит в порту в эпилоге произведения. Молодой человек восхищается необыкновенной красотой женщины, любит ее стройным станом, резюмируя: «Вы бы не спали три ночи и бредили три дня, если б я мог вам нарисовать его» [8, с. 93]. Он тщетно пытается привлечь ее внимание и, заметив, что дама встречает мужа, с досадой осознает, что может только мечтать о такой счастливой доле.

В повести Н.Ф. Павлова «Маскарад» (1836) лоб графини украшает сверкающая звезда из бриллиантов, которая, по мнению рассказчика, «была скорее звезда вечера, которая не умиляет души, а будит воображение и светит бессоннице» [5]. В повести «Аукцион» (1835) при виде в светском обществе привлекательной княгини молодой человек отворачивается, произнося при этом: «Я подвержен бессонницам» [7, с. 357]. Эта ситуация в сравнительно небольшом по объему тексте повторяется несколько раз, становясь лейтмотивом и демонстрируя таким образом эффект очарования, который производит появление героини. А предрасположенность молодого человека к бессонницам обусловлена особой чувствительностью

и впечатлительностью. Он, желая сохранить покой, избегает общества обаятельной дамы. Грозящая героям бессонницей привлекательность женских образов – указание на очарованность.

В заключении пьесы М.Ю. Лермонтова «Два брата» (1836), в момент, когда отец находится при смерти и просит внимания сыновей, соперничество братьев обретает явную форму. Александр заставляет Юрия посмотреть, как возлюбленная уезжает с мужем, отмечая: «Даже сюда не смотрит – бледна... но что за диво, – ночь, проведенная без сна!» [4, с. 390]. Обстоятельство отъезда княгини, детали ее внешности, бессонная ночь волнуют Александра больше, чем умирающий отец. Юрий призывает брата к благоразумию, но затем сам вступает в спор и, узнав об отношениях Александра и Веры, берется за оружие. В этом эпизоде драмы М.Ю. Лермонтова, в отличие от произведений А.А. Бестужева-Марлинского и Н.Ф. Павлова, указано на бессонницу самой героини, причем Александр замечает это в особо острый момент. Женщина, играющая роковую роль в судьбе братьев, кажется герою прекрасной даже после бессонной ночи. Впрочем, такое замечание не только признак эмоционального потрясения героя, объединяющего страсть и ревность: подобное видение женской красоты – в духе времени. В.Н. Кардапольцева подчеркивает, что «с приближением эпохи романтизма мода на здоровье кончается, бледность, меланхоличность – знак глубины чувств» [2, с. 48].

Следует подчеркнуть, что философия романтической эпохи оказывает влияние не только на жанровую, тематическую и идейную составляющие произведений, но и определяет тип героя, его знаковые черты. Мировоззренческий дуализм как одна из характеристик романтической эстетики, противоречивость и парадоксальность мировосприятия жизненных явлений проявляются в особой организации произведения. Так, при достаточно частотном упоминании мотива сна в их произведениях актуализируется и противоположный – мотив бессонницы.

Сновидения героя нередко имеют сюжетообразующее значение. Это связано с интересом романтиков к бессознательному, стремлением преодолеть границы реальности, желанием достичь абсолют. Подобное, по мнению философов и писателей эпохи романтизма, становится возможным в «альтернативной» реальности, которой является пространство сновидения. Бессонница входит в парадигму характерных для романтической эстетики сюжетных

ситуаций, а также состояний и черт героя. В отличие от сновидения, бессонница приносит реальное переживание, выступая средством романтизации. Особенно отчётливо это проявляется в образе героя драмы «Menschen und Leidenschaften» Юрия Волина, бессонница которого обостряет ощущение одиночества, тоску по «настоящей жизни», неопределенность пути. Состояние бессонницы переживается героями как особая экзистенциальная ситуация. Отсутствие сна определяет душевное беспокойство, сопровождает одиночество, отчужденность героев поэм А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

В некоторых произведениях в портретной характеристике женских персонажей подчеркивается особая красота, способная лишить сна героев-мужчин. Александра в драме М.Ю. Лермонтова «Два брата» всецело охватывает страсть и ревность к возлюбленной. В момент смерти отца конфликт братьев обостряется. Внимание Александра приковано к уезжающей княгине. Он указывает на вызванную бессонницей бледность героини, находя в этом очарование.

Список литературы

1. Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести / изд. подгот. Ф. З. Канунова ; отв. ред. С. А. Фомичев. – СПб : Наука, 1995. – 703 с.
2. Кардапольцева В. Н. Женские лики России / В. Н. Кардапольцева. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2000. – 158 с.
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. / примеч. И. Л. Андроникова. – М. : Художественная литература, 1964. – Т. 2. Поэмы и повести в стихах. – 605 с.
4. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. / примеч. И. Л. Андроникова. – М. : Художественная литература, 1965. – Т. 3. Драмы. – 566 с.
5. Павлов Н. Ф. Маскарад : повесть / Н. Ф. Павлов. – [Б.и.], 1839 – 20 с. // Электронная библиотека РУКОНТ. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/9107> (дата обращения: 6.04.2020), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / примеч. Б. В. Томашевского. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – Т. 4. Поэмы; сказки. – 552 с.
7. Русская романтическая повесть (первая треть XIX века) / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. В. А. Грихина. – М. : Изд-во Москов. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова, 1983. – 470 с.

8. Русская романтическая повесть писателей 20–40 годов XIX в. / сост., вступ. ст. и примеч. В. И. Сахарова. – М. : Пресса, 1992. – 461 с.

9. Сапрыкина Е. Ю. «Великая мировая трещина» в сердце романтизма / Е. Ю. Сапрыкина, Н. А. Вишневская // Темница и свобода в художественном мире романтизма. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 4–24.

10. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / вст. ст. П. С. Попова. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

«ГОРОДОК В ТАБАКЕРКЕ» В.Ф. ОДОЕВСКОГО КАК РОМАНТИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА

А.В. Гранкина

Произведение В.Ф. Одоевского «Городок в табакерке» принято относить к жанру литературной сказки, который сформировался в эпоху романтизма, когда особенно популярной была новеллистика. Новелла как жанр сформировалась в Средние века, в отличие от сказки, которая существовала только в рамках народного творчества. Оба жанра долгое время развивались параллельно, и только в конце XVIII в. новелла стала оказывать влияние на сказочную поэтику.

Некоторые российские и немецкие исследователи (Е.М. Мелетинский, А.С. Дмитриев, С.В. Тураев, Н.Я. Берковский, Б. фон Визе, Э. Белер, Ш. Грайф) отмечали, что границы между сказкой и фантастической новеллой нечеткие, поэтому большинство фантастических новелл было отнесено к сказкам, «хотя они и отличались сложным хронотопом и символичностью, что изначально не характерно для сказочной поэтики» [2, с. 133]. Е.М. Мелетинский считает, что именно «фантастика ведет к сближению со сказкой и к появлению гибридных жанровых образований» [3, с. 162].

Фантастическая новелла изображает типическое событие, игнорируя установку на исключительность, но речь все же идет об одном нетипичном эпизоде из жизни героя. В данном произведении – это путешествие Миши в волшебный городок. В сказке же случай приравнивается к обязательному этапу в биографии персонажа, который обязательно должен повлиять на его дальнейшее развитие. Герой В.Ф. Одоевского – ещё ребенок, а не юноша, который должен пройти обрядовую инициацию. Да, мальчик проявил интерес к механическому инструменту, но нет гарантий, что этот интерес сохранит-

ся и во взрослом возрасте. Новелла была написана в 1834 г., и для того времени подобный механизм был сродни чуду, диковинке.

Ещё одним отличием фантастической новеллы является инициативность главного героя, которая и движет сюжетом. Миша проявляет любознательность, хочет знать, кто живет в городке, и выражает вслух свое желание, прекрасно зная, что это физически невозможно, но вот «из дверцы выбегает мальчик с золотой головкой» [4]. Переход из реального мира в фантастический практически не ощущается. Сказочная ситуация преподносится читателям и воспринимается героем как совершенно серьезное явление. Герой – связующее звено двух миров, между которым нет четкой границы.

Музыкальность является одной из главных черт романтической новеллы. Именно музыка вводит героя в сон, в мир грез, где Миша смог осуществить свое желание: «мне все хотелось узнать, отчего музыка в табакерке играет; вот я принялся... смотреть и разбирать, что в ней движется и отчего движется» [4]. Фантастические герои говорят музыкальным языком: «Динь-динь-динь», «тук-тук-тук», «зиц-зиц-зиц».

В волшебной сказке герой пассивен. Все действия выполняет за него чудесный помощник, но мальчик-колокольчик – лишь экскурсовод по волшебному миру. А если учитывать, что действие разворачивается во сне, то есть в сознании главного героя, то информация, излагаемая мальчиком-колокольчиком, хоть и воспринимается Мишей как новая, но таковой по своей сути не является. Прежде чем заснуть, главный герой долго возится с табакеркой, изучая принцип её работы, а когда он засыпает, его подсознание моделирует желаемую действительность. Не зря рассказчик так подробно описывает крышку табакерки в начале новеллы.

Как мы писали выше, новелла отличается от сказки сложным хронотопом и символичностью. В новелле представлен двойной хронотоп. С одной стороны, композицию «Городка в табакерке» можно охарактеризовать как кольцевую. Завязка и развязка действия происходят в реальном мире, кульминация приходится на волшебный мир (сон), а пуант – обязательный элемент новеллы – находится на грани двух миров. На реальный хронотоп накладывается онейрический, где композиция больше похожа на сказочную и развивается линейно, основываясь на перемещении главного героя в пространстве. В сказке обязательным компонентом является зачин «жили-были», «в некотором царстве, в некотором государстве».

«Городок в табакерке» начинается резко, рассказчик сразу вводит читателя в курс дела.

Как подмечено Е.В. Киселевой, городок в табакерке оказывается микромоделью мира [1, с. 177]. В новелле фантастическая сфера с легкостью проецируется на реальную, а внутренний мир сказки замкнут, то есть герой не встречает особых препятствий со стороны окружающей среды. Поведение героя предсказуемо, в основе сюжета лежат формулы. В исследуемой новелле присутствует элемент сказочной композиции – запрет, нарушение которого является кульминацией, а не завязкой действия, как в сказке. Несмотря на предсказуемое поведение главного героя, сохраняется главная неожиданность (пуант).

Фантастическая новелла контаминирует черты новеллы и сказки как фольклорной, так и литературной. «Городок в табакерке» находится на стыке двух этих жанров. На первый взгляд, в произведении преобладает сказочное начало, но проведенный нами анализ доказывает, что доминирующим жанром является романтическая новелла.

Список литературы

1. Киселева Е. В. «Городок в табакерке» В. Ф. Одоевского как первая художественно-познавательная сказка для детей / Е. В. Киселева // Успехи современного естествознания. – 2011. – № 8. – С. 176–177.

2. Коровин А. В. Жанры литературной сказки и фантастической новеллы в эпоху романтизма / А. В. Коровин // Преподаватель XXI век. – 2008. – № 3. – С. 130–136.

3. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 275 с.

4. Одоевский В. Ф. Городок в табакерке // Сказки РуСтих. – Режим доступа : <https://skazki.rustih.ru/vladimir-odoevskij-gorodok-v-tabakerke> (дата обращения: 28.03.2020), свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

ПОЭТИКА ПАРАДОКСА В РАССКАЗЕ А.И. ГЕРЦЕНА «ТРАГЕДИЯ ЗА СТАКАНОМ ГРОГА»

В.А. Пушкина

Парадокс является предметом изучения различных дисциплин, использующих специфическую методологию исследования данного феномена. В литературоведении актуальность изучения парадокса как художественного принципа обусловлена множественностью семантики одних и тех же явлений и возможностью свободной генерации смыслов. Изначально этот приём сформировался в классическом риторическом искусстве и означал мысль, которая не согласуется с ранее устоявшимся мнением и противоречит чьим-либо ожиданиям [1, с. 262]. В художественную литературу парадокс перешёл в эпоху Возрождения и стал востребован такими авторами как У. Шекспир, М. де С. Сервантес, Л. де Вега и др.

Русская классическая литература богата антиномиями различного порядка, семантика и структура которых не изучена в полной мере. В связи с этим художественная проза А.И. Герцена представляет интерес для исследования приёма парадокса как одной из основных составляющих картины мира писателя. Каждое произведение А.И. Герцена проникнуто особой философией и эстетикой, которые образуют уникальный художественный мир. В тени внимания учёных остаётся рассказ «Трагедия за стаканом грога» (1863), заключающий в себе парадоксы на разных уровнях организации текста.

Как и все художественные произведения А.И. Герцена, «Трагедия за стаканом грога» наполнена размышлениями об «извечных проблемах, значимых как для отдельно взятой личности, так и для развития общества в целом» [8, с. 182]. Философская антиномия совмещается с исторической: «Этот мимоидущий мир, это проходящее – все идет и все не проходит, а остается чем-то всегдашним. Мимо идет, видно, вечное – оттого оно и не проходит. Оно так и отражается в человеке» [3, с. 261]. Здесь прослеживается связь с притчей о Кольце Соломона, на котором были отчеканены слова: «Всё проходит. И это пройдёт». Сам царь писал в «Книге Премудрости» следующее: «Бог создал человека для нетления и соделал его образом вечного бытия Своего» [Прем. 2: 23]. Писатель не только обыгрывает знаменитый афоризм, но и подчёркивает его двусмысленность через философский парадокс.

А.И. Герцен считал личность сокровищницей всех устоявшихся моральных и нравственных норм общества: «История – эпопея восхождения от одной к другой, полная страсти, драмы; в ней непосредственное делается сознательным и вечная мысль низвергается в временное бытие; носители ее – не всеобщие категории, не отвлеченные нормы, как в логике, и не безответные рабы, как естественные произведения, а личности, воплотившие в себя эти вечные нормы и борющиеся против судьбы, спокойно царящей над природой» [4, 322]. Таким образом, бытие, по Герцену, вечно, его существование возможно без человека, но именно он является неким центром, который может систематизировать и претворить в жизнь всё вокруг себя и «дать гласность» [4, с. 323].

Параллелизм следующей фразы ставит под сомнение возможности личности: «Но в каждой задержанной былинке несущегося вихря те же мотивы, те же силы, как в землетрясениях и переворотках, – и буря в стакане воды, над которой столько смеялись, вовсе не так далека от бури на море, как кажется» [3, с. 261]. В «Письмах об изучении природы» А.И. Герцен описывает процесс «распада» человека с природой: «Темное сочувствие и чисто практическое отношение – недостаточны мыслящей натуре человека; он – как растение: куда его ни посади, все обернется к свету и потянется к нему; но он тем не похож на растение, что оно тянется и никогда не может достигнуть до желанной цели, потому что солнце вне его, а разум человека, освещающий его, – внутри, и ему собственно не тянуться надобно, а сосредоточиться» [4, с. 325]. Отдаление человека должно приводить его к искомому принципу «разделяй и властвуй», но в действительности образуется заблуждение и непонимание собственной роли в историческом развитии.

Философский подтекст может прочитываться на содержательном уровне рассказа: задержанная былинка – официант, буря в стакане – его судьба. Таким образом, А.И. Герцен гиперболизирует значение жизненной трагедии одного слуги захудалого трактира, который произносит слова: «Тогда, sir, было другое время <...> а теперь другое!» [3, с. 265]. Данный факт подтверждает характерологический парадокс, заключающийся в особенностях жестикюляции «аристократа по убеждениям» («...он указал мизинцем дворнику на мой дорожный мешок...»), в деталях его одежды («...жилета такой белизны и крахмальной упругости, которых мы с вами не допросимся у прачки...»), в материальном положении героя (решение утопить

детей из-за долгов) [там же, с. 263]. Здесь уместно говорить об иронии как о форме парадокса [6, с. 132]. Антиномия свободы у А.И. Герцена заключается в трагической фатальности при возможности самоопределения и саморазвития [7, с. 69].

Ирония в рассказе является одним из ведущих приёмов создания парадокса. Уточнение позволяет выйти за рамки семантики того класса, который стал предметом описания А.И. Герцена: «...лавочники сидели за всеми столами с супругами (может быть, не с своими)...» [3, с. 262]. Имитация обывательского мнения отражает несерьёзное отношение автора к официанту: «...Россия *высылает* за границу огромное количество князей и графой...» [там же, с. 262]. Помощь в переносе записной книги до кэб показывает насмешку над желанием быть ближе к элите и благородной породе. И при этом А.И. Герцен жалеет Джона, который «не больше ли в десять, во сто раз страдал он, чем Людвиг-Филипп...» [там же, с. 267].

Ироническим представляется уподобление официанта Каратыгину¹ в роли Кориолана в «Трагедии о Кориолане» У. Шекспира: «Но это был не обыкновенный вельможа, – он выпрямился, по не потерялся, а отвечал мне с видом Каратыгина в “Кориолане”: “Не знаю – в мою службу, сэр, этого не случилось, таких господ не бывало – я справлюсь у говернора”» [там же, с. 263]. Но особая интонация Джона раскрывает его образ с другой стороны – при внешнем сходстве с актёром детали его облика формируют впечатление о «повреждённом» человеке: «“Да, я здесь”, – сказал waiter – и вовсе не был похож ни на Каратыгина, ни на Кориолана. Это был человек, разбитый глубоким горем, в его виде, в каждой черте его лица выражалось невыносимое страдание, человек этот был убит несчастьем. Он сконфузил меня. Толстое, румяное лицо его, откормленное до арбузной упругости и полноты мясами Royal hotel’я, висело теперь неправильными кусками, обозначая как-то мускулы в лице; черные бакенбарды его, подбритые на пол-лице, с необыкновенно удачным выемом к губам, одни остались памятником иного времени» [там же, с. 263]. Внешность Джона сочетает и благородность, и черты всех потрясений, которые пришлось ему пережить. В данном случае имеет место характерологическая антиномия, переплетающаяся с философской, выражающая индивидуальный процесс отсоединения человека от природы и его последствия – потеря ориентиров.

¹ Каратыгин В.А. – российский актёр-трагик, критики считали его роль Кориолана одной из лучших.

Иронический парадокс можно проследить в деталях: сравнение фонаря на столбе с портретом английского короля Георга IV², который «не только видом напоминал путнику о близости трактира, но и каким-то нетерпеливым скрежетом петель, на которых он висел» [там же, с. 261]. Также примечательно описание внешности монарха: «...в мантии, шитой на манер той шубы, которую носит бубновый король, в пудре, с взбитыми волосами и с малиновыми щеками» [там же, с. 262]. Совмещение высокого и низкого в едином контексте создаёт комический эффект, сопровождающийся мыслью об отсутствии образца в истории, который мог бы служить вектором развития не только новой личности, но и государства в целом. Игровой приём «грог» – «Георг», основанный на созвучии оболочек слов и разности значений, выражает два временных плана, которые не заменяют друг друга, а существуют в одном пространстве. Так, «старые» предметы и жесты являются приметам благородной цивилизации (серьги и брошь жены Джона, портрет Георга IV, губернаторское указание мизинцем на дорожный мешок).

А.И. Герцен при помощи парадокса демонстрирует уменьшение роли дворянства в обществе: «...эти заведения [аристократические отели] не отличаются ни хорошим вином, ни изысканной кухней, а обстановкой, рамами – и на первом плане прислугой» [там же, с. 262]. Здесь дворянин приравнивается не только к буквально нищему, не имеющему средств на существование, но и к приземлённому, не уважающему себя человеку.

Оксюморон «великие нищие» может быть олицетворением того типа «повреждённых» людей, переживших колоссальное страдание, к которому относится Waiter. С другой стороны, он является характеристикой аристократии и её депрессивных состояний: «Крупные страдания, перед которыми обыкновенно останавливаются целые столетия, пораженные ужасом и состраданием, большею частью достаются крупным людям. У них бездна сил и бездна врачеваний» [там же, с. 267]. Эти люди бедны духом, ограничены, антигуманны: «Удары топора в дуб раздаются по целому лесу, раненое дерево стоит себе, потряхивая верхушкой, – а трава грядой падает, подрезанная косой, и мы, не замечая, топчем ее ногами, ид учи за своим делом» [там же, с. 267].

² Георг IV – король Великобритании и Ганновера с 29 января 1820 г., из Ганноверской династии.

Сюжетный парадокс заключается в идее, которую А.И. Герцен выражает в финале произведения: при всём сочувствии Джону он осознаёт беспомощность мещанства. «Сколько раз, должно быть, бессильный, чтоб наложить на себя руки, то есть покинуть детей на голодную смерть, он искал облегченья у единого утешителя бедных и страждущих – у джина, у оклеветанного джина, снявшего на себя столько бремени, столько горечи и столько жизней, которых продолжение было бы одно безвыходное страдание, одна боль в невидимой мгле... ..Всё это очень хорошо – да почему этот человек не стал выше своего несчастья?» [там же, с. 267]. Во второй части рассказа обнаруживается смысловая игра: «...Знаете ли вы, что значит везде, и особенно в Англии, слово нищий – beggar, произнесённое им самим? В этом слове заключается всё: средневековое отлучение и гражданская смерть, презрение толпы, отсутствие закона, судьи..., всякой защиты, лишение всех прав... даже права просить помощи у ближнего...» [там же, с. 267]. В данном контексте выражается несовершенство государственного устройства старого времени, аристократического варварства, которое видел сам А.И. Герцен и отрицал его. Во втором случае описывается лицо, потерявшее материальный достаток: «Впрочем, спорить нельзя, гораздо было бы лучше, если б он мог стать выше своей беды – ну, а если он не мог? Да зачем же не мог? Ну, уж это вы спрашивайте у Маколея, Лингарда и прочее..., а я вам лучше когда-нибудь расскажу о других нищих» [там же, с. 267]. В последнем предложении говорится о дворянской элите, неспособной вести за собой народ, об ограниченном кругозоре этого сословия: «Да, я знал великих нищих – и потому-то, что я их знал, я и жалею слугу в “Георге IV”, а не их» [там же, с. 267].

Само название «Трагедия за стаканом грога» представляет собой смешение смыслов. Оно противоречит форме произведения и его небольшому размеру. В связи с интермедийной аллюзией наблюдается игра смыслов: «Кориолан» – трагедия, основанная на исторических событиях и поставленная в ведущих театрах, где главную роль исполняют лучшие актёры; «Трагедия за стаканом грога» – рассказ о мучениях трактирного слуги, «великого нищего», судьба которого отражается в истории мира так же, как и имя Кориолана.

Обобщая всё вышесказанное можно сделать вывод о том, что за основу художественного метода рассказа «Трагедия за стаканом грога» взят приём парадокса. Антиномии различного типа пронизывают текст, самые распространённые из них – философские

и иронические противоречия, которые одновременно показывают приземлённость и чистоту образа главного героя. Противоречие в данном случае служит ключом к пониманию роли переживаний и чувств отдельно взятой личности в историческом развитии всего народа.

Список литературы

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / вступ. ст. и коммент. С. Ю. Трохачева ; пер. с греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб. : Азбука, 2000. – 346 с.

2. Герцен А. И. Собрание сочинений : в 30 т. / гл. ред. В. П. Волгин. – Т. 3 : Дилетантизм в науке. Письма об изучении природы. 1842–1846. – М. : Академия наук СССР, 1954. – 361 с.

3. Герцен А. И. Собрание сочинений : в 30 т. / гл. ред. В. П. Волгин. – Т. 17 : Статьи из «Колокола» и другие произведения 1863 г. / ред. В. А. Путинцев и И. Ю. Твердохлебов ; текст подгот. Ф. М. Иоффе; коммент. И. М. Белявской и С. Д. Лищинер. – М. : Академия наук СССР, 1959. – 541 с.

4. Толковая Библия или комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета : в 7 т. / под. ред. А. П. Лопухина. – М. : Даръ, 2008. – 952 с.

5. Федосеева Т. В., Ершова Г. И. К вопросу о литературном парадоксе / Е. В. Федосеева, Г. И. Ершова // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2013. – № 1 (38). – С. 110–115.

6. Черданцева И. В. Ирония : от понятия к методу философствования, или до чего доводят философов насмешки : курс лекций / И. В. Черданцева. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1999. – 166 с.

7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. – Т. 1 / вступ. ст., пер. с нем. Ю. Н. Попова ; примеч. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1983. – 479 с.

8. Яшина Е.А. Типология парадоксов в художественном тексте / Е. А. Яшина // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 4. – С. 181–186.

МОТИВ ЛЮБОВНОГО СВИДАНИЯ В РОМАНАХ И.С. ТУРГЕНЕВА

Т.М. Аншакова

Творчество И.С. Тургенева многогранно, широко по своей проблематике. Его всегда волновали живые вопросы современности и коренные проблемы человеческого бытия, вековые мысли о жизни, смерти, долге, счастье, человеческой любви. Писателя интересовал человек как личность, как часть бесконечного, огромного мироздания. Находясь в поиске жанровой формы, которая будет способна отразить подобный широкий взгляд на мир, писатель обращался к эпосу, к драматургии, к лирике. К 1850-м гг. И.С. Тургенев выбрал для себя романы и повести как жанры, наиболее соответствующие его художественным устремлениям. Они стали основой для его жанровой системы. Важно также, что писатель в течение всего творческого пути тяготел к циклизации как к явлению, отвечающему его писательской склонности к генерализации.

Одним из таких объединений является цикл романов И.С. Тургенева второй половины 1850–1860-х гг., в который входят «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867), «Новь» (1877). Характерные свойства данных произведений были выделены редакцией «Отечественных записок»: «Романы наши изображают по преимуществу жизнь так называемого образованного слоя общества. Герои этих романов думают, спорят, резонерствуют от первой страницы до последней» [3, с. 105]. Писатель наблюдает за развитием «лишнего» человека, что приводит автора к выработке своеобразных «критериев состоятельности» этих людей. В качестве таких «критериев» у И.С. Тургенева выступают общественно-полезная деятельность и одухотворенная любовь, что в произведениях 50–60-х гг. тесно связано с мотивом страсти, одиночества, поиска счастья.

Основным романическим приемом выступает испытание любовью, которому условно можно дать классификацию, дифференцирующую героев по их мироощущению: «Одни герои, например, любят по теории, много говорят в пользу любви и не замечают, что, в сущности, они не любят. Другие не любят тоже по теории, много говорят против любви и не замечают, что они любят. Третьи, призванные к иным, великим целям, гнушаются заниматься такими мелочами, как любовь. <...> Четвертыми же, наоборот, сами возлюбленные

уже гнушаются, зачем их обожатели не призваны ни к каким великим целям, и предоставляют им, ничтожным, умирать сколько душе угодно» [6, с. 15]. Так современники интерпретируют ключевые элементы романов, выделяют основные пути следования мыслей романистов.

Каждый из этих романов представляет собой вариацию на тему «трагического значения любви», а мотив многогранного и противоречивого чувства является центральным циклоформирующим, вокруг него объединяются все остальные средства. Сходство определяется их идейно-тематическим единством, так как все они представляют собой разновидности произведений о запоздалом «прозрении» героя, когда ничего уже нельзя изменить ни в своей жизни, ни в окружающей действительности [5, с. 27]. Для «прозрения» необходимо потрясение (утрата любви), а сама возможность «прозреть» и «возродиться» обязательно связана с любовной ситуацией и мотивом любовного свидания.

Любовь для И.С. Тургенева является главным человеческим чувством, поэтому именно она предстает самым большим жизненным испытанием, проверкой сил человека, прежде всего сил нравственных и душевных. В любви проверяется нравственная ценность человека. Неслучайно И.С. Тургенев вводит ситуацию любовного свидания героев, которая выступает универсальной проверочной ситуацией в романах.

И.С. Тургенев извлекает событие, известное по культуре первой половины XIX в., из литературного контекста, подвергает его анализу с точки зрения изменившихся социальных приоритетов. В результате выявляется, что причины нерешительности героя в сцене свидания состоят в том, что «лишний человек» способен себя проявить не в конкретном поступке, а исключительно в декларировании активности и призывах к действию. Русский человек на rendez-vous не может выбрать личное счастье и всегда остается одиноким странником [2, с. 157].

Любовный конфликт в романах И.С. Тургенева неотрывен от конфликта религиозно-нравственного («Дворянское гнездо»), психологического («Рудин»), этического (тема счастья не по праву в «Дворянском гнезде» и «Накануне»), социального («Отцы и дети»), политического («Новь»). Никто из русских романистов не мог так искусно вывести любовный сюжет за границы собственно любовного чувства [7].

Мотив любовного свидания раскрывает истинных героев, показывает, на что они способны и какой жизненный смысл важен именно для них. Свидание становится переломным моментом, который делит жизнь героев на до и после, что, в свою очередь, помогает читателю лучше понять их.

В первых романах («Дворянское гнездо», «Рудин», «Накануне») ситуация любви или влюблённости, а также момент любовного свидания необходимы для того, чтобы «проверить» прочность убеждений главного героя-дворянина, испытать его в сюжетной кульминации: персонаж должен сделать выбор, проявить способность к действию, показать свою волю. В романах «Дворянское гнездо», «Рудин», «Накануне» и «Новь» героини влюбляются скорее в идеи, чем в их носителей.

В тургеневских романах любовь присутствует в двух формах: любовь-страсть и спокойная семейная любовь. Преобладает любовь первого типа: например, отношения Базарова, Павла Петровича из «Отцов и детей», Литвинова из «Дыма», Лизы и Лаврецкого из «Дворянского гнезда». В этих отношениях кипит страсть, поражающая человека целиком, проявляющаяся внезапно, часто несчастная. Примером второго типа любви можно назвать чувства Аркадия и Кати из «Отцов и детей» – «дружеская», спокойная любовь, логическим завершением которой становится крепкая счастливая семья.

Автор в своих произведениях показывает, что любовь способна овладеть любым человеком, как благородным, так и не очень. Ей покорны все люди в одинаковой степени. В романах по-разному представлено социальное положение героя в конце жизни. Они могут умереть в бедном родительском доме (Базаров), погибнуть в чужой стране на баррикадах (Рудин), «сделаться действительно хорошим хозяином» (Лаврецкий). Но при всей различности судеб действующие лица одинаково странно ведут себя в любовной истории, показывая повышенную чувствительность к обстоятельствам собственной жизни и внимание исключительно к своим чувствам. Это характерно не только для рокового rendez-vous, когда эмоциональное напряжение достигает апогея, но и поведения, мироощущения после него. Данный факт и превращает их жизнь в нечто недостигнутое, несбывшееся [8, с. 46].

Н.А. Добролюбов писал, что И.С. Тургенев дает читателю понять, что представляет его герой и в какую среду он попал, затем показывает, как его любят и что с ним происходит. Там, где любовь

должна уступить место «гражданской деятельности, он прекращает жизнь своего героя и оканчивает повесть» [1, с. 224]. Так в романах любовный сюжет помогает раскрыть противоречия русского общества, обнажить слабые стороны героев и социальной среды в целом. Именно поэтому в рассматриваемых произведениях любовь предстает в меньшей степени физиологической страстью, автор не сосредотачивается на подробностях проявления страсти, которая почти никогда не владеет его героями. Для них любить человека значит верить в его силы, пытаться увести его из той затхлой атмосферы, в которой он пребывает.

Итак, можно сделать вывод, что любовь в произведениях Тургенева является многомерным понятием, это страдание, тайна, болезнь, смерть, красота и неотвратимый рок. Она может быть фатальной страстью, возвышенным романтическим чувством, в идеале вмещающим в себя духовное и природно-естественное. Момент любовного свидания необходим для того, чтобы «проверить» прочность убеждений главного героя, испытать его в сюжетной кульминации: герой должен сделать выбор, проявить способность к действию, показать свою волю. И.С. Тургенев считал, что в судьбе практически каждого человека есть что-то трагическое [4, с. 50], но в большинстве случаев оно закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни.

Список литературы

1. Добролюбов Н. А. Русские классики / Н. А. Добролюбов. – М. : Наука, 1970. – 618 с.
2. Душенко К. В. Элеонора Шестакова. Странничество героя : экзистенциальный аспект (мотив «русский человек на rendez-vous») / К. В. Душенко // Вестник культурологии. – 2016. – № 4 (79). – С. 157–158.
3. История нравственного положения женщин, соч. Эрнеста Легуве // Отечественные записки. – 1862. – № 9. – Отд. Новости русской литературы. – С. 105.
4. Письма И. С. Тургенева к графине Е. Е. Ламберт / предисл. и примеч. Г. П. Георгиевского. – М. : Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1915. – 245 с.
5. Половнева М. В. Мотивы любви и долга в структуре тургеневской повести 1850-х годов / М. В. Половнева // Научные ведомости БелГУ. Серия : Гуманитарные науки. – 2017. – № 7 (256). – С. 26–32.

6. Степанов Е. Г. Романы И. С. Тургенева в русской повествовательной литературе 1850-х – начала 1860-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 28 с.

7. Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста / А. Г. Цейтлин. – М. : Сов. писатель, 1958. – 434 с.

8. Шестакова Э. Г. Инварианты и трансформация мотива русский человек на rendez-vous: от Тургенева-новеллиста к новеллистике Бунина / Э. Г. Шестакова // Уральский филологический вестник. Серия : Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2017. – № 3. – С. 40–68.

ХРОНОМЕТРИРОВАНИЕ СОБЫТИЙ КАК ВАЖНАЯ ВРЕМЕННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СЮЖЕТА В РАННЕЙ ПРОЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

В.М. Маринина, Л.В. Слесивцева

Творчество Ф.М. Достоевского принято делить на два этапа: раннее, в том числе, и сибирское (до 1860 г.) и творчество после «перерождения убеждений» (после 1860 г.). Чем обусловлено такое деление? В 1844 г. Ф.М. Достоевский пишет первое произведение – роман «Бедные люди». Это самое большое творение раннего периода его творчества. В 1850 г. начинается его сибирская ссылка. В 1854 г. писатель выходит из острога и поступает на военную службу. В Петербург возвращается только в конце 1859 г. После стольких событий, именно в начале шестидесятых формируется сознание Ф.М. Достоевского как почвенника и православного мыслителя. Самые большие и известные его произведения, в частности, великое пятикнижие, написаны после 1860 г.

Но и ранняя проза писателя представляет большой интерес для исследователей в области литературоведения. Практически не изучено хронометрирование событий как важная составляющая сюжета.

Хронометрировать – производить хронометраж. Хронометраж – точное измерение продолжительности каких-нибудь процессов [3, с. 821]. Понятие времени в произведении достаточно широко. Хронометрирование – более точное отражение времени – как один из художественных приёмов уже используется в ранней прозе Ф.М. Достоевского. Писатель показывает, сколько разных «событий» может произойти во внутреннем мире человека и вокруг него за короткий срок.

В повести «Белые ночи» (Ф.М. Достоевский её определяет как сентиментальный роман) описаны события, произошедшие с героем за четыре ночи и одно утро. Писатель воспроизводит действия, не выходящие за рамки времени суток, указанного в названии глав. Таким образом Ф.М. Достоевский в первую очередь показывает душу человека – всё то, что происходит с главным героем, «мечтателем», его чувства и мысли. В основе сюжета – богатый внутренний мир маленького человека, способного сопереживать и помогать ближнему.

В первой части главы – описание мыслей и воспоминаний молодого человека. Во второй части изображена встреча с девушкой, с которой герой договаривается встретиться следующей ночью, и даже не знакомится с ней. В последнем абзаце герой-рассказчик пишет: «Я ходил всю ночь; я не мог решиться воротиться домой. Я был так счастлив... До завтра!» [1, с. 190]. О том, что происходило с ним «завтра», читатель не может узнать. Чётких временных рамок окончания ночи героя и возвращения его домой тоже нет. Но известно время начала этой самой ночи – около десяти часов вечера.

Практически вся вторая глава, или «ночь вторая», построена как диалог Мечтателя и Настеньки. Они знакомятся, и в монологах герой-рассказчик обнажает свою душу. Настенька больше вспоминает историю своей жизни, то, что происходило и происходит с ней. Главу «Ночь третья» можно назвать лирико-философской: в диалогах и словах рассказчика – размышления об охвативших его чувствах, о переживании этих новых и необычных чувств. «Ночь четвертая» – это попытки героя-рассказчика успокоить Настеньку, его возвышенно-нежное признание в любви, договор жениться, встреча Настеньки с её любимым мужчиной. Герой-мечтатель и Настенька расстаются. В двух последних абзацах описана душевная трагедия рассказчика. В главе «Утро» он читает письмо Настеньки и много размышляет об этой ситуации.

Таким образом, хронометраж каждой главы (и повести в целом) определяется в её названии и строго соблюдается. Ф.М. Достоевский показал, как в короткий промежуток времени может произойти возрождение души человека и разочарование его в жизни за четыре ночи и одно утро. Более того, за одну ночь человек может переродиться в невероятно счастливого романтика: «И мы не знали, что говорить, мы смеялись, мы плакали, мы говорили тысячи слов без связи и мысли... мы были как дети...», – и вновь ощутить себя глубоко несчастным: «Я стоял и смотрел на них как убитый» [1, с. 240].

Эту грань между счастьем и горем писатель показывает с помощью приема хронометража.

Совсем иная картина представлена в повести «Дядюшкин сон». Это одно из последних произведений раннего этапа творчества Ф.М. Достоевского. Большую часть повести (около 85 %) занимает описание одного дня из жизни города Мордасова, которое начинается с дома Марьи Александровны Москалевой: «Десять часов утра» [2, с. 14]. Рассказчик постоянно напоминает или о приблизительном, или о точном времени суток, чтобы не дать читателю забыть, что это по-прежнему описание одного очень насыщенного дня. Событий в нем столько, что можно забыть об этом хронометраже. Но рассказчик не теряет связи со временем и всячески напоминает читателю о нём. Например, об окончании дня перед началом последней главы: «Она пробесилась всю ночь», «Наступило, наконец, и утро...» [2, с. 123].

Итак, приём хронометрирования в ранней прозе Ф.М. Достоевского является важной временной составляющей сюжета произведения. Благодаря хронометражу писатель пытается донести до читателя мысль о быстротечности бытия в сознании героя, о том, что даже в короткий промежуток времени в душе человека и в его жизни может произойти столько событий, сколько с иными не происходило и за год.

Список литературы

1. Достоевский Ф. М. Бедные люди. Белые ночи. Мальчик у Христа на ёлке / Ф. М. Достоевский. – М. : Издательство АСТ, 2018. – 254 с.
2. Достоевский Ф. М. Дядюшкин сон / Ф. М. Достоевский. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1956. – 135 с.
3. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова. – Российская акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – М. : ИНФОТЕХ, 2009. – 938 с.

СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ХРОНОТОПА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

А.С. Абрамов

В настоящее время, несмотря на, казалось бы, всестороннюю изученность произведений Ф.М. Достоевского, интерес к его творческому наследию не только не утихает, а скорее наоборот, усиливается. Литературоведческое сообщество давно признало «грандиозность» произведений писателя, неоднозначность жанровой структуры его текстов. Разработано много интересных типологических классификаций работ Ф.М. Достоевского: роман-трагедия, идеологический роман, полифонический роман, социально-экспериментальный философский роман, интеллектуально-психологический, роман прозрения и т.п. Очевидно, что, несмотря на все различия между этими концепциями, в основе, кроме всего прочего, лежит и восприятие исследователями сюжета произведений. Вслед за А.Н. Веселовским [2] будем рассматривать сюжет как совокупность или последовательность мотивов. Проследим, как хронотоп влияет на эту последовательность, направляя сюжетное развитие.

Конечно, ученые неоднократно анализировали особенности построения хронотопа в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» [3]. По-новому к этому вопросу подошёл М.М. Бахтин в своем знаменитом труде «Проблемы поэтики Достоевского» [1], в котором он рассматривал хронотоп как организационный центр основных сюжетных событий. Говоря о художественной функции хронотопа, М.М. Бахтин отмечал его изобразительные возможности, благодаря которым пространство и время наполняются новым качеством, приобретают объем и наглядность, становятся доступными для чувственного восприятия. Хронотоп у М.М. Бахтина это некое тело сюжета, его плоть и кровь.

И.В. Силантьев [4] показал, что структура мотива семантически насыщается пространственно-временными характеристиками хронотопа, представляющие мотив события актуализируют эти признаки в конкретных сюжетных поворотах. Н.К. Шутая [5] исследовала сюжетообразующую функцию хронотопа в произведениях русских классиков, она обратила внимание на особый устойчивый его вид – «присутственное место», который, по словам ученой, имеет характерные сюжетные функции, воспроизводящиеся в разных романах на протяжении всего литературно-исторического процесса.

«Преступление и наказание» не является исключением, здесь хронотоп «присутственное место» имеет те же сюжетные функции, активизирует развертывание конкретной сюжетной схемы, которую вслед за Н.К. Шутой, можно определить как «чиновник и сообщники издеваются над жертвой в присутственном месте». Хронотоп неотвратно порождает последовательность других мотивов, которые можно обозначить так: жертва подавлена, ее поведение изменяется, чиновник остывает, жалеет жертву и останавливает сообщников.

Для примера рассмотрим сцену из I главы романа. Раскольников вызван повесткой в контору квартального надзирателя. «Лестница была узенькая, крутая и вся в помоях. Все крошечные и низенькие были комнаты. Никто не замечал его. Во второй комнате сидели и писали какие-то писцы...» [3, с. 93]. Раскольников входит в помещение письмоводителя, там ему снова придется долго ждать.

Здесь в хронотопе соединены неуютность пространства, безличность персонажей, больше похожих на часть интерьера, и томительное течение времени. Мотивы возникают один за одним, и мы наблюдаем разворачивание вышеупомянутой схемы. Ссора Раскольникова с помощником квартального надзирателя поручиком Порохом, в результате которой настроение Раскольникова становится еще более подавленным. Появляется сам квартальный надзиратель Никодим Фомич, прекрасно понимая, что помощник неправ, он встает на его сторону, чем усугубляет страдания жертвы: «Вы чем-нибудь, верно, против него обиделись и сами не удержались, но это вы напрасно...» [3, с. 100]. Помощник Илья Петрович продолжает глумиться над Раскольниковым, грубит, буквально затыкает рот. Жертва совсем сникает, квартальный надзиратель, видя состояние Раскольникова, журит своего помощника и даже испытывает чувство стыда.

Вся эта сюжетная схема, последовательность мотивов прекрасно иллюстрирует нашу схему, в которой хронотоп является главным образующим фактором, его функция здесь очевидна. Еще нагляднее это просматривается в V главе романа. Раскольников посещает пристава следственных дел Порфирия Петровича, приходит в его служебный кабинет в полицейском отделении. И опять налицо все признаки хронотопа «присутственное место»: время тянется бесконечно, Раскольников никак не может дождаться, вокруг обезличенные люди как атрибуты интерьера, все предметы мебели подчеркнуто казенные, общая атмосфера тоски, скуки, безразличия к судьбам посетителей.

Итак, хронотоп обозначен и он тут же начинает порождать характерные мотивы, складывающиеся в знакомую сюжетную конструкцию. Жертва входит в кабинет, начинается разговор, чиновник давит, напряжение растет. Раскольников испытывает на себе все изощренное мастерство дознавателя, его страдания доходят до предела, но в момент наступления, казалось бы, неизбежной истерики со стороны жертвы, вдруг появляется Николай и берет вину на себя. Раскольников уходит, хронотоп фактически меняется, но запущенная им последовательность мотивов продолжает разворачиваться. В комнату Раскольникова приходит один из помощников чиновника – мещанин, обвинявший жертву в убийстве. Мы наблюдаем раскаяние гонителя, слышим его исповедь, видим его стыд за свои злобные мысли в адрес жертвы. Более того, узнаем, что гонитель вовсе не искал справедливости, не жаждал торжества правды и заслуженного наказания виновного, а хотелось ему только одного – ощущения власти над жертвой, власти безнаказанной, даруемой причастностью к карательным механизмам закона. Но реальное прикосновение к правоохранительной системе, угнетающее зрелище чужих страданий, тот ужас, который живет в глазах подозреваемого – все это приводит гонителя к покаянию перед своей жертвой.

Несмотря на различность ситуаций, последовательность мотивов соблюдается неукоснительно, взаимосвязь их достаточно жесткая, обусловленная четкой внутренней логикой. Все это позволяет говорить о сюжетообразующей функции хронотопа, о том, что его пространственно-временные характеристики неизбежно порождают определенную последовательность мотивов. Персонажи действуют и коммуницируют между собой под влиянием заданных условий хронотопа: погрязший в казенщине чиновник перестает видеть личность в посетителе-жертве. Поведение его становится буквально антигуманным, вследствие чего страдания жертвы доходят до предела. Чиновник-гонитель, являясь по сути частью хронотопа, не может даже испытать чувство победы над жертвой. И, как всегда у Ф.М. Достоевского, вдруг этот гонитель перестает быть атрибутом хронотопа, превращается в нормального персонажа, обнаруживает в себе совесть, замечает невыносимые страдания жертвы, даже раскаивается в содеянном. К сожалению, в рамках нашей статьи мы не можем рассматривать это интереснейшее явление – взаимопроникновение таких, казалось бы, малосовместимых элементов поэтики,

как хронотоп и система персонажей. Эта тема еще ждет своих исследователей и представляется нам крайне интересной.

В заключение хотелось бы отметить следующее: конечно, мы не утверждаем, что в любом произведении, где наличествует хронотоп «присутственное место», сюжет обязательно будет реализовываться через рассмотренные нами мотивы. Это зависит от литературного направления, жанра и просто от авторского замысла. Однако для Достоевского, да и для целого ряда русских классиков XIX в. хронотоп, сюжетные повороты и непосредственно вся фабула связаны прочно.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 648 с.
3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 12 т. / сост. Г. Д. Фридендер. – М. : Правда, 1982. – Т. 5. – 543 с.
4. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
5. Шутая Н. К. Сюжетные возможности хронотопа и их использование в произведениях классической русской литературы XIX в. (на примере прозаических произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого) / Н. К. Шутая // Вестник Московского университета. – 2005. – № 5. – С. 64–75.

ИЗУЧЕНИЕ ВСТАВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ В ЖАНРЕ ПРИТЧИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» В 10 КЛАССЕ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

И.Н. Свечникова

Как мы уже отмечали в статье «Изучение вставных конструкций в жанре притчи в романе Л.Н. Толстого “Война и мир” в 10 классе средней школы» предыдущего сборника «Жанрово-стилевые искания в художественной литературе» (2019), ни в одной из наиболее используемых школьных программ по литературе для 5–11 классов, рекомендованных Министерством образования РФ, кроме программы составителей Г.С. Меркина, С.А. Зинина, В.А. Чалмаева, среди изучаемых жанров фольклора не упоминается притча. Вместе с тем,

при изучении произведений русских писателей второй половины XIX в., активно использовавших этот жанр, в 10 классе (Н.А. Некрасов, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) учитель не может обойти его вниманием. Это связано с рассмотрением вопросов поэтики изучаемых произведений, своеобразия художественного воплощения авторской позиции, а также роли внесюжетных элементов текста. Возникающую психологическую и методическую проблему, связанную как с восприятием старшими школьниками вставных конструкций, написанных в жанре притчи, в изучаемых произведениях русских классиков, так и с поиском путей осмысления их роли и значения в процессе анализа художественного текста в школе, можно решить. Вариант её решения при изучении «Войны и мира» Л.Н. Толстого в 10 классе был освещен в упомянутой ранее статье.

Предлагаем методические рекомендации для учителей 10 классов школ различных моделей обучения при изучении романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: фрагмент урока на тему: **«Правда Сони Мармеладовой и идеи христианского смирения и духовного воскресения».**

Цели (фрагмента): актуализировать знания учащихся об известных им евангельских притчах, о жанровых особенностях притчи, проанализировать роль внесюжетного элемента в романе Ф.М. Достоевского – легенды о воскресении Лазаря, определить глубинный смысл и значение легенды, а также евангельских притч «О фарисее и мытаре», о прощенной Христом блуднице в развитии ключевой идеи произведения – воскресение человека.

Опережающее домашнее задание: вспомнить жанровые особенности притчи; найти сюжетные параллели романа с текстом Евангелия, подготовить чтение легенды «Воскресение Лазаря» и притчи «О фарисее и мытаре»; обдумать, как они связаны с ключевой проблемой романа – воскресением человека.

Вступительное слово учителя: Русские писатели-классики пытались донести до сознания читателя духовно-нравственные законы, которые могли бы воспитать гармоничную личность. Моральный пафос их произведений несомненен. Век XIX ознаменован расцветом русской классической литературы, в то время писатели-классики нередко использовали притчу в контексте своих произведений. Притча влечет их своей направленностью к первоосновам человеческого существования. Для писателей, которые стремились строить свои произведения по законам притчи, ценность ее состоит

прежде всего в том, что она позволяет поставить героев в масштабную общезначимую ситуацию этического выбора, имеющего принципиальное, основополагающее значение. Она говорит о силе человеческого духа, о верности человека идее нравственного долга.

Учитель предлагает ученикам прочитать вслух библейскую легенду «Воскресение Лазаря».

Ученик читает легенду «Воскресение Лазаря» [Ин. 11: 1–50].

Учитель: Как этот эпизод Евангелия связан с сюжетом романа? Какие детали связывают историю Лазаря и духовное воскресение Раскольникова? (Ответы подтвердите текстом романа.) Вспомните жанровые особенности притчи. Можно ли утверждать, что данная библейская легенда приобретает в контексте романа притчевый характер? (*Ответы учащихся.*)

Комментарий учителя: Тема духовного воскрешения личности, которую Ф.М. Достоевский считал главной в литературе XIX в., пронизывает все его романы. Эпизод, в котором Соня Мармеладова читает Раскольникову библейскую легенду о возвращении к жизни Лазаря, является одним из ключевых эпизодов «Преступления и наказания». «Иисус сказал ей: Я есть воскресение и жизнь; верующий в Меня если и умрет, оживет; и всякий живущий и верующий в Меня не умрет вовек. Верешь ли сему?» [Ин. 11: 25–26]. Соня, читая эти строки, думала о Раскольникове: «И он, он – тоже ослепленный и неверующий, – он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! Сейчас же, теперь же» [1, с. 200]. Раскольников, совершивший злодеяние, должен «уверовать» и покаяться. Это и будет его духовным очищением, образно говоря воскресением из мертвых, дрожа и холодея, повторяла Соня строки из Евангелия: «Сказав сие, воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. И вышел умерший...» [Ин. 11: 43–44]. Эта символическая сцена имеет логическое и художественное продолжение: в конце романа Раскольников-каторжник, покайся, возрождается к новой жизни, и в этом немалая роль Сониной любви: «Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [1, с. 330].

Раскольников обращается к Евангелию и должен, по мысли Ф.М. Достоевского, найти там ответы на мучающие его вопросы, должен постепенно переродиться, перейти в новую для него действительность.

Иными словами, Ф.М. Достоевский проводит идею, что человек, совершивший грех (умерший для вечной жизни), способен духовно воскреснуть, если уверует в Христа и примет его нравственные заповеди. Таким образом, библейская легенда «Воскресение Лазаря» приобретает в контексте произведения **притчевый характер**.

Учитель: Прочитайте вслух, выразительно притчу «О фарисее и мытаре». Кто из героев романа, в каких эпизодах высказывает мысли или произносит слова, соотносимые с содержанием данной притчи? (*Ответы учащихся.*)

Ученик читает притчу «О фарисее и мытаре»:

«...Два человека вошли в храм помолиться: один фарисей, а другой мытарь. Фарисей, став, молился сам в себе так: Боже! Благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди, грабители, обидчики, прелюбодеи, или как этот мытарь: пощусь два раза в неделю, даю десятую часть от всего, что приобретаю. Мытарь же, стоя вдали, не смел даже поднять глаз на небо; но, ударя себя в грудь, говорил: Боже! Будь милостив ко мне грешнику! Сказываю Вам, что сей пошел оправданным в дом свой более, нежели тот: ибо всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится» [Лк. 18: 10].

Комментарий учителя: Мысль о том, что Господь простит и убийцу, и грешницу, никогда не покидала Ф.М. Достоевского. И веру в это он черпал в том числе и в притче «О фарисее и мытаре». В разговоре Раскольников с Мармеладовым последний произносит слова, восходящие к рассматриваемой притче: «И скажет: “Свиньи вы! образа звериного и печати его... <...> Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...”» [1, с. 18]. «Ни единый из сих», подобно мытарю евангельскому, «не считал себя достойным», и за это достойным стал. Каким-то образом соотносимы с молитвой мытаря и слова Сони Мармеладовой: «Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!» [1, с. 196].

Слово учителя: Существует предание о том, как реагировал Христос на решение фарисеев и книжников наказать в храме женщину, виновную в прелюбодеянии: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень» [Ин 8: 7].

Другая **история о прощенной Христом блуднице** сопровождается рассказанной им фарисею Симону, пригласившему Христа к себе на обед, следующей притчей: «У одного заимодавца было два

должника: один должен был пятьсот динариев, а другой пятьдесят. Но как им нечем было заплатить, то он простил обоим. Скажи же, который из них больше полюбит его? Симон отвечал: “Должно быть, тот, кому больше простил”. Иисус Христос сказал ему: “Ты правду сказал”. Потом, указывая на женщину, сказал Симону: “Теперь посмотри на эту женщину. Я пришел к тебе в дом; ты воды на ноги Мне не дал, а она слезами омыла Мне ноги и волосами головы своей отерла. Ты не хотел поцеловаться со Мной, а она, с тех пор, как Я вошел, не переставала целовать Мне ноги. Ты простым маслом головы Моей не помазал, а она миром помазала Мне ноги. А потому Я говорю тебе: прощаются ей многие грехи за то, что она возлюбила много; а кто мало любит, тому немного и прощается”. Потом, обращаясь к женщине, Иисус Христос сказал ей: “Прощаются тебе грехи”. Все бывшие тут стали говорить между собою: “Кто это, что за грехи прощает?”. Он же сказал женщине: “Вера твоя спасла тебя: иди с миром!”» [Лк. 7: 41–50].

Образы прощённых Христом безымянной блудницы и Марии Магдалины типологически связаны с историей жизни Сони Мармеладовой. Вспомним слова ее отца: «“Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много...” И простит мою Соню, простит, я уж знаю, что простит...» [1, с. 17]. Любопытна такая деталь: евангельская Мария Магдалина жила неподалёку от города Капернаума, который посетил Христос; Соня снимает квартиру у Капернаумовых (именно здесь она читала Раскольникову легенду о воскресении Лазаря).

Таким образом, главная тема всех сюжетных параллелей романа с текстом Евангелия – воскресение человека, так как это ключевая проблема романа «Преступление и наказание».

Общие выводы: Для Ф.М. Достоевского использование библейских мифов и образов – не самоцель. Они служили иллюстрациями для его размышлений о трагических судьбах мира и России как части мировой цивилизации. Видел ли писатель пути, ведущие к оздоровлению общества, к смягчению нравов, к терпимости, милосердию? Безусловно. Залогом возрождения России он считал обращение к идеям Христианства. Все эти притчи, упомянутые нами на уроке, **направлены на духовное воскрешение личности**, которую Достоевский считал главной в литературе XIX в.

Каждый из созданных Ф.М. Достоевским образов и каждая из пересказанных им легенд – иносказание, построенное по всем

законам характерного для притчи повествования. Однако любое из этих иносказаний доступно для толкования только в контексте предшествующего содержания.

Обращение Ф.М. Достоевского к традиции притчи – закономерность, объясняемая тем, что ни один другой жанр древнерусской литературы не мог столь полно способствовать решению проповеднических и дидактических задач автора, а причина обращения к опыту древней литературы крылась в мировоззрении писателя. Специфические задачи, которые ставил Ф.М. Достоевский перед собой, побуждали его находить наиболее выразительные средства для достижения своих целей.

Список литературы

1. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание / примеч. К. Н. Полонской. – М. : Славянка, 1993. – 335 с.

ТИПЫ ШУТОВ И ЮРОДИВЫХ В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

П.М. Сероштанова

Ф.М. Достоевский широко известен психологическим подходом к изображению своих героев, что делает его образы запоминающимися и непохожими друг на друга. Реалистическое направление во многом определило среду, в которой обитают герои: это мрачное, натуралистичное художественное пространство. В таком мире отрицается мораль, честность, доброта и другие общественные ценности. Показать, «обнажить» все пороки такого общества автору помогают герои низшего сословия: шуты и юродивые.

В романах «Идиот» и «Бесы» яркими представителями героев-шутков являются Фердыщенко и Верховенский соответственно.

Фердыщенко, чиновник по роду занятий, выглядит совершенно неопрятно, с «сальными» волосами. Он неглуп, но чересчур прямолинеен. В романе неоднократно упоминается то, как неблагозвучность фамилии подходит внешнему облику героя. «Разве можно жить с фамилией Фердыщенко?» [2] – говорит герой о себе.

Он сам выбрал себе роль шута, используя ее как маску для обличения правды. Другие же герои называют его «сальный шут», принимая все сказанное им за «претензию на веселость». Автор

изображает «сального шута» как высокого, широкоплечего молодого человека. Это говорит о том, что его нельзя не заметить в толпе людей, он «видный» человек. Но есть в его образе и черты шута. Например, «огромная, курчавая, рыжеватая голова» напоминает шутовской парик, а румяное лицо – шутовской грим. «Нахальное» выражение глаз выражает некую безнаказанность за сказанное и совершенное, что является прерогативой шута.

Фердыщенко считает, что его предназначение заключается в том, чтобы веселить и смешить людей. Однако герой сам о себе говорит, что он лишен остроумия и все, что ему остается, – это веселить людей правдой, так как «правду говорят только те, у кого нет остроумия» [2]. Традиция смеяться над правдой восходит к древнерусской литературе, где шуты проецировали чужую реальность, высмеивая ее вместе с общественными идеалами, а публика смеялась над собой [3]. Правда Фердыщенко оскорбляет важных графов и генералов, гостивших у Настасьи Филипповны. Важен и тот факт, что Фердыщенко приглашался Настасьей Филипповной именно в качестве шута, как цари приглашали шутов на пиры.

Герой-шут может не только развлекать людей, но и провоцировать их на какие-либо действия. Это так называемые «шуты-провокаторы». Петр Степанович Верховенский тому яркий пример. Он часто именуется в романе как Петруша, что созвучно с балаганным героем Петрушкой. Между героем Ф.М. Достоевского и фольклорным персонажем есть много общего. Верховенский, как и Петрушка, обладает смелым характером и даром красноречия. Петрушкой также называли русского шута. Однако романский герой теряет суффикс -к- уменьшительно-ласкательного значения. Это подчеркивает серьезность намерений Верховенского и лишает его фигуру юмористической окраски.

Верховенский человек очень хитрый, умный, корыстный. Он жестокий и не считается с нормами морали. Верховенский организует тайное революционное общество, у него везде есть свои «уши», он знает слабости других людей. Его дар красноречия, перенятый у героя-шута, позволяет ему добиваться желаемого, манипулировать людьми. Так он поступает, например, с представителями власти губернского города в лице супругов Лембке. Под видом «доноса» он называет людей, которые не нужны обществу, которые бесполезны и в действительности мешают Верховенскому.

Шуты-provокаторы (в лице Верховенского) олицетворяют собой «темную» сторону души человека, проецируют на себя пороки и потаённые желания общества.

В противовес шутам Ф.М. Достоевский изображает «блаженного героя», юродивого, дурачка – это человек, которого природа не наделила особым умом, но не лишила души. Князь Мышкин – сирота, с детства страдал от эпилепсии, отчего не мог учиться систематически. «Частые припадки его болезни сделали из него совсем почти идиота», – говорится в романе. Однако сам Мышкин не до конца осознает, болен ли он или уже выздоровел.

Внешность Мышкина «мешковатая» [2]: высокий рост, белокурые волосы, впалые щеки. Худой, бледный, с тихим голосом, он совершенно не выделяется среди остальных героев. Автор особенно подчеркивает глаза Мышкина: «большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь» [2]. Настасья Филипповна, будучи незнакомой ранее с Мышкиным, узнает в нем глаза и лицо: «Я эти глаза где-то видела...», «Я где-то видела это лицо...» [2]. Можно предположить, что Мышкин напоминает ей Христа как олицетворение духовности, что заставляет ее задуматься о совести.

Мышкин, подобно традиционному герою-юродивому, чувствует себя некомфортно в обществе своих сверстников или людей, которые старше него. Он опасается их, не доверяет им. Ему легче и проще общаться с детьми, он чувствует себя наравне с ними. Его тело выросло, но разум остался детским. Остальные герои воспринимают его как юродивого, дурачка, смешного человечка. Точную характеристику Мышкину дают Рогожин («...совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит!»), генерал Епанчин («...он почти как ребенок...») и его жена («Простоват, да себе на уме, в самом благородном отношении разумеется») [2].

Юродивые издавна имеют статус неприкосновенных людей. Мышкин не пытается никого рассмешить: его отчужденность, искреннее непонимание и добродушие вызывают в других героях романа сочувствие к князю. Однако это же вызывает смех: они пытаются подшутить над ним. Мышкин по наивности своей не замечает этого. Он наделен способностью (или даже даром) видеть во всех людях добро. Так, в эпизоде, когда Настасья Филипповна ведет себя вызывающе, Мышкин говорит ей, что «она не такая». Его

размышления о жизни и смерти не похожи на речь умалишенного, он будто говорит от самого сердца, самой душой. Слова Мышкина – пророческие. Еще в начале романа он предсказывает смерть Настасьи Филипповны.

Мышкин «пропускает» через себя порочные души других героев, ища в них любовь и доброту. Не отыскав ее, он окончательно заболевает и возвращается в Швейцарию. Мышкин, как и подобные ему герои-юродивые, становятся воплощением того, что утрачено обществом.

В сходной манере в романе «Бесы» Ф.М. Достоевский изображает Марью Тимофеевну Лебядкину. Образ Марьи соответствует канону героя-юродивого: она одинока, обладает даром предвидения и обличения, для нее характерны всепрощение и сострадание. С другой стороны, она воплощает языческое начало, восходящее к фольклорному юродству. Так, ее «любовь» к Ставрогину расценивается как идолопоклонничество: «А мне можно... сейчас... стать перед вами на колени?». В бреду она вспоминает, как родила ребенка и отнесла его в пруд, что можно соотнести с жертвоприношением. Противоречиво и убранство ее комнаты: свечи находятся в одном пространстве с картами (свечи – деталь христианского быта, а карты больше свойственны ведуньям).

Если о пророческом даре князя Мышкина читатель может лишь догадываться, то Марья Тимофеевна часто предсказывает различные случаи, но в искаженной форме. Она первая замечает двойственность мотивов Ставрогина, разоблачает «бесовскую» натуру, предсказывает свою смерть. Если до замужества она была «восторженной идиоткой», то после вступления в брак с «бесом» окончательно сходит с ума – повторяется судьба юродивого Мышкина.

Герои-шуты Ф.М. Достоевского – это умные люди, они находятся не внизу социальной лестницы, выражают собой пороки общества, выполняют обличительную функцию. Юродивые герои имеют схожие болезни как тела, так и души, они не выделяются на фоне других персонажей, обладают проницательностью и даром ясновидения. В отличие от юродивого героя, который является таким с детства, герой-шут – это маска, используемая не столько персонажем, сколько автором – для разоблачения кого-то или чего-то.

Список литературы

1. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 15 т. / сост. Т. И. Орнатская, Г. М. Фридендер. – Л. : Наука, 1990. – Т. 7. Бесы. – 845 с.
2. Достоевский Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский. – М. : Дрофа, 2003. – 684 с.
3. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1984. – 295 с.
4. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : Изд-во РГГУ, 1994. – 136 с.

КОНЦЕПТЫ «ДЕНЬ» И «НОЧЬ» В ПОЭЗИИ Ф.М. ТЮТЧЕВА

А.М. Джусупкереева

Концепт как смысловое содержание понятия является предметом изучения разных гуманитарных наук. В сфере интересов литературоведения находится понятие художественного концепта. Согласно определению Н.В. Володиной, художественный концепт как литературоведческая категория представляет собой «смысловую структуру, воплощённую в устойчивых образах, повторяющихся в границах определённого литературного ряда (в произведении, творчестве писателя, литературном направлении, периоде, национальной литературе), обладающую культурно-значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой» [2, с. 19].

В произведениях каждого писателя и поэта проявляются их индивидуальные авторские концепты. Общеязыковые концепты в художественном тексте наполняются новым оригинальным содержанием. Как подчёркивают И.В. Бурдин и Н.В. Аввакумова, именно «новые авторские смыслы делают концепт художественным» [1, с. 99]. Изучение индивидуальных концептов помогает получить более полное представление об авторской картине мира.

В концептосфере поэзии Ф.И. Тютчева ведущую роль играют концепты, относящиеся к миру природы. Среди них центральное место занимают «день» и «ночь». Эти концепты включают представления о противоположных началах.

Программное стихотворение Ф.И. Тютчева «День и ночь» построено на антитезе этих понятий. День сравнивается со «златотканым, блистательным, благодатным покровом», наброшенным на бездну «с своими страхами и мглами» [4, с. 81–82]. В эпитетах «златотканый», «блистательный» содержится семантика света, яркости, блеска. Для Ф.И. Тютчева день представляется спасением от хаоса ночи, вызывающего иррациональный страх. День приносит душе исцеленье от ночных тревог: «День – земнородных оживленье, / Души болящей исцеленье» [4, с. 81–82].

Образ покрывала над бездной повторяется и в другом стихотворении поэта: «Святая ночь на небосклон взошла, / И день отрадней, день любезней, / Как золотой покров она свила, / Покров, накинутый над бездной» [4, с. 98]. С уходом дня человек остаётся лицом к лицу перед тёмной пропастью, узнавая в ней «наследье родовое» [4, с. 99]. Ночь не воспринимается поэтом как исключительное враждебное человеку начало. На это, в частности, указывает эпитет «святая». Ночь внушает страх, священный трепет перед неведомым, но осознаётся как часть мироустройства, обратная сторона светлой дневной жизни.

Эмоциональная составляющая концепта «день» включает представления о радости, веселье, смехе («Ещё шумел весёлый день...» [4, с. 40], «Лазурь небесная смеётся, / Ночной омытая грозой...» [4, с. 36]). Ночь вызывает ассоциации с хаосом, рождает мрачные мысли и тоску: «Денница света закатилась, / Везде хаос и мрак!» [4, с. 15]; «Ночное небо так угрюмо...» [4, с. 168], «Ночной порой в пустыне городской / Есть час один, проникнутый тоской...» [4, с. 216].

Часто Ф.И. Тютчев обращается к таинственному времени рассвета. Переходный час рождает образ «росы Божественной денницы». Утренняя роса уподобляется слезам радости, в которых отражается радуга – божественная вестница: «Небесный луч играет в них / И, преломлясь о капли огневые, / Рисует радуги живые / На тучах жизни громовых» [4, с. 26]. Мимолётность радуги вызывает мысли о непродолжительности счастья в стихотворении «Как неожиданно и ярко...». «Минутное торжество» прекрасного виденья нужно успеть увидеть и насладиться им: «Оно дано нам на мгновение, лови его – лови скорей!» [4, с. 168].

В стихотворении «День вечереет, ночь близка...» день ассоциируется с подходящей к концу жизнью, а ночь – с приближающейся смертью. А.Д. Григорьева подчёркивает, что «уподобление в поэзии продолжительности человеческой жизни дню, а ее отдельных

периодов – утру (зарю утренней), полдню и вечеру (закату, зарю вечерней) общеизвестно. Ночь в этом соотносительном ряду – явление, противопоставленное дню – жизни – это смерть, небытие» [3, с. 214].

Таким образом, концепты «день» и «ночь» в поэзии Ф.И. Тютчева обладают развёрнутой семантической структурой. В концепт «день» входят такие смысловые компоненты, как «космос», «свет», «сияние», «блеск», «солнце», «радость», «жизнь», а в концепт «ночь» – «хаос», «тьма», «сон», «страх», «тайна», «смерть». Образы дня и ночи в лирике Ф.И. Тютчева служат для передачи эмоциональных состояний, а также имеют бытийное значение, символически представляя такие понятия, как хаос и космос, юность и старость, жизнь и смерть.

Список литературы

1. Бурдин И. В. Понятие «концепт» в литературоведении / И. В. Бурдин, Н. В. Аввакумова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2019. – Т. 12, вып. 7. – С. 97–100.
2. Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н. В. Володина. – М. : Флинта ; Наука, 2010. – 256 с.
3. Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева / А. Д. Григорьева. – М. : Наука, 1980. – 248 с.
4. Тютчев Ф. И. Стихи / Ф. И. Тютчев. – Уфа : Башкирское книжное изд-во, 1989. – 240 с.

ПАССИВНЫЕ ГЕРОИ И АКТИВНЫЕ ГЕРОИНИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (на основе произведений И. Гончарова «Обломов» и О. Сырник «Мучной мальчик»)

А.Н. Рассыпалова

Лень – один из самых опасных грехов, разрушающий человека изнутри. Классическое определение дает С.И. Ожегов: «Лень – это отсутствие желания действовать, трудиться, склонность к безделью» [4, с. 944]. Это может быть результат страха перед чем-то новым, неизведанным или отсутствие мотивации из-за систематического неуспеха в каких-либо ситуациях. Н.А. Добролюбов подчёркивает, что истинную природу лени и апатии героя следует искать

в детстве. В статье «Что такое обломовщина?» он рассуждает о главном герое – Илье Ильиче Обломове как о собирательном образе русского общества, называя его «коренным» типом, символизирующим бездействие и застой крепостнической системы [2].

Илья Ильич – совсем не глупый человек, он способен мыслить и глубоко чувствовать мир, но он страдает от прокрастинации, которая, в его случае, происходит от ментального уклада жизни. Показательны эпизоды из детства героя: «Настали минуты всеобщей, торжественной тишины природы, те минуты, когда сильнее работает творческий ум, жарче кипят поэтические думы, когда в сердце живее вспыхивает страсть или больнее ноет тоска, когда в жестокой душе невозмутимее и сильнее зреет зерно преступной мысли, и когда... в Обломовке все почивают так крепко и покойно.

– Пойдем, мама, гулять, – говорит Илюша.

– Что ты, бог с тобой! Теперь гулять, – отвечает она, – сыро, ножки простудишь; и страшно: в лесу теперь леший ходит, он уносит маленьких детей» [2, с. 49].

Мать Обломова волнуется за ребенка, ограждает от возможных опасностей, развивая нерешительность в нем. Стоит заметить, что у Ильи в подобном духе проходит всё детство: «Захар, – как, бывало, нянька, – натягивает ему чулки, надевает башмаки, а Ильюша, уже четырнадцатилетний мальчик, только и знает, что подставляет ему, лежа, то ту, то другую ногу; <...> Потом Захарка чешет ему голову, натягивает куртку, осторожно продевая руки Ильи Ильича в рукава, чтобы не слишком беспокоить его, и напоминает Илье Ильичу, что надо сделать то, другое: вставши поутру, – умыться и т.п. Захочет ли чего-нибудь Илья Ильич, ему стоит только мигнуть – уж трое-четверо слуг кидаются исполнить его желание; уронит ли он что-нибудь, достать ли ему нужно вещь, да не достанет, принести ли что, сбегать ли за чем – ему иногда, как резвому мальчику, так и хочется броситься и переделать все самому, а тут вдруг отец и мать да три тетки в пять голосов и закричат: “Зачем? Куда? А Васька, а Ванька, а Захарка на что? Эй! Васька, Ванька, Захарка! Чего вы смотрите, разини? Вот я вас!”» [2, с. 52].

Чтобы детально познакомить читателя с персонажем, «автор устраивает парад второстепенных персонажей. <...> Светский человек Волков, карьерист Судьбинский, литератор Пенкин. Гончарову эта популярная в середине прошлого века галерея типов нужна постольку, поскольку ему надо показать, что ради их смехотворных

занятий Обломову не стоит вставать с дивана» [1, с. 155]. И только друг детства, Андрей Иванович Штольц, знакомит его с женщиной, которая должна положить конец обломовской инфантильности.

Сначала Ольге Ильинской удастся «посадить на крючок» Обломова: «...Встает он в семь часов, читает, носит куда-то книги. На лице ни сна, ни усталости, ни скуки <...> Халата не видать на нем <...> воротнички рубашки выпущены на галстук и блестят, как снег. Выходит он в сюртуке, прекрасно сшитом, в щегольской шляпе... Он весел, напевает...» [2, с. 102]. «...Он уж прочел несколько книг <...> Он написал несколько писем в деревню, сменил старосту и вошел в сношения с одним из соседей через посредство Штольца <...> Он не ужинал и вот уже две недели не знает, что значит прилечь днем...» [2, с. 116].

Его халат увозит Тарантьев, сам он активен и старается соответствовать деятельной Ольге. Она тоже расцветает. Но со временем Обломову начинает надоедать такой образ жизни, а привязанность к девушке ослабевает и становится похожа на услужение, к тому же он думает – любит ли его Ольга по-настоящему. Так как данная ситуация тяготит персонажа, Илья Ильич решает разорвать отношения, написав ей письмо. Увидев страдания Ольги, он понимает, что был не прав, они возобновляют отношения, Илья Ильич даже делает ей предложение, но всё уже не так, как прежде. Она всё так же пытается расшевелить любимого в ожидании, что тот изменится. В конце концов, Ольга теряет надежду его изменить, понимая, что Обломов так и не сможет стать кем-то другим: «...я думала, что я оживлю тебя, что ты можешь еще жить для меня, – а ты уж давно умер. Я не предвидела этой ошибки, а все ждала, надеялась... и вот!...» [2, с. 184].

Ольга понимает, что не сможет жить так, как он: «...Ты засыпал бы с каждым днем все глубже – не правда ли? А я? Ты видишь, какая я? Я не состарюсь, не устану жить никогда. А с тобой мы стали бы жить изо дня в день, ждать Рождества, потом Масленицы <...> вот наше будущее – да? Разве это жизнь? Я зачахну, умру...» [2, с. 185].

Одна из главных причин их расставания – лень и апатия Обломова. Ольга проиграла в сражении с пассивностью. Но он всё-таки находит своё счастье в лице вдовы Агафьи Матвеевны Пшеницыной: «...Тоски, бессонных ночей, сладких и горьких слез – ничего не испытал он...» (как это было с Ольгой) [2, с. 224].

Пшеницыной удалось воплотить в реальность идеал жизни Ильи Ильича: «...Обломов, видя участие хозяйки в его делах, предложил однажды ей, в виде шутки, взять все заботы о его продовольствии на себя и избавить его от всяких хлопот. Радость разлилась у ней по лицу; она усмехнулась даже сознательно. Как расширялась ее арена: вместо одного два хозяйства или одно, да какое большое!» [2, с. 237].

Агафья стала заботиться о нем, слушаться его, одним словом, приняла таким, каким он был, не пытаясь переделать, что высоко оценил Илья Ильич. Агафья Матвеевна нашла ключ к сердцу Ильи Ильича и смирилась со всеми его недостатками. Одна женщина не смогла с ним справиться, в то время как другая, более снисходительная, привыкла к нему.

Данный тип приобрёл популярность, и поэтому в современной литературе достаточно много персонажей, похожих на Обломова. Например – Геворг, герой пьесы О. Сырник «Мучной мальчик». Он также жертва опеки мамы и бабушки: «В основном все раньше решали за меня. Бабушка моя меня на танцы вечно пихала потом устроила на работу тренером по самбе. Танцевальной, естественно. Я не хотел особо, но шёл» [5, с. 3]. «Она меня на кухню редко пускала. Мама вообще никогда не готовила при мне, не мужское это дело вообще-то. Не знаю только, как одному теперь, без баб. Меня вообще бабушка воспитывала в основном, а не папа с мамой, но вырос я мужиком. Она мне говорила, что у меня неудач не должно быть, поэтому, никогда не учила меня тому, что у меня будет плохо получаться, например, готовка» [5, с. 7].

Из-за того, что за Геворга с детства все делали женщины (сначала – мама и бабушка, потом – жена), он не может жить самостоятельно. После развода терпит поражение в быту и, буквальным образом, готов лезть в петлю. Елизавета из службы поддержки помогает ему сделать кекс, но оказывается крайне некомпетентной в плане психологического содействия, не может дать нужных рекомендаций: «Я уверена, что как раз из-за нытья тебя все бросили. Ты – ничто, которое высасывает из окружающих все соки, выливая свои проблемы им на головы, к тому же и не можешь сам ничего сделать...», считает его ошибкой природы: «Иди и извинись перед бывшей и перед матерью за то, что появился на свет. Уверена, что даже повеситься взаправду ты бы не смог – придется же узел завя-

зывать. Иди, попробуй, поплачь и никогда сюда не звони (бросает трубку)» [5, с. 11].

И Ольга Ильинская, и Елизавета Геннадьевна пытаются заставить героев что-то делать. Елизавете тоже не удастся сделать героя самостоятельнее – она также проигрывает битву с пассивностью.

Бабушку и маму можно сравнить с родителями Обломова: «Геворг заходит на кухню. Женщины его поочередно целуют и обнимают, сначала неторопливо и нежно, а потом яростно и будто соревнуясь. Мать отводит его к части, где больше булок, бабушка вырывает его, целует и отводит к кексу. Так продолжается некоторое время, пока они не решают посадить его в центр стола и поочередно подавать ему еду» [5, с. 23].

Елену, его бывшую жену, сначала – с Агафьей Пшеницыной: «Она со мной ужиться смогла. Я ее даже, кажется, полюбил. Особенно когда она супы варила» [5, с. 9]. Потом – с Ольгой Ильинской: «Вот мы с ней четыре года так прожили. А потом не знаю, что случилось. Крики, истерики, все не то. Говорила, чтобы нашёл работу серьезнее, чтобы пошел получать высшее. А мне оно надо? Нам вполне хватало того, что было. Да и мама ничего не говорила. Зачем тратить деньги, стараться, если все равно ничего не отложится» [5, с. 27].

Геворг оказался слабым, так и не смог выбраться из оков женской заботы: «Мать гладит Геворга, Лена начинает задвигать занавес, Бабка выходит с воздушным шариком и кексом из второго действия. Женщины поют “С днем рождения тебя”, Бабка смахивает кекс Геворга и ставит свой. Мать привязывает воздушный шарик к длинному концу веревки и пускает его к люстре. Бабка ставит ногу на основание стула, собираясь его толкнуть. Лена останавливается, не закрыв совсем немного. Все женщины восхищенно охают: “Все сам!”» [5, с. 35].

Таким образом, женские персонажи рассмотренных произведений, несмотря на большую разницу во времени написания текстов, имеют общие черты. Агафью Пшеницыну можно сравнить с матерью и бабушкой Геворга. Ольгу Ильинскую – с Елизаветой. Образ Елены трансформируется – сначала она похожа на Агафью, потом превращается в Ольгу.

Список литературы

1. Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности / П. Вайль, А. Генис. – М. : Независимая газета, 1991. – 191 с.

2. Гончаров И.А. Обломов : роман / И. А. Гончаров. – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 640 с.

3. Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? / Н. А. Добролюбов // Добролюбов Н. А. Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. – М. : Литературные памятники, 1970. – С. 75–88.

4. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азбуковник, 1999. – 944 с.

5. Сырник О. Мучной мальчик / О. Сырник. – М. : АСТ, 2019. – 35 с.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Е.А. Веревкина

Оскар Уайльд – самая яркая фигура европейского эстетизма, он же является основоположником и теоретиком этого движения в английской литературе. Произведение «Портрет Дориана Грея», целиком опубликованное в 1891 г., принесло писателю оглушительный успех, оно же сыграло немаловажную роль в трагической судьбе его автора: на суде, приговорившего его к двум годам каторжных работ, цитировали фрагменты этой книги, обвиняя О. Уайльда в безнравственности. «Портрет Дориана Грея», как и личность писателя, по сей день вызывает множество споров и толкований.

Среди ученых возникла полемика и относительно принадлежности этого сочинения к литературному направлению: эстетизму, неоромантизму, импрессионизму, символизму или модернизму. Существуют даже попытки связать знаменитое произведение с постмодернизмом... В «Портрете...» обнаруживается множество параллелей и реминисценций к произведениям других выдающихся писателей («Фауст» И.В. Гете, «Удивительная история Петера Шлемиля» А. Шамиссо, «Крошка Цахес» Э.Т.А. Гофмана, «Мельмот Скиталец» Ч. Мэтьюрина, «Вивиан Грей» Б. Дизраэли, «Вильям Вильсон» и «Овальный портрет» Э.А. По, «Шагреновая кожа» и «Сарразин» О. де Бальзака, «Наоборот» Ж.К. Гюисманса, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона, «Трагическая муза» Г. Джеймса).

Вокруг определения жанра «Портрета» Уайльда также ведется дискуссия. Сам автор не дал своему произведению жанровую характеристику, поэтому некоторые литературоведы, ссылаясь, на относительно небольшой объем произведения, ограниченное число персонажей и замкнутое пространство действия, предпочитают называть «Портрет» повестью. Однако количественная характеристика не является определяющим фактором любого жанра. Большинство ученых обоснованно относят шедевр английского писателя к жанру романа.

Существует множество определений этого романа, особенно по тематическому признаку. Самая распространенная точка зрения – это интеллектуальный роман. Не менее авторитетно утверждение, что это философский роман: «В “Портрете Дориана Грея”, жанр которого можно определить как философский роман, каждый из основных героев воплощает в себе не столько индивидуальность или человеческий тип, сколько определенные философско-эстетические идеи автора» [3]. В «Портрете» находят признаки психологического, лирического, приключенческо-детективного, фантастического, готического романа и т.д. По соотношению с эпохой его иногда называют викторианским, хотя, на наш взгляд, было бы уместнее назвать бестселлер антивикторианским, так как этот роман прозвучал как вызов викторианской морали. По структурным признакам его характеризуют как роман-притча, роман-миф, роман-символ. Несомненно, проблема жанра романа необычайно сложная, неслучайно некоторые исследователи заговорили о романе «как о четвертом синтетическом роде литературы» [2, с. 352].

В современном литературоведении проблема жанра «Портрета Дориана Грея» рассматривается в несколько иной плоскости: исследователи ставят вопрос о взаимодействии черт разных жанров в этом художественном тексте. Следует отметить, что О. Уайльд жил и творил в переходную эпоху, в эпоху обострения «противоречий во всех сферах общественной и культурной жизни» [1, с. 298]. В это время распространялись новые литературные течения, обогащались жанровые формы лирики, драмы, эпоса: «Отчетливее всего это обновление проявилось в жанре романа – одном из ведущих в английской литературе. Происходит процесс интеллектуализации и психологизации литературы, наблюдается дальнейшая драматизация романа, усиление в нем трагического начала и горькой иронии [1, с. 298]».

В наше время произведение О. Уайльда рассматривается как синтез двух жанров: романа и драмы. Устанавливается соотношение повествовательных и драматургических признаков в «Портрете», выявляется преобладание драматургических элементов над повествовательными. По убеждению М.В. Урнова, в этом романе «прозаик соединен с драматургом, живое и яркое драматургическое дарование выделяется и как бы ищет самостоятельного самовыражения» [4, с. 353]. Русский литературовед обратил внимание, что после выхода «Портрета Дориана Грея» О. Уайльд создал самые блестящие комедии, которые, по его мнению, «оказались наиболее жизнеспособной честью его наследия» [4, с. 354].

Итак, в современных исследовательских работах появляются новые (во многом спорные) определения жанра «Портрета»: драматический роман, психологическая драма, драма в прозе, роман-драма и даже мелодрама. Вопрос о жанре произведения английского писателя остается открытым, главным образом, в силу неоднородности структуры «Портрета», его жанровой синкретичности.

Список литературы

1. Аникин Г. В. Литература рубежа XIX–XX веков / Г. В. Аникин // Михальская Н. П., Аникин Г. В. История английской литературы. – М. : Издательский центр «Академия», 1998. – С. 298–338.
2. Богданов В. А. Роман / В. А. Богданов // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1971. – Т. 6. – С. 350–362.
3. Луков Вл. А. Феномен Уайльда : тезаурусный анализ / Вл. А. Луков, Н. В. Соломатина. – М. : ПИК ВИНТИ, 2005. – 213 с.
4. Урнов М. В. Английская литература. Оскар Уайльд / М. В. Урнов // История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / под ред. проф. Л. Г. Андреева. – М. : Высшая школа, 1978. – С. 347–354.

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЛИРИКЕ О. УАЙЛЬДА

А.М. Юсупова

На данный момент поэтическое наследие О. Уайльда является слабо изученным, поскольку он известен по большей части как писатель и драматург. Об интересе к поэзии О. Уайльда свидетельствуют работы таких исследователей, как Н.П. Рауд, Ю.А. Бахнова, А.И. Тетельман, К.Н. Савельев и др.

Основным достижением художников-импрессионистов принято считать пленэрную живопись, а поэтов – пейзажную лирику. Ранние стихотворения О. Уайльда отмечены влиянием импрессионизма. В них описываются эфемерные и невероятно живописные впечатления. Природа для поэта становится объектом эстетического любования и в процессе созерцания вызывает размышления о жизни, чувствах, душевном состоянии. Великолепная цветовая гамма, выразительность чувств и настроений – элементы, сближающие уайльдовские стихотворения с искусством импрессионистов [2, с. 52].

По мнению В.В. Хорольского, О. Уайльд – импрессионист, который, как К. Бальмонт, «подчинил поэзию одной задаче – воссозданию мимолётных ощущений, впечатлений от объекта» [5, с. 75]. Л.Г. Андреев, исследуя английский импрессионизм, уделяет особое место творчеству О. Уайльда и отмечает, что в уайльдовской поэзии слово «впечатление» (*impression*) одно из самых частых [1]. Действительно, это видно даже по названиям: «Утреннее впечатление» («*Impression du matin*», 1881), «*Impression: Le Reveillon*» (1877), «*Impression de Voyage*» (1880), цикл «Театральные впечатления» («*Impressions de Theatre*», 1890), а также два одноимённых цикла-диптиха «Впечатления» («*Impressions*»), в один из которых вошли стихотворения «Силуэты» («*Les silhouettes*», 1881) и «Бегство луны» («*Le fuite de la lune*», 1877), а во второй – «Сад» («*Le jardin*», 1882) и «Море» («*La mer*», 1882).

Для раскрытия динамики и состояния внутреннего мира лирического героя поэты показывают единство изображаемого и наблюдателя. Кроме того, в то время как «импрессионисты ввели в живопись темпоральность, пытаясь запечатлеть моментальное, ускользающее, стадии изменения» [3, с. 410], поэты старались запечатлеть ускользающий момент с помощью хаотического чередования образов, несвязанности четверостиший между собой.

В данной статье мы обращаемся к тем поэтическим текстам пейзажной лирики О. Уайльда, в которых, на наш взгляд, наиболее ярко представлены импрессионистические черты, к стихотворениям из одноимённых циклов «Впечатления» («Impressions»).

Мир ночной красоты обрисовывается в стихотворении «Силуэты» («Les silhouettes», 1881) через нетривиальный взгляд на детали: серые полосы (тени), покрывшие море («*The sea is flecked with bars of grey...*» [6, с. 139]), унылый и мёртвый ветер («*The dull dead wind is out of tune...*» [6, с. 139]), луна как засохший лист («*And like a withered leaf the moon...*» [6, с. 139]), выгравированная чёрная лодка на бледном песке («*Etched clear upon the pallid sand / Lies the black boat...*» [6, с. 139]), моряк со смеющимся лицом и блестящей рукой («*...a sailor boy <...> / With laughing face and gleaming hand*» [6, с. 139]), горная трава в сумерках («*...the dusky upland grass...*» [6, с. 139]), поющие молодые жнецы как силуэты на фоне неба («*The young brown-throated reapers pass, / Like silhouettes against the sky*» [6, с. 139]). Лирический герой со стороны наблюдает за происходящим, что автору удаётся показать через чередование изображений ночной природы, матроса, кроншнепа и жнецов.

Стихотворение «Бегство луны» («*Le fuite de la lune*», 1877) также открывает перед читателем мир ночной тишины, где человек выступает в роли наблюдающего за происходящим со стороны: «*To outer senses there is peace, / A dreamy peace on either hand / Deep silence in the shadowy land, / Deep silence where the shadows cease*» [6, с. 140] – «Над миром властвует дремота, / Лежит безмолвие вокруг, / Немым покоем скован луг, / Затихли рощи и болота» [4, с. 29] в переводе М. Ваксмахера. Ночная картина мастерски воссоздаётся автором: глубокая тишина окутала мечтательный мир («*A dreamy peace on either hand / Deep silence in the shadowy land, / Deep silence where the shadows cease*» [6, с. 140]), слышны лишь крики какой-то печальной птицы и коростеля, с туманного холма зовущего свою подругу («*Save for a cry that echoes shrill / From some lone bird disconsolate; / A corncrake calling to its mate; / The answer from the misty hill*» [6, с. 140]). Особое внимание привлекает то, как поэт прорисовывает детали отступления луны, представшей перед созерцателем в виде серпа, освещающего небо («*And suddenly the moon withdraws / Her sickle from the lightening skies...*» [6, с. 140]): она, завёрнутая в вуаль из жёлтой дымки, летит в свою мрачную пещеру («*And to her sombre cavern flies, / Wrapped in a veil of yellow gauze*»

[6, с. 140]). Необходимо также отметить, что О. Уайльд старается запечатлеть ускользающий момент через несвязанность четверостиший между собой: в первой части описывается тишина и дремота, охватившая всё вокруг, во второй – звуки какой-то одинокой печальной птицы, в третьей – побег луны с небосвода.

Палитра красок в двенадцатистишии «Сад» («Le jardin», 1882) полна специфичными для импрессионизма в живописи тонами: пыльное золото («...rod of dusty gold...» [6, с. 274], «Подсолнух львино-золотой...» [4, с. 31] в переводе И. Копостинской («*The gaudy leonine sunflower...*» [6, с. 274]), «... лепестки / С молочно-белых бирючин» [4, с. 31] («*Pale privet-petals white as milk...*» [6, с. 274]), маленькие кусочки малинового шёлка («*Like little shreds of crimson silk*» [6, с. 274]). Поэт использует незаурядные метафорические эпитеты: увядшая чаша лилии («*The lily's withered chalice...*» [6, с. 274]), львино-золотой подсолнух («*The gaudy leonine sunflower...*» [6, с. 274]), лепестки бирючин раздуваются ветром в снежную массу («*Pale privet-petals <...> / Are blown into a snowy mass...*» [6, с. 274]). О. Уайльд настолько красочно описывает наступление осени, что увядание природы не оказывает негативное влияние на созерцателя.

В стихотворении «Море» («La mer», 1882) нагнетается мрачное настроение, которое достигает своего апогея во втором четверостишии и снижается в третьем. Поэт делится с читателем необычным видением мира в духе импрессионизма: дикая луна блестит как злой львиный глаз из гривы тёмно-жёлтых облаков («*A wild moon in this wintry sky / Gleams like an angry lion's eye / Out of a mane of tawny clouds*» [6, с. 275]), «Стоит угрюмый рулевой, / Как призрак, в сумраке седом...» [4, с. 31] в переводе И. Копостинской («*The muffled steersman at the wheel / Is but a shadow in the gloom...*» [6, с. 275]), плыть по тонким нитям жёлтой пены волн, рваных как кружево («*For the thin threads of yellow foam / Float on the waves like ravelled lace*» [6, с. 275]). Маркерами изменчивости сцены на море являются блеск луны («*A wild moon <...> / Gleams like an angry lion's eye...*» [6, с. 275]) и длинных стержней из полированной стали («...*the long rods of polished steel*» [6, с. 275]), оставивший свой след свирепый шторм («*The shattered storm has left its trace...*» [6, с. 275]), узорчатые волны («*Float on the waves like ravelled lace*» [6, с. 275]) и белый туман, рассеивающийся на вантах («*A white mist drifts across the shrouds...*» [6, с. 275]).

Основной целью художников-импрессионистов была не достоверность изображаемого, а воссоздание эмоционального впечатле-

ния от увиденного явления, возможность разглядеть прекрасное в самых обыденных вещах, простота момента. Стихи О. Уайльда, написанные в жанре пейзажной лирики, наполнены ощущением близости, неразрывной связи человека и природы. Всё происходящее вокруг является источником постоянных размышлений для поэта: его мысли занимает окружающий мир, с которым он сливается в процессе созерцания, остаётся в тех мимолётных моментах, которые стремится запечатлеть.

Список литературы

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 249 с.

2. Савельев К. Н. Импрессионистические мотивы в лирике О. Уайльда / К. Н. Савельев, О. М. Буранок // Гуманитарно-педагогические исследования. – 2018. – № 4. – С. 51–55.

3. Тетельман А. И. Импрессионизм в поэзии Оскара Уайльда / А. И. Тетельман // Вестник Чувашского университета. – 2007. – № 1. – С. 409–413.

4. Уайльд О. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь / О. Уайльд; пер. с англ. ; ред. А. Парин. – М. : Художественная литература, 1976. – 768 с.

5. Хорольский В. В. Английская поэзия рубежа XIX–XX веков в русской и советской критике / В. В. Хорольский // Типологические схождения и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе XIX–XX вв. – Красноярск : КГПИ, 1987. – 119 с.

6. Dole N. H. The poetical works of Oscar Wilde. With a Biographical Introduction / N. H. Dole. – New York : Thomas Crowell Company, 1913. – 365 p.

СЕМАНТИКА ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В РАССКАЗЕ В. КОРОЛЕНКО «РЕКА ИГРАЕТ»

Т.А. Кузовкова

Импрессионизм как художественная тенденция в русской литературе конца XIX – начале XX вв. представлена творчеством А. Чехова, И. Анненского, К. Бальмонта, И. Бунина, И. Шмелева, Б. Зайцева, В. Короленко и др. Художественная картина мира в произведениях импрессионизма основана на изображении не объекта действительности, а впечатлений от него. Импрессионисты фокусируют внимание на фиксации ускользающего мгновения, что приводит к ослаблению фабулы и лиризации повествования: мысль сменяется восприятием, а рассудок – инстинктом. Образная система в импрессионистских текстах построена как цепочка ассоциаций, объединенных цветовой семантикой и имеющих особую символическую значимость.

Принципы импрессионистской поэтики определяются стремлением воспроизвести единичное и конкретное, сиюминутное и неуловимое. Активное использование фигур умолчания, графически обозначенных многоточием, подчеркнутая безглагольность синтаксических конструкций, доминирование номинативных предложений, преобладание отглагольных форм (причастий и деепричастий) над качественными (прилагательными) с целью передачи процессуальности, – все это характеризует импрессионистскую манеру письма. Одним из важнейших компонентов импрессионистского миромоделирования является цветопись. Л. Щерба писал: «Цветопись является одним из существенных элементов стиля писателя, посредством которого выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [6, с. 52].

Цветовая палитра в прозе В. Короленко оттеняет удивительный и неповторимый мир его образов. В рассказе «Река играет» (1891) цветовая картина мира отличается колористической контрастностью. Особая роль бытовых подробностей и художественных деталей, установка на сиюминутность в изображении, синэстетическое воспроизведение впечатления от объекта, мозаичность и этюдность описаний (неслучайно рассказ имеет жанровый подзаголовок «Эскизы из дорожного альбома»), ассоциативный наплыв «кадров-картинок» – все эти художественные особенности произведения В. Короленко позволяют говорить об элементах эстетики и поэтики импрессионизма.

Текст композиционно разделен на восемь частей. Центральным является образ «плещущей речки», «взыгравшей Ветлуги». Начинается рассказ с описания природы. Автор изображает «зеленые берега», «зеленую подмытую иву», «зеленую потопшую траву». Писатель использует колористический повтор, нанизывая однородные образы и усиливая впечатления от насыщенной зелени: «...река вздулась, заливая свои веселые *зеленые* берега. <...> По берегам *зеленый* лопух, схваченный водою <...> и лопух, и мать-мачеха, и вся *зеленая* братья стояли уже безропотно и тихо... Молодой ивняк, с *зелеными* нависшими ветвями, вздрагивал от ударов зыби» [1, с. 256]. Цепочка цветowych эпитетов передает торжество природной стихии. Для героев произведения зеленые краски – это цвета жизни, радости и счастья. Рассказчик ощущает себя в «руках природы». Голос, поднимающийся на заре, плещущаяся река, открытое небо заполняют сознание главного героя, который хочет всего лишь закрыть глаза и не двигаться, укутавшись в «объятия природы».

Ключевым в пейзажной зарисовке становится образ голубого неба, по которому «тихо таяло сверкающее облако». Для В. Короленко голубой цвет – цвет благоденствия, чистоты и обновления. Рассказ начинается с пробуждения рассказчика, над головой которого простирается широкое, открытое пространство. Далее герой «закинув несколько голову» видит: «темную деревянную церковку», «серый неуклюжий столб с широкой досчатой крышей». Яркому динамичному описанию природы противопоставлена картина «серой» обыденности. Подобный контраст выражает романтическое двоемирие, и только ночные «синие» сумерки способны преобразить неприметную реальность быта: «Днем я не замечал ее, – так ее серые избы и темные крыши сливались с общими тонами пейзажа» [1, с. 256].

Другая цветовая оппозиция «зеленый, голубой» – «серый, синий» соотносится с антитезой «Святое озеро – Ветлуга». Предыдущие сутки рассказчик провел на Святом озере, у невидимого града Китежа. Однако это пространство десакрализуется в произведении В. Короленко: «Тяжелые, нерадостные впечатления уносил я от берегов Святого озера...» [1, с. 257]. Невидимый город отождествляется с ложной, заемной мудростью: «...отчего же это так было мне там, на озере, среди книжных народных разговоров, среди «умственных» мужиков и начетчиков, и так легко, так свободно на этой тихой реке...» [1, с. 257]. Река символизирует стихийное, иррациональное начало жизни, озеро, напротив, становится персонификацией чего-то

холодного, отчужденного и мертвого: «...вышел к реке и тотчас же свалился на песок, точно мертвый» [1, с. 258]. Образ реки в рассказе отличается смысловой многослойностью и имеет архетипическую основу (переход через нее означает перерождение / возрождение героя). А также выполняет сюжетную функцию: все события, так или иначе, связаны с «перевозом» (река вдохновляет рассказчика, она грозит разметать плоты Ивахина, через нее проходят переправы).

Автор постепенно нагнетает драматичную атмосферу, используя семь раз световое обозначение «темный». Данный эпитет служит средством выражения субъективной оценки происходящего автором и героем-рассказчиком. Пейзаж в финале наполнен сумерками: «темные ели», «сумерки синие теплые тихие», «темная синева вечера». Однако модальность и семантика эпитета меняется: он перестает ассоциироваться с «суровыми впечатлениями», «вынесенными» рассказчиком «с озера». Единственный образ в тексте, который остается неизменным, – «взыгравшая Ветлуга». В начале повествования она наделяется колористическим признаком («желтовато-белая»), в конце он сохраняется: «желтовато-белая река убежала от погрома». Желтый цвет символизирует вечность и ценность времени, вместе с тем это цвет душевного богатства. Неслучайно определение «желтый» появляется в описании часовни («желтые огоньки у икон») и коррелирует с другим цветообозначением, чья семантика восходит к иконописной традиции («золотить»). Золотой цвет в рассказе «Река играет» связан с солнцем («солнце давно золотило верхушки приветлужских лесов»), луной («золотые отблески подымавшейся за холмами луны») и, соответственно, с природным миром. Иконографическая символика позволяет рассматривать пейзаж В. Короленко в русле пантеистического мировоззрения.

В тексте использовано 29 цветовых обозначений, которые условно можно разделить на две аксиологические группы: «светлые» и «темные», «насыщенные» и «оттеночные». В. Короленко использует 17 «светлых» колоративов и 12 «темных». Цветовая картина мира в рассказе отличается особой динамичностью (отсюда семантический переход некоторых цветообозначений), которая обусловлена движением от холода к теплу, от смерти к жизни. Доминирующие цвета в произведении помогают создать образ поэтического мира, глубже раскрыть авторскую концепцию.

Список литературы

1. Ермушкин В. Г. Повествование в рассказах и очерках В. Г. Короленко 80–90-х гг. XIX в. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Г. Ермушкин. – М., 1979. – 16 с.
2. Зими́на-Ды́рда Т. Ю. Функции цветообразов в портретах персонажей (на примере прозы Бунина) / Т. Ю. Зими́на-Ды́рда // Вопросы лингвистики и литературоведения. – 2009. – № 3 (7). – С. 18–22.
3. Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма / И. В. Корецкая // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX вв. / отв. ред. Б. А. Бялик. – М. : Наука, 1975. – С. 227–251.
4. Корниенко Н. Г. Черты романтического метода в сибирских рассказах В. Г. Короленко / Н. Г. Корниенко // В. Г. Короленко и русская литература : межвуз. сб. науч. тр. ; отв. ред. С. Я. Пашкова. – Пермь : ПГПИ, 1987. – С. 38–48.
5. Короленко В. Г. Собрание сочинений : в 10 т. / В. Г. Короленко; подгот. текста и примеч. С. В. Короленко и Н. В. Короленко-Ляхович ; вступ. ст. А. Котова. – М. : Гослитиздат, 1954. – Т. 3. – 468 с.
6. Керлот Х. Э. Словарь символов : Мифология. Магия. Психоанализ / Х. Э. Керлот; пер. – М. : REFL-book, 1994. – 601 с.
7. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М. : Учпедгиз, 1957. – 188 с.

ТИП ГЕРОЯ-«НИЦШЕАНЦА» В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «МЫСЛЬ»

О.О. Ошмарина

В творчестве Л. Андреева часто встречаются герои, бунтарское начало которых направлено против социальной несправедливости, несовершенства разума и человеческих отношений в целом. Как известно, философия Ф. Ницше порождает идею непринятия мира, основной тенденцией которой является борьба за идеал, сосредоточенный на свободном, физически и духовно совершенном человеке. В этом отношении мысли русского писателя созвучны с идеями немецкого философа-иррационалиста.

Современное литературоведение часто обращается к проблеме личности в искусстве рубежа XIX–XX вв. Многие исследователи

рассматривают влияние идей Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Э. Гартмана и других философов на творчество Л. Андреева. Например, В. Брусянин, М. Рейснер, М. Моклица и др. В работах Л. Иезуитовой, Л. Колобаевой, В. Беззубова, В. Келдыша, Е. Михеичевой, Б. Бугрова проводится параллель между художественной концепцией личности в прозе Л. Андреева и ценностной ориентацией героев Ф. Достоевского. Тем не менее, ряд аспектов поэтики Л. Андреева остается за границей научных изысканий, в том числе не достаточно изученной представляется система персонажей и их аксиология.

Писатель неоднократно говорил о неприятии существующего мироустройства, лживости его моральных устоев, утверждая необходимость борьбы с темными сторонами жизни: «...насколько мне известно, все творцы ценностей отвергали мир и в борьбе за мир идеальный медленно, но твёрдо совершенствовали человеческую жизнь. Неприемлющие мир, это – вечные герои человечества, на свои рамена поднимающие бремена неудобноносимые, гибнущие во имя жизни и блага других. И можно сказать с некоторой резкостью, что человек начинается там, где начинается неприятие мира» [6, с. 555], что близко идее Ф. Ницше о переоценке всех ценностей («не существует вовсе никаких моральных фактов. Моральное суждение имеет то общее с религиозным, что верит в реальности, не являющиеся таковыми» [13, т. 2, с. 585]).

Кризис эгоистического индивидуализма, приводящий к самообожествлению и разрушению личности, писатель наиболее ярко выразил в философии доктора Керженцева из рассказа «Мысль». Это история о человеке, который заставил себя отклониться от общепринятых нравственных и социальных норм, чтобы совершить убийство ради личного самоутверждения и возможной победы независимой мысли. Человек принимает свое мнимое знание за истинное, обманывая себя, из-за чего в итоге создается двойственная, скорее безвыходная, ситуация.

В этом рассказе Л. Андреев показал, что сущность вещей непостижима, что того, кто пытается проникнуть в тайны жизни и человеческого разума, неотвратимо ждёт безумие. Ведь человеческая мысль оказалась еще одной причиной для отчаяния: «Подлая человеческая мысль, вечно лгущая, изменчивая, призрачная!» [1, с. 848]. Она не только не приближает человека к познанию истины, но и становится для него источником страданий, так как человеку не дано знать правды, он может в равной степени превосходно

аргументировать каждый довод, однако постигнуть высшую истину не способен. Все сводится к мысли о том, что не существует границ между, казалось бы, верными, логичными умозаключениями и маниакальным бредом, похожим на хаос безумия.

Доктор Керженцев претендует на роль ницшеанского «сверхчеловека». Он пытается вершить свою судьбу, стремится к власти, руководствуясь только эгоистическими желаниями. Он протестует против инстинктов жизни обывателя и силится создать новую мораль, отрицая окружающую действительность, что приводит его к поступкам, несовместимым с общепринятыми нормами. Герой рассказа убивает друга только для того, чтобы «попытать свои силы», перед убийством симулирует сумасшествие, дабы избежать наказания. Впоследствии его начинает мучить вопрос: точно ли он притворялся сумасшедшим или является таковым на самом деле?

Так, не само убийство становится кульминационным эпизодом, сюжет и проблематику рассказа определяет мотив безумия. Автор показывает, что граница между мнимым и подлинным безумием очень подвижна, именно поэтому для Керженцева тщательно продуманное и с блеском исполненное преступление окончилось полным провалом. Он потерял свою единственную крепкую опору – мысль, тёмное начало взяло верх, это разрушило тонкую грань, отделяющую рассудок от страшной бездны бессознательного. Превосходство над «людишками», объятими «вечным страхом перед жизнью и смертью» [1, с. 850], оказалось мнимым.

Рассказ написан в форме записок героя, подчеркивающих субъективность повествования, позволяющих проникнуть во внутренний мир героя, что дает возможность говорить о совпадении субъекта речи и субъекта сознания в лице доктора Керженцева на протяжении всего произведения, за исключением пролога и эпилога. Его листы, адресованные экспертам, свидетельствуют о стремлении рационально объяснить, что с ним происходит или произошло: «До сих пор, гг. эксперты, я скрывал истину, но теперь обстоятельства вынуждают меня открыть ее. И, узнав ее, вы поймете, что дело во все не так просто, как это может показаться профанам: или горячая рубашка, или кандалы» [1, с. 825]. Авторская позиция выражена с помощью кольцевой композиции рассказа – пролог и эпилог организованы нейтральным типом повествования. Можно сказать, что объективное обрамляет субъективное, наблюдается несовпадение авторской точки зрения с позицией героя. В финале рассказа

автор-повествователь дает собственную оценку происходящему: «Тусклыми, словно незрячими глазами он медленно обвел судей и взглянул на публику. И те, на кого упал этот взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула самая равнодушная и немая смерть» [1, с. 852]. Автор показывает, что попытка персонажа стать «сверхчеловеком», не ограничивающим себя моральными рамками, убивает личность изнутри. Воля к власти и бунт против моральных устоев обернулись для героя трагическим концом.

Структурообразующим началом в рассказе выступает мотив игры. Вся жизнь доктор Керженцев кем-то притворяется. С детства он не живет своей жизнью, а словно играет на сцене разнообразные роли – хорошего сына, друга, порядочного человека, влюбленного романтика: «Вообще, мне думается, во мне скрывался недюжинный актер, способный сочетать естественность игры, доходившую временами до полного слияния с олицетворяемым лицом, с неослабевающим холодным контролем разума» [1, с. 831]. Стоит заметить, что главный герой, надевший маску равнодушия к происходящему, заставляет усомниться в его нормальности еще до совершения убийства: «К каждому своему шагу, к каждой своей мысли, слову я прилагал мерку безумия, и она подходила к каждому слову, к каждой мысли. Оказалось, и это было самым удивительным, что и до этой ночи мне уже приходила мысль: уж не сумасшедший ли я действительно?» [1, с. 846]. Выходит, что герой безумен именно в момент самой игры. Мотив игры помогает задуматься над тем, кто нормален, а кто безумен. Так, в редкие моменты проявления истинного «Я», когда герой перестает играть, безумие как таковое исчезает. После первого припадка, сыгранного в соответствии с заранее продуманным планом, герой задумывается над правильностью произошедшего. А во время встречи с Татьяной Николаевной установленный между ними визуальный контакт затронул не столько разум, сколько душу героя. В этот момент и игра в сумасшедшего, и план убийства показались герою ошибочными: «И в эту минуту я забыл, что когда-то давно она засмеялась, и не было у меня зла на нее, и то, что я делаю, показалось мне ненужным и странным» [1, с. 834].

Л. Андреевым раскрывается идея о сверхчеловеке: «Разве я не был и велик, и свободен, и счастлив? Царь над самим собой, я был царем и над миром» [1, с. 850]. Игра под предводительством разума дала герою мнимую власть над человеческой жизнью: «И с той

минуты, как жизнь Алексея была отдана в мои руки, я почувствовал к нему особое расположение. Мне приятно было думать, что он живет, пьет, ест и радуется, и все потому, что я позволяю» [1, с. 841]. По мысли немецкого философа, мир, уничтоживший Бога, не имеет границ, а значит, каждый человек имеет право на любые поступки. Так считает и главный герой: «Для меня нет судьи, нет закона, нет недозволенного. Все можно» [1, с. 851]. Керженцев, взяв на себя роль Бога, решая, кому жить, а кому умереть, переступил все допустимые границы. Мотивом убийства послужила острая необходимость почувствовать себя сверхчеловеком, тем, кто находится выше морали и всех нравственных норм: «Я и моя мысль – мы словно играли с жизнью и смертью и высоко-высоко парили над ними» [1, с. 841].

Авторская позиция проявляется и через систему образов в рассказе. Ключевой в произведении является сцена, в которой Керженцев встречает «крохотную девочку в ватном пальтеце и капюшоне, из-под которого только и видны были розовые щечки и носик» [1, с. 849]. Эта картина из настоящей жизни, наполненная любовью и теплом, заставляет героя задуматься над собственным планом: «И то, что обе они, и девочка, и собачонка, были такие маленькие и милые, и что они смешно боялись друг друга, и что солнце так тепло светило – все это было так просто и так полно кроткой и глубокой мудростью, будто здесь именно, в этой группе, заключается разгадка бытия» [1, с. 849]. Эта девочка часто вспоминается Керженцеву. Герой не знает, почему: «Надо об этом как следует подумать», но «так и не подумал» [1, с. 849]. Этот образ возникал в сознании героя, чтобы предотвратить убийство, возникал после него, чтобы герой остановил собственную игру и начал наконец-то по-настоящему жить. Так символически показывается несостоятельность концепции героя.

Важным символом становится змея, которая «впивается в собственное тело», что отсылает читателей к древнему сакральному образу уробороса – змеи, кусающей себя за хвост, несущему в себе цикличность бытия. В рассказе данный образ символизирует бесконечность и необратимость происходящего безумия у Керженцева: «И кажется, будто не одна, а тысячи змей выются, и жалят, и пожирают сами себя» [1, с. 844]. Это позволяет писателю затронуть концепцию «вечно-го возвращения» Ф. Ницше, означающую возможность бесчисленного количества повторения всякого явления, в том числе и мысли.

Для ее доказательства автор сгущает краски с помощью приемов экспрессионизма. В частности, использует персонификацию:

«Но я не верю себе, ибо кому в себе я буду верить? Подлой и ничтожной мысли, лживому холопу, который служит всякому? Он годен лишь на то, чтобы чистить сапоги, а я сделал его своим другом, своим богом» [1, с. 847], «подлая человеческая мысль, вечно лгущая» [1, с. 849]. Л. Андреев обращается к приемам гротеска и гиперболы для изображения крайних проявлений человеческой души: «Зловещее одиночество, когда самого себя я составляю лишь ничтожную частицу, когда в самом себе я окружен и задушен угрюмо молчащими, таинственными врагами. Куда ни иду я – я всюду несущих с собою; одинокий в пустоте вселенной, и в самом себе не имею друга» [1, с. 850]. Чрезмерность и усиление передается с помощью преобладания существительных с абстрактным значением: «пустота вселенной», «неизведанная бездна», «пустота бесконечного пространства» [1, с. 850–851] и мн. др.

В рассказе Л. Андреева «Мысль» поставлены те же нравственные проблемы, что и в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание»: добра и зла, преступления и возмездия, вины и морального суда, безумия и нормы. Поступки и идеология Керженцова восходят к поведенческо-мировоззренческой модели Раскольникова, чей образ мыслей вдохновил Ф. Ницше на создание учения о сверхчеловеке. Раскольников утверждал: «люди по закону природы разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово» [7, с. 233–234]. Именно презрение к «обыкновенным» делает Раскольникова предшественником Керженцева. Герой Л. Андреева откровенно выражает собственную позицию через внутренний монолог, что является одним из ведущих средств психологизма: «Не убил бы я Алексея и в том случае, если бы критика была права и он действительно был бы таким крупным литературным дарованием» [1, с. 828]. Чувствуя себя выше других, он распоряжается их жизнями. Керженцев, подобно Раскольникову, одержим мыслью о своей вседозволенности. В результате убийства Алексея Савелова погибает сама идея об относительности добра и зла. Но, если в случае с Раскольниковым можно говорить о нравственном возрождении, то в случае с Керженцевым оно невозможно. И сумасшествие является его расплатой за отклонение от нравственного закона.

Л. Андреев, вынеся экзистенциальные уроки Ф. Достоевского и Ф. Ницше, раскрывает идею бунта против общепринятых норм морали и экзистенциального одиночества: «Где найду я то вечное, к чему я мог бы прилепиться со своим жалким, бессильным, до ужаса одиноким «я»?» [1, с. 850]. Автор показывает, что бытие иррационально, человек одинок и не способен познать гармонию: он использует разум, причиняя зло самому себе.

Философия Ф. Ницше имела на творчество Л. Андреева особое влияние. Ключевыми идеями его учения являлись имморализм, субъективность восприятия устоявшихся норм и понятий, воля к власти и концепция «сверхчеловека». Частично эти мотивы нашли отражение в прозе русского писателя, поданные в собственной интерпретации через сюжетную организацию произведения, систему образов и проч. Писатель показывает, что его герой-ницшеанец не может занять место человекобога, хотя бросает вызов укоренившимся общественным нормам. Будучи убежденным в собственном превосходстве, оказывается не способным достичь желанной духовной свободы и найти новую действенную философию жизни.

Список литературы

1. Андреев Л. Н. Полное собрание романов, повестей и рассказов / Л. Н. Андреев. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2017. – 1243 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Беззубов В. Леонид Андреев и Достоевский / В. Беззубов // Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллин : Ээсти раамат, 1984. – С. 80–113.
4. Брусянин В. В. Леонид Андреев : жизнь и творчество / В. В. Брусянин. – М. : Книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1912. – 128 с.
5. Бугров Б. С. Леонид Андреев. Проза и драматургия / Б. С. Бугров. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 2000. – 111 с.
6. Горький и Леонид Андреев : неизданная переписка / ред. И. С. Зильберштейн при участии К. П. Богаевской. – М. : Наука, 1965. – 630 с. (Лит. наследство / гл. ред. И.И. Анисимов. Т. 72.)
7. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание / вступ. ст. К. И. Тюнькина. – М. : Правда, 1988. – 464 с.
8. Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева / Л. А. Иезуитова. – Ленинград : Изд-во Ленинград. ун-та, 1976. – 240 с.

9. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. – М. : Наука, 1975. – 280 с.

10. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 333 с.

11. Михеичева Е. А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века / Е. А. Михеичева. – Орёл : ОГПИ, 1993. – 98 с.

12. Моклица М. В. Л. Андреев и Ф. Ницше : к истокам метода / М. В. Моклица // Эстетика диссонансов : межвуз. сб. научн. тр. – Орёл : ОГПИ, 1996. – С. 60.

13. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / сост., ред. и автор примеч. К. А. Свасьян ; перевод с нем. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – 832 с.; Т. 2. – 830 с.

14. Рейснер М. А. Леонид Андреев и его социальная идеология: опыт социологической критики / М. А. Рейснер. – СПб : Посев, 1902. – 152 с.

НОВЫЙ ГЕРОЙ В ДРАМЕ ПАНПСИХИЗМА Л.Н. АНДРЕЕВА «СОБАЧИЙ ВАЛЬС»

А.Д. Дегтярева

О новом типе персонажа до Л. Андреева писал А. Стриндберг. Он отмечал, что особенность нового драматического героя в том, чтобы он не превратился в «раз и навсегда сформировавшегося господина, который был либо неизменно пьян, либо смешон, либо мрачен» [3, с. 356], а стал бы образом живущего «в переходное время, более торопливое, истеричное, по крайней мере по сравнению в предыдущей эпохой» [3, с. 357] человека, представляющего как неустойчивый, разорванный характер, соединивший в себе новое и старое [2, с. 235].

Генриха Тиле, героя «поэмы одиночества» пьесы Л. Андреева «Собачий вальс», можно отнести к такому неустойчивому характеру. Трагедию главного героя предопределило письмо от его невесты, Елизаветы Молчановой, в котором она сообщила Генриху, что вышла замуж за другого [1, с. 33]. Судьба сыграла с Тиле злую шутку в тот момент, когда он был полон счастья от предстоящей свадьбы, от надежд на светлое семейное будущее, от того, как все точно и хорошо складывается.

О любви к точности, строгости, педантичности говорит обстановка квартиры Тиле и его поведение в некоторых ситуациях. Сцена в начале первого действия показывает «...квартиру новую, еще не вполне отделанную» [4, с. 418], в «соответствующем строгом порядке расставлена новенькая мебель...», «Все в комнате угловато, холодно, безжизненно – жизнь еще не начиналась. Слишком сильно блестит новенький рояль, но на пюпитре уже разложены ноты» [4, с. 418]. Это краткое описание обстановки сигнализирует о предстоящем потрясении, о том, что новая жизнь здесь и не начнется вовсе. Генрих готовился, сделал все «как надо», но только души в этом месте нет. Ноты, которые так и останутся стоять на пюпитре, символизируют любовь и несбыточную надежду героя. Он мечтал, что станет «тихо сидеть» в кресле, «пока Елизавета будет играть Бетховена и Грига» [4, с. 423]. Само пространство построено так, что в нем заключается прошлое, настоящее и вытекающее из них будущее. Оно неудобно, в нем есть все и в то же время ничего, что говорит о тотальном одиночестве героя при внешнем благополучии.

В первом действии присутствует мотив песни, которую поют рабочие. На мелодию герои обращают внимание еще до получения письма. Ермолаев подчеркивает, что в песне «есть что-то... ямщицкое» и что его отец был ямщиком. На это Генрих отвечает, что, хотя его отец «по происхождению швед», но он «давно чувствует себя русским». Он называет это «что-то ямщицкое» «русской тоской», которую «сейчас» не чувствует от переполняющего счастья [4, с. 420]. Возможно, герой испытывал гнетущее душевное томление до встречи с Елизаветой, об этом можно только догадываться. Внешний вид героя дается после ухода всех гостей: «Тиле остается один, ходит по комнате. Он высокого роста, грузный, в темном сюртуке с круглыми фалдами, в серых брюках с твердой, крепко наглаженной складочкой – его обычный костюм. Все новое, крепкое и также новые начищенные ботинки на толстой подошве и высоких каблуках. Лицо Генриха Тиле правильно, смугло, корректно до суровости; глаза темные, малоподвижные. Короткие волосы и небольшие усы, черные как у южанина». Далее – «снова поют маляры <...> (слушает и внезапно ударяет по спинке кресла.) Перестать!» [4, с. 429].

В момент потрясения услышанная «тихая, печальная, монотонная песенка» воскрешает в памяти то чувство тоски, о котором говорилось выше. Портрет Тиле Л. Андреев «дает» читателю именно в этот момент, потому что здесь герой – настоящий, искренний, с его

злостью и отчаянием. Момент счастья, нахождение в кругу друзей не самое подходящее время, человек такой, каков он есть, только наедине с самим собой, со своим горем и чувством безысходности. Здесь рушится все: его мечты о светлом будущем, о счастье, и любимая математическая точность во всех делах оказывается ничтожной перед лицом фатума.

Герой становится потерянным для физического мира в этот момент, задолго до самоубийства. В конце первого действия об этом свидетельствуют ремарки: «Постепенно сливается с нарастающим мраком» [4, с. 429], «Внезапное движение темной фигуры, торопливые шаги», и, наконец, «Безмолвие. И в темноте тихий тоскующий голос» [4, с. 430]. С героем происходит метаморфоза, все правила, порядки, мирская суета для него больше не существуют. Конечно, он не утратил своей внешней «корректности» и «точности», но теперь читатель / зритель имеет дело с двойником Генриха, потому что он не может назвать точного дня, когда уедет с украденным миллионом.

Генрих задумывает преступление, строит планы побега, которые то и дело меняются, но так и не осуществляет его. Желание ограбления – последняя возможность удержаться в этом мире. На первый взгляд поведение героя можно принять за сумасшествие. В диалогах с Феклушей ясно ощущается раздвоение личности Тиле. Он говорит о себе в третьем лице: «И в Америке... или там, где я буду, где будет тот человек, который вылезет из глупой шкуры Генриха Тиле...» [4, с. 447], «Ты говоришь – это туман, а я говорю: нет, это крылья, на которых полетит Генрих Тиле» [4, с. 446].

Здесь стоит сказать об идее мировой души – о всеобщей одухотворенности. Как говорилось выше, вещный мир потерял Генриха до его самоубийства. Он превратился в «мечущуюся душу». И чтобы попасть туда, откуда эта душа пришла, есть только один способ – убийство физического тела.

Мотив «собачьего вальса» и сцена веселья Генриха к компании Жени и Феклуши таит в себе трагедию безысходности, одиночества. «Это собачки танцуют... <...> Их дергают за ниточку, им показывают кусочек сахару <...>. И они поднимают ножку...» [4, с. 457]. Люди – марионетки в руках высших сил, нелепая песенка заставляет хохотать и кривляться, казалось бы, взрослых людей.

Финальный монолог перед самоубийством вбирает в себя все события и изменения, произошедшие с Тиле, полностью раскрывает

трагедию одиночества. Генрих, который любил Елизавету, исчез: «Печальные женщины, печальная Елизавета – теперь я ее не помню, а когда-то я ее любил, что-то было такое – была печаль» [4, с. 468]. «Но где же я? Боже мой, великая мудрость и любовь, ответьте мне: где же был я с моей великой, печальной и одинокой душой? Меня нет. Нет никого. Нет ничего» [4, с. 469]. Самоубийство – способ убежать от пустоты жизни, от ее бессмысленности. Для таких отчужденных от мира душ не уготовано иной участи. До Л. Андреева подобную идею воплотил А. Чехов в пьесе «Чайка», где в душевных метаниях каждого героя просматривается мотив единства, слияния живых существ (например, в монологе Треплева, Дорна, Нины Заречной) [1, с. 30].

На первый взгляд, Тиле – типичный романтик. Но в трагическом модусе художественности романтическая история невозможна, идеалы рушатся безвозвратно. Герой Л. Андреева, пережив мечты, надежды, счастье, потрясение, боль, разочарование, уходит в небытие, потому что все знали только «корректного» Генриха Тиле. Писатель показывает сложный конфликт с жизнью, с самим собой, который всегда разрешается трагически.

Список литературы

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения : в 2 т. / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Ю. Н. Чирва. – Т. 2. – Л. : Искусство, 1989. – 550 с.
2. Пак Сан Чжин. Художественные принципы «панпсихической» драмы Леонида Андреева / Сан Чжин Пак // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2007. – № 1, ч. 2. – С. 29–36.
3. Стриндберг А. Красная комната : роман, пьесы, новеллы / А. Стриндберг; пер. со швед. ; вст. ст. В. Неустроева ; коммент. А. Сергеева, Е. Соловьевой. – М. : Эксмо, 2005. – 640 с.
4. Тютелова Л. Г. Человек, пространство и время в русской «новой драме» / Л. Г. Тютелова // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – № 3. – С. 234–237.

«ЗАЩИТА ЧЕСТЕРТОНА»: СВОЕОБРАЗИЕ ЭССЕИСТСКОГО АВТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

М.П. Смирнова

Эссеистика Г.К. Честертонa представляет собой уникальный феномен на фоне многогранного эссеистского наследия английской литературы. Обнажив социально-политические и духовно-нравственные противоречия общества, уходящая викторианская эпоха на стыке XIX и XX веков вызвала к жизни личностные искания молодого интеллектуального поколения, творчески одаренного и не лишённого политических амбиций. Однако мирный «переворот» в сознании читающей публики совершило скромное появление никому не известного автора под инициалами *G. K. C.* в еженедельном журнальном обзоре *“The Speaker: The Liberal Review”*. Разрозненные, «случайные», по словам Г.К. Честертонa, эссе заставили критиков говорить о нем как о состоявшемся авторе, обладающем парадоксальным умом и оригинальным стилем. Жанрово-композиционную стройность и целостность рассыпанных по страницам журнала эссе обусловил художественно-публицистический авторский прием – Г.К. Честертон выступал «в защиту» примелькавшихся и утративших изначальную ценность обыденных вещей.

Почти незамедлительно после создания Г.К. Честертонem цикла эссе под однотипным заголовком *“A Defence of...”* издается авторский сборник 1901 г. *“The Defendant”* («Защитник») – коллекция из 15 эссе, опубликованных в журнале *“The Speaker”*, а также эссе *“A Defence of Publicity”* («В защиту гласности») из газеты *“The Daily News”*, сотрудничество *G. K. C.* с которой продлится более 10 лет, вплоть до 1913 г. (здесь он опубликует литературно-критические статьи и эссе о национальных писателях-символах Дж. Байроне, Г. Филдинге, Р. Стивенсоне, Ш. Бронте, В. Моррисе, Т. Карлейле, В. Скотте и других исторических личностях).

Сборник *“The Defendant”*, по примечанию Н.Л. Трауберг, переводчика и исследователя творчества Г.К. Честертонa, «принес ему на самой грани веков всеанглийскую славу» [3, с. 8] и одновременно прозвучал своеобразной общественно-политической программой автора. Для второй редакции сборника 1903 г. Г.К. Честертон напишет предисловие в жанре эссе «В защиту нового издания», в котором,

в сущности, манифестирует авторскую позицию: «Когда мир хорош – мы должны быть революционерами, когда мир плох – мы должны быть консерваторами» (*“If the world is good we are revolutionaries, if the world is evil we must be conservatives”*) [10].

Однако восхищение читателей вызывает не столько метафорически образный и логически безупречный стиль Г.К. Честертона, сколько жизнеутверждающее, помноженное на парадоксальность, здравомыслие автора и абсолютное отсутствие даже тени привычного журналистского апломба. Современник Г.К. Честертона, репортер *“The Daily News”* У.Р. Титтертон в биографическом очерке пишет, что Г. К. С. встал «на защиту простого человека и нормальных представлений о жизни» (*“his defence of common man and common things”*) [16, с. 35]. Хотя, вспоминает другой биограф писателя Д. Баркер, «большинство обозревателей не согласились с его взглядами: «Он акцентирует внимание на добре и не замечает зла» (*“He fixes his eye on the silver lining and ignores the cloud”*, написал один из них), – все единодушно признали его острый ум» [9, с. 126].

Категория здравомыслия (*good sense, common sense*) как имманентно присущего человеку способа постижения мира и мироздания становится фундаментальной в парадигме авторского сознания. Прочно опираясь на вытесненные из дискурса английской прессы понятия *morality* (мораль, нравственность), *faith, religion* (вера, религия), *reason* (разум), Г.К. Честертон восполняет насущную потребность читателя в одухотворенном, наполненном смыслом слове. Авторская интенция реализуется еще в одной из ключевых авторских категорий *truth* (правда, истина). Ценностная шкала Г.К. Честертона не содержит схематичных делений: «...ценности, не уравненные другими, с общепринятой точки зрения – им противоположными, он считал лишь частями истины» [3, с. 16].

Гибкий инструмент индивидуально-авторского эссеистского сознания – генерирование синонимичных, близких по духу, сопряженных и созвучных понятий; усиливающих и укрупняющих авторскую мысль повторов; ярких приемов антитезы, на уровне архитектоники текста вырастающей до антиномии: *“There is always in the healthy mind an obscure prompting that religion teaches us rather to dig than to climb; that if we could once understand the common clay of earth we should understand everything. Similarly, we have the sentiment that if we could destroy custom at a blow and see the stars as a child sees them, we should need no other apocalypse. This is the great truth which has always*

lain at the back of baby-worship, and which will support it to the end» [11, с. 113]. «Здравомыслящий человек всегда смутно чувствует, что проникать вглубь лучше, чем стремиться ввысь, и если бы мы поняли толком, что такое простая земля, мы бы знали все на свете. Точно так же, если бы нам удалось прорвать пелену привычки и увидеть звезды, как видит их ребенок, мы обошлись бы без нового откровения. Именно эта великая истина лежит в основе детопоклонства и никогда не даст ему исчезнуть» (в переводе Н.Л. Трауберг) [4, с. 42].

Решительно не приемля «утонченный скептицизм» (*“the subtle scepticism”*) в отношении «вещей, которые [якобы] недостаточно хороши, чтобы стоило их улучшать» (*“things are not good enough to be worth improving”*), автор настойчиво убеждает читателей в том, что его эссе, «несерьезные настолько, насколько считаются серьезной литературой» (*“futile as they are considered as serious literature”*), искренне напоминают им, что есть «вещи, которые прежде всего стоит любить, а уж потом улучшать» (*“things must be loved first and improved afterwards”*) [10].

Буквально развертывая перед читателем траекторию иронической парадоксальной мысли, Г.К. Честертон органично вплетает в смысловое семантическое поле и саму категорию парадокса (*paradox*): *“By the cheap revolutionary it is commonly supposed that imagination is a merely rebellious thing... In spite of all revolutionaries it must be said that the function of imagination is not to make strange things settled, so much as to make settled things strange; not so much to make wonders facts as to make facts wonders. To the imaginative the truisms are all paradoxes, since they were paradoxes in the Stone Age”* [12, с. 60]. «Дешевые бунтари полагают, что воображение всегда мятежно... Бунтари не правы: воображение не столько претворяет чудо в жизнь, сколько жизнь – в чудо. Для человека с воображением все прописи – парадоксы (были же они парадоксами в каменном веке!)» (в переводе Н.Л. Трауберг) [6, с. 24–25].

Виртуозную языковую игру, доставляющую поистине эстетическое удовольствие читателю, нельзя, однако, расценивать как эстетствующее жонглирование звонкими словами: Честертон и «вульгарный эстет» [5, с. 30] две вещи несовместные. Выступая в защиту фарса (*“A Defence of Farce”*), развенчивая очередное заблуждение о фарсе как о «низком жанре», Г.К. Честертон противопоставляет «литературу радости» (*“the literature of joy”*) «литературе страданий» (*“the literature of pain”*) [13, с. 93], «разумное безумие» старых масте-

ров (*“the old masters of a healthy madness”*) [13, с. 95] эстету или эстетике, «которая оскверняет нравственность, не испытывая при этом даже удовольствия, которая попирает здравый смысл, отказывая себе в веселье, которая довольствуется шутовским колпаком без колокольчиков!» (в переводе А.Я. Ливерганта) [5, с. 31].

Авторская ирония принимает строгий характер в процессе защиты ценностей, которые нельзя постичь рациональным способом, холодным рассудком. Начав с защиты «фарфоровых пастушек», «опрометчивости» и «дешевого чтива», Г.К. Честертон в скором времени с присущей ему парадоксальной логикой перейдет к защите христианских святынь и традиций, в которых, по его убеждению, безмерно нуждается человек в эпоху духовного отчуждения. Зерно истины, зароненное в авторское сознание, даст ортодоксальные всходы, сделав его «упорствующим в правоверии», «защитником веры». *“Nonsense and faith (strange as the conjunction may seem) are the two supreme symbolic assertions of the truth that to draw out the soul of things with a syllogism is as impossible as to draw out Leviathan with a hook. The well-meaning person who, by merely studying the logical side of things, has decided that “faith is nonsense”, does not know how truly he speaks; later it may come back to him in the form that nonsense is faith”* [14, с. 49–50]. «Абсурд и вера (каким бы странным ни казалось нам такое сочетание) – вот два высших свидетельства истины о том, что познать суть вещей с помощью силлогизма так же невозможно, как вытащить на сушу Левиафана с помощью крючка. Человек, изучивший логику вещей и решивший для себя, что “вера это глупость”, даже не подозревает, насколько он прав; вероятно, впоследствии к нему вернется его убеждение, поскольку глупость – это вера» (в переводе автора).

Х. Кеннер, исследователь парадокса в творчестве писателя, предупреждает: «Честертон следует воспринимать серьезно, поскольку с той же серьезностью следует понимать парадокс – и как средство выразительности, и как элемент реальной действительности. Он не был, как с легкостью его называют, сочинителем парадоксов... он не выдумывал их, он их видел...» [15, с. 5].

Пределльно точное определение для объяснения природы особого духовного авторского зрения – «честертоновское видение вещей» – находит С.С. Аверинцев: «Именно потому, что каждая вещь увидена Честертоном в состоянии беззвучной и героической самозащиты против обступившего ее небытия... что она мала, а хаос безмерен, –

ценность этой вещи утверждена окончательно и навсегда. Это не эстетское любование прелестью обреченных вещей... Это нечто противоположное – рыцарское братство сущего перед лицом небытия, боевое товарищество в священной войне против тяги к распаду, против тлена и растрепания, против *ничто*» [1, с. 332].

Вещь (*thing*), вещьность в системе духовных координат Г.К. Честертон парадоксальным образом вообще не менее ценна, чем вечность. Вместе с тем она как философская категория обозначает целое множество наглядно-образных, идейно-нравственных, духовных объектов – подразумевает мысль, чувство, восприятие, понимание, факт, сущность, меру, истинное положение происходящего: *“We should probably come considerably nearer to the true conception of things if we treated all grown-up persons, of all titles and types, with precisely that dark affections and dazed respect with which we treat the infantile limitations”* [11, с. 115]. «Наверное, мы жили бы правильнее, если бы испытывали к взрослым – ко всем, невзирая на типы и титулы, – ту же неразумную любовь, то же робкое почтение, какие чувствуем к детям» (в переводе Н.Л. Трауберг) [4, с. 43].

М.Н. Эпштейн, исследователь феномена эссеизма как метода авторского мышления, позволяющего «достигать наибольшей содержательности письма, сопрягая разноуровневые и разнокачественные понятия» [7, с. 715], замечает, что «в глубине эссе заложена определенная концепция человека» [8, с. 334]. Эссеистика не является замкнутым, обособленным сегментом в творчестве Г.К. Честертон – в ней, как в опытной лаборатории, рождаются, зреют, переплавляются и кристаллизуются концептуальные идеи, которые найдут отражение в художественных и литературно-биографических произведениях писателя: «Честертон – эссеист во всем, что бы он ни писал... проявив себя практически во всех литературных жанрах, он остался верным лишь одному – жанру эссе» [2, с. 6]. Авторское сознание аутентично эссеистской жанровой форме письма, воплощающей в себе опыт его миропознания, отражающей его внутренний духовный мир.

Г.К. Честертон останется верным не только жанру эссе, но и себе самому, своей «линии защиты», метафизически совпадающей с *“a silver lining”* из перефразированной неизвестным обозревателем английской поговорки *“Every cloud has a silver lining”* («Нет худа без добра») в газетном отзыве на первый авторский сборник эссе Г. К. С. «Защитник». Феномен эссеистики – «защиты Честертон» состоит

в том, что она пронизана поисками истины, одухотворена цельностью личности самого автора, утверждающего на рубеже веков, в эпоху кризиса самосознания европейского общества – когда над головой сгущаются тучи, – незыблемость морально-этических ценностей человеческого бытия.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Гилберт Кит Честертон, или Неожиданность здравого смысла / С. С. Аверинцев // Писатель в газете : художественная публицистика / пер. с англ. ; сост. А. Я. Ливергант. – М. : Прогресс, 1984. – С. 329–342.

2. Ливергант А. Я. От составителя / А. Я. Ливергант // Писатель в газете : художественная публицистика / пер. с англ. ; сост. А. Я. Ливергант. – М. : Прогресс, 1984. – С. 5–9.

3. Трауберг Н. Л. Проповеди и притчи Гилберта Кийта Честертон / Н. Л. Трауберг // Честертон Г.К. Избранные произведения : в 3 т. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 5–20.

4. Честертон Г. К. В защиту детопоклонства / Г. К. Честертон // Писатель в газете : художественная публицистика / пер. с англ. ; сост. А. Я. Ливергант. – М. : Прогресс, 1984. – С. 42–43.

5. Честертон Г. К. В защиту фарса / Г. К. Честертон // Писатель в газете : художественная публицистика / пер. с англ. ; сост. А. Я. Ливергант. – М. : Прогресс, 1984. – С. 28–31.

6. Честертон Г. К. В защиту фарфоровых пастушек / Г. К. Честертон // Честертон Г. К. Эссе. – Тюмень : Русская неделя, 2012. – С. 24–26.

7. Эпштейн М. Н. Знак пробела : о будущем гуманитарных наук / М. Н. Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

8. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны : о литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.

9. Barker D. G. K. Chesterton : A Biography / D. Barker. – New York : Stein and Day. – 304 p.

10. Chesterton G. K. In Defence of a New Edition / G. K. Chesterton // The Defendant. – London : R. Brimley Johnson, 1903. – 131 p.

11. Chesterton G. K. In Defence of Baby-Worship / G. K. Chesterton // The Defendant. – London : R. Brimley Johnson, 1903. – P. 112–117.

12. Chesterton G. K. In Defence of China Shepherdesses / G. K. Chesterton // The Defendant. – London : R. Brimley Johnson, 1903. – P. 59–65.

13. Chesterton G. K. In Defence of Farce / G. K. Chesterton // The Defendant. – London : R. Brimley Johnson, 1903. – P. 89–96.

14. Chesterton G. K. In Defence of Nonsense / G. K. Chesterton // The Defendant. – London : R. Brimley Johnson, 1903. – P. 42–50.

15. Kenner H. Paradox in Chesterton / H. Kenner. – New York : Sheed & Ward, 1948. – 207 p.

16. Titterton W. R. G. K. Chesterton : A portrait / W. R. Titterton. – London : Douglas Organ, 1947. – 235 p.

ТРАДИЦИИ «НОВОЙ ДРАМЫ» И СИМВОЛИСТСКОГО ТЕАТРА В ПЬЕСЕ А. БЛОКА «КОРОЛЬ НА ПЛОЩАДИ»

Д.А. Ярманов

Исследованием творчества А. Блока занимаются многие учёные, ведь вклад поэта в русскую литературу и культуру в целом сложно переоценить. Широкий спектр тем, которые он освещал, остаются актуальными. Большая часть литературоведческих работ посвящена исследованию поэзии А. Блока, его драматургия не была объектом обстоятельного анализа.

В жанровом отношении пьесы А. Блока представляют синтез художественных принципов «новой драмы» и символистского театра. Репрезентативной является пьеса «Король на площади», которая отличается смысловой многослойностью, вариативностью интерпретаций. Многие исследователи неоднократно высказывали суждения об этом произведении как о «вещи» наиболее слабой в театре поэта, по этой причине пьеса считается «белым пятном» в блоковедении.

В творчестве А. Блока драматургия занимает особое место в идейном и художественном планах. Автор в период с 1906 по 1920 г. пишет шесть лаконичных и разнообразных по темам пьес. В них перед нами не просто тонкий лирик, а драматург-новатор, который прошел достаточно сложный творческий путь. По мнению известного литературоведа А. Фёдорова: «Изображение важных конфликтов – идейных, социальных, душевных – именно в жанре драмы приобрело новую острогу и силу» [6].

Пьеса «Король на площади» – итог осмысления поэтом революционных событий 1905–1906 гг. Известно, что друзья А. Блока,

А. Белый и С. Соловьев, чрезвычайно болезненно восприняли пьесу «Балаганчик», в которой автор выступил против засилья мистики в жизни и в искусстве [6]. В пьесе «Король на площади», как утверждает исследователь Ча Чжи Вон, разоблачается иллюзорность мистического мировоззрения в форме самой мистики [7].

В основе пьесы лежит символический сюжет о грядущем преображении мира. Исходная ситуация – эмпирическая утрата смысла жизни. Внешнее и внутреннее действие в лирической драме А. Блока тесно спаяны, а конкретно-чувственный план обладает возможностью разворачиваться в бесконечно значимый ряд смыслов. Действующие лица в произведении представляют собой условные маски, символично-аллегорический характер которых подчеркивается отсутствием имен. Главный герой пьесы – Поэт, который обречен на иррациональную тоску по невозможному. Окружающий его мир эфемерен, мёртв: «море стеклянно», «люди – куклы». Поэт занимает позицию пророка, который должен верить в приход кораблей, и олицетворяет собой нерассудочную веру в возможность обновления мира.

В качестве антипода Поэту выступает Зодчий, который можно рассматривать как проявление рационального начала. Зодчий символизирует сакральную власть, подлинные знания о мире, нравственный закон. Семантика образа Дочери Зодчего раскрывается в контексте авторского мифа о Прекрасной даме, она является эмблемой идеи вечной женственности, служит художественным воплощением высокой мечты, религиозного экстаза, безумной красоты, души мира, оплодотворяющей реальность. По мнению А. Блока, «...в ней творческий хмель ее отца и гнев последних поколений» [2, с. 772]. Ретрансляция Софийного мотива в пьесе «Король на площади» организует сюжет произведения, а ритуал «жертвоприношения», который проводит Дочь Зодчего, отказываясь от своей юности и жизненной силы во имя воскрешения Короля, репрезентует мистериальный акт сотворения:

Знаю великую книгу о светлой стране,

Где прекрасная дева взошла

На смертное ложе царя

И юность вдохнула в дряхлое сердце! [2, с. 783],

что соотносится с концепцией русского символистского театра: Вяч. Иванов неоднократно подчеркивал функциональную близость драмы и мифа, драмы и древней мистерии. Пьеса представляет

противостояние различных социальных и исторических сил, переосмысленную в духе мифотворчества.

Преображение действительности тесно связано с мотивом освобождения, Дочь Зодчего способна избавить Поэта от тоски: «Я над жизнью твоей властна. / Кто со мною – будет свободен» [2, с. 793]. Однако освобождение разрушительно, оно обнажает неприглядную правду о реальности, срывает покровы с мнимых иллюзий: «Дочь зодчего: Ты свободен. <...> Терраса рушится, увлекая за собою Короля, Поэта, Дочь Зодчего, часть народа. <...> Слышатся крики ужаса: “Статуя! – Каменный истукан! – Где король?”» [2, с. 798]. Образ Короля в пьесе многозначен: он символизирует и старый уклад жизни, и несовершенство земной власти, и недостижимый идеал безупречного государственного устройства.

Сюжетообразующую роль в тексте играет мотив ожидания кораблей, приход которых в финале не приводит, однако, к возрождению. Нарочито иносказательный, аллегорический характер изображаемых событий, их мистическая неопознанность, принцип сюжетной неопределенности в финале, отказ от последовательной реализации миссионерской идеи соборного театра соединить художника и зрителя в хоровом праздновании и служении [5, с. 724–725] становятся средствами выражения иронической дистанции между высокой теургической задачей, исповедуемой символистами, и ее авторским переосмыслением, что позволяет говорить о трансформации в пьесе А. Блока мистериального начала в балаганное.

Показателем подобного самопародирования становится архетипический образ Шута, парадоксальная двойственность которого возводится автором в степень. Герой сам себя называет «ловцом человеков», что является прямой цитатой из Евангелия от Матфея: «И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» [Матф. 4: 19], а неременная деталь, которая раскрывает образ в русле христианской традиции, – удочка. Именно в этом контексте еще одна самономинация – «врач духовный» – указывает на возможность интерпретации образа сквозь призму христианской догматики. Неслучайно Шут появляется в «священнической» рясе. Однако с образом Шута связан мотив оборотничества: «здравый смысл», носителем которого провозглашает себя герой, превращается в торжество хаоса (он искушает толпу призывами к свержению Короля). Подобная метаморфозу сопровождает мотив безумного смеха. Структурообразующую функцию в драме А. Блока выполняет

антитеза: иллюзорный мир невозможного счастья, надежда, персонафикацией которой становятся образ кораблей, противопоставлены миру обмана, мнимого благоразумия, где господствует «пастырь с жезлом железным». Таким образом, в пьесе А. Блока Шут оказывается воплощением дьявольского наваждения, морока. Между тем игровые образы шутов, клоунов, плутов, дураков неразрывно связаны с карнавальным координатом. Отраженный в произведении процесс изменения жизненного порядка – это настоящая карнавальная жизнь, «выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере “жизнь наизнанку”» [2, с. 141], одним из принципов которой является шутовское увенчание и развенчание.

Лирическая драма «Король на площади» насыщена образами-символами. Действие пьесы происходит на острове. Этот образ аллегорично восходит к картине «Остров мертвых» А. Бёклина, известного художника-символиста. Центральным символом является образ кораблей, который становится знаком обновления, иносказательно воплощает идею невозможного счастья. Всеобщая атмосфера постоянного ожидания и тревоги раскрывается в сценах обсуждения персонажами грядущего прихода кораблей. Образную систему драмы организует ряд оппозиций: «море», олицетворяющее собой стихию и абсолютную свободу, – «зной», символизирующий мертвое существование жителей острова; «стук топоров», контекстуально ассоциирующийся с надеждой, – «красные Слухи», появляющиеся из «желтой пыли» и воплощающие деструктивную природу хаоса. Неоднозначна семантика образа «облака желтой пыли». С одной стороны, оно служит завесой между мирами, покровом, скрывающим незримое, таинственное, мистическое. С другой, – обозначает бессознательное, инстинктивное, тёмное в человеческой душе. Коннотативным смыслом наделены и художественные детали. Так, брошенные в море розы символизируют гибель несбывшихся надежд.

В пьесе «Король на площади» сценическое пространство условно. В прологе Шут «закидывает удочку в оркестр» и обращается непосредственно к зрителю: «Здесь – чистой публике дорога, / Здесь для нее – скамья. / И только на правах Пролога / На ней присел и я» [2, с. 767]. Таким образом, метаповествовательные элементы разрушают «четвёртую стену»: оркестр и зрительный зал становятся морем, а сцена – островом.

В тексте присутствуют традиционные для «новой драмы» развернутые авторские ремарки, которые не просто комментируют и сопровождают действие, а передают эмоции и внутреннее состояние персонажей, раскрывают мотивы их поступков. Некоторые ремарки носят символический характер: «Издали, со стороны моря, ветер доносит стук топоров» [2, с. 772], «Топоры слабо, но непрерывно стучат вдали» [2, с. 776], «Стук топоров возобновляется» [2, с. 779]. Стук то затихает, то становится громче, символизируя надежду на спасение. Диалоги действующих лиц отличаются мыслемкостью, многослойностью и афористичностью, что актуализирует сферу подтекста и дает возможность читателю вариативно толковать то или иное высказывание: «Тяжко, когда просыпается день» [2, с. 767], «Чего бояться тому, кому ничего не жаль» [2, с. 769], «Толпа слишком мелка для того, чтобы слушаться воли титана» [2, с. 771].

Отличительная особенность лирической драмы А. Блока «Король на площади» – особая ритмическая организация, основанная на гармоническом взаимодействии слова и музыки, на чередовании стихотворной и прозаической речи. Подобный синтез словесного и музыкального искусств является основой эстетики символистов. Музыкальность – один из главных элементов лирики в драме А. Блока, в чём поэт, по словам исследователя О. Журчевой, достигает своеобразного совершенства: «“Ритм, имя которому – жизнь” оказывается для А. Блока критерием оценки персонажей в трилогии» [4]. Музыкальность текста проявляется на разных уровнях: фонетическом, лексическом и синтаксическом. Простота и лаконичность предложений задают тексту определённый ритм:

Поэт
Кто ты, золотая птица?
Золотой
Верный слуга Короля. Придворный. Ваш поклонник.
Поэт
Что я могу?
Золотой
Петь о святыне. Сохранить Короля от буйной черни. Каждый
миг дорог

[2, с. 785].

Важными композиционными приёмами являются повторы и символическая «эховость» диалогов. Чаще всего их можно наблюдать в беседах трёх неизвестных:

Второй
Какое счастье – умереть.
Голос Третьего
Он говорит о счастье. Пойдем одни – жечь и разрушать.
Первый
Пусть говорит. Это ничего. Его отчаянье также безмерно
[2, с. 768].

Голос третьего неизвестного всегда становится дублирующим:

Первый
Клянусь вам: мы все умрем к ночи!
Голос Третьего (как эхо)
Умрем

[2, с. 772].

На лексическом уровне аудиальное начало пьесы выражается посредством встречающихся в ремарках слов, обозначающих какой-либо звук: «музыка моря», «море поёт», «гул толпы», «стук топоров», «толпа гудит» и т.д. Особое значение имеют музыкальные образы и мотивы. Песнями рабочих сопровождается процесс строительства; главный персонаж Поэт, по мнению Чёрного и Золотого, должен обязательно петь (не вещать или рассказывать). По словам Зодчего, Поэт – «бессмысленное певучее существо». А. Блок в «Короле на площади» добавляет в список персонажей обезличенные Слухи, которыми являются нечленораздельные звуки из толпы, чье движение невозможно проследить. Музыкально или антимузыкально организованная речь персонажей служит средством выражения авторской позиции.

В своих пьесах А. Блок продолжает и развивает традиции «новой драмы» и символистского театра. «Король на площади» в жанровом отношении представляет собой лирическую драму. Такие художественные особенности произведения, как символические сюжет, неопределенная модальность драматического события, система персонажей-масок, смысловая многослойность символических образов и мотивов, условность сценического пространства, музыкальная организация текста, позволяют сделать вывод о новаторстве Блока-драматурга.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. – М. : Русские словари : Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. Работы 1960–1970 гг. – С. 7–300, 466–505.
2. Блок А. А. Полное собрание сочинений / А. А. Блок ; отв. ред. Е. Г. Басова. – М. : Альфа-Книга, 2017. – 1 019 с.
3. Волков Н. Д. Александр Блок и театр / Н. Д. Волков. – М. : [б. и.], 1926 (Ростов н/Д : 1-я Гос. тип. Донполиграфбумтреста). – 155 с.
4. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «Новой драме» рубежа XIX–XX веков / О. В. Журчева // Культура и текст. – 2001. – № 6. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18277547>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 2.03.2020).
5. Иванов Вяч. И. Собр. соч. : в 4 т. / Вяч. И. Иванов. – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. – Т. 2. – 852 с.
6. Фёдоров А. В. Путь Блока-драматурга // Блок А. А. Собрание сочинений : в 6 т. / вступ. ст. Б. И. Соловьева. – М. : Правда, 1971. – Т. 4. Драматические произведения.
7. Ча Чжи Вон. Драматургия Александра Блока. Метапоэтический аспект : дис. ... канд. филол. наук / Ча Чжи Вон. – Санкт-Петербург, 2005. – 190 с.

СТИХОТВОРЕНИЕ Н. ГУМИЛЁВА «ФАРФОРОВЫЙ ПАВИЛЬОН» В РЕЦЕПЦИИ КИТАЙСКОГО ПЕРЕВОДЧИКА³

П.В. Пороль

Н. Гумилёв видел «славянскую душу» как «смесь противоборствующих «западных» и «восточных» элементов [1, с. 429]. Его глубокий интерес к культуре Китая отразился и в творчестве: поэзия Н. Гумилёва содержит образы Китая, его мифологию.

Отдельного внимания заслуживает цикл «китайских» стихотворений Н. Гумилёва «Фарфоровый павильон» (1918). Известна работа, посвященная всему циклу: Солнцева Е.Г. «Китайские мотивы

³ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90016. The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90016.

в "Фарфоровом павильоне" Н.С. Гумилева», а также комментарии отдельных фрагментов как самих стихотворений цикла, так и деталей его создания (В.В. Бронгулеев, Н.А. Энгельгардт, Л.А. Волынская, Е.В. Концова и др.).

С.А. Ауслендер в своих воспоминаниях приводит любопытный эпизод из переводческой деятельности Н. Гумилёва: «Весной 1914 г. я собрался ехать в Италию. В это время я кончал переводить какие-то рассказы Мопассана и заказал Гумилеву перевести стихи, которые там встречались. Чуть ли не в день отъезда я поехал к нему на Васильевский остров. Там он снимал большую, несуразную комнату для ночевки.

Когда я приехал, Гумилёв только начинал вставать. Он был в персидском халате и ермолке. Держался мэтром и был очень ласков. Оказалось, что стихи он еще не перевел. Я рассердился, а он успокоил меня, что через десять минут все будет готово» [1, т. VIII, с. 594].

Однако, «Фарфоровый павильон» воспринимается критикой (В.Г. Шершеневич и др.), чаще всего не как переводной, но как оригинальный, о чем свидетельствует тот факт, что стихотворения «Фарфорового павильона» переведены на несколько иностранных языков. Целью нашей статьи стало рассмотрение особенностей восприятия первого стихотворения цикла в переводе на китайский язык.

Обратимся к тексту переводчика Чжэншуо Чжана (政硕张Zhèng shuò zhāng) «瓷亭» (Cí tíng) и сопоставим его с оригиналом:

在人工湖中央	Zài réngōng hú zhōngyāng
矗立着一座瓷亭。	Chùlìzhe yīzuò cí tíng
座虎背似弯曲的	Yīzuò hǔ bèi shì wānqū de
碧玉的桥通向它。	Bìyù de qiáo tōng xiàng tā
在瓷亭中有几位高朋,	Zài cí tíng zhōng yǒu jǐ wèi gāo péng
穿着鲜艳明亮的衣服,	Chuānzhuó xiānyàn míngliàng de yīfú
他们用雕龙的碗 将温热的美酒痛饮。	Tāmen yòng diāo lóng de wǎn Jiāng wēn rè dì měijiǔ tòng yǐn
他们谈笑风生,	Tāmen tánxiàofēngshēng
写下诗作,	Xiě xià shīzuò
他们弯起黄帽,	Tāmen wān qǐ huáng mào
卷起袖子。	Juǎn qǐ xiùzi

在清澈的湖中清晰看见——	Zài qīngchè de hú zhōng qīngxī kànjiàn
这座凹桥，如一轮玉月，	Zhè zuò āo qiáo, rúyī lún yù yuè
还有几位高朋痛饮几杯后	Hái yǒu jǐ wèi gāo péng tòng yǐn jǐ bēi hòu
脑袋歪斜低垂下来。	Nǎodai wāixié dī chuí xiàlái

Стихотворение Н. Гумилёва «Фарфоровый павильон»	Стихотворение Чжэншуо Чжана «Фарфоровый павильон»
Среди искусственного озера Поднялся павильон фарфоровый, Тигриною спиною выгнутый, Мост яшмовый к нему ведет.	Среди искусственного озера Стоит фарфоровый павильон. Один изогнутый как спина тигра Яшмовый мост ведет к нему.
И в этом павильоне несколько Друзей, одетых в платья светлые, Из чаш, расписанных драконами, Пьют подогретое вино.	В фарфоровом павильоне не- сколько уважаемых друзей, В ярких светлых одеждах, Используя чашки с резными дра- конами ⁴ Пьют допьяна теплое вино.
То разговаривают весело, А то стихи свои записывают, Заламывая шляпы желтые, Засучивая рукава.	Они увлеченно беседуют, Пишут стихи, Они согнули свои желтые шляпы, Засучили рукава.
И ясно видно в чистом озере – Мост вогнутый, как месяц яшмовый, И несколько друзей за чашами, Повернутых вниз головой [2, с. 478]	В чистом озере отчетливо видно – Этот вогнутый мост как [круглая] яшмовая луна ⁵ , После того, как выпили несколько стаканов Головы нескольких друзей накло- нились (перевод автора статьи)

Как видно из приведенного текста, перевод Чжэншуо Чжана почти дословно, за исключением последних двух строк передает стихотворение Н. Гумилёва. Однако, обратившись к интерпретации китайского перевода, можно раскрыть те реалии культуры Китая в тексте Н. Гумилёва, которые мог обнаружить и осознать китайский переводчик.

Так, выражение «пьют подогретое вино» Чжэншуо Чжан перевел как «пьют допьяна теплое вино» (温热的美酒痛饮 wēn rè de měijiǔ tòng yǐn), где 美酒 (měijiǔ) – «отличное вино», а 痛饮 (tòng yǐn) – «пьянствовать, напиваться допьяна». В Китае с древних времен

⁴ Выбитый узор дракона на фарфоре.

⁵ Мост вместе с отражением в воде напоминает луну.

этот напиток изготавливается из зерен риса или пшеницы, и перед употреблением разогревается до 50 градусов. В древнем Китае считалось, что опьяненность вином помогает наиболее чутко воспринимать красоту окружающего мира. В то же время, опьяненность вином и опьяненность красотой считалась практически тождественным. Вино только дополняет наслаждение красотой окрестностей. Вино пили всегда медленно. Вино – сопровождение созерцанию. Ю. Шаншань в статье «Алкогольные напитки и поэтическое творчество» пишет, что согласно китайскому восприятию жизни, вино помогает избавиться от дурных мыслей, «освободиться» от обыденности: «Оно (вино) стало своеобразным допингом для поэтов, важным средством, которое позволяло пребывать в состоянии абсолютной духовной свободы, пусть и иллюзорной, пусть и временной, но рождающей искры творчества в их душе. Оно дарило им вдохновение, подобно тому, как дарила вдохновение музам вода священного источника Иппокрена на вершине Геликона, забившего, по преданию, от удара копытом крылатого коня Пегаса» [4, с. 49].

Выражение «разговаривают весело» на китайский язык переведено с помощью чэньюй⁶ 谈笑风生 (tánxiào fēngshēng), которая означает «говорить увлеченно», «вести интересный разговор». Эта идиома вошла в язык благодаря поэту династии Южная Сун Синь Цицзи (辛弃疾 Xīn qìjǐ), в тексте «念奴娇·赠夏成玉» (Niànnújiāo·zèng xiàchéngyù) которого (Синь Цицзи писал в жанре цы) она встречается впервые⁷.

В то же время некоторые выражения стихотворения Н. Гумилёва в переводе Чжэншуо Чжана приобретают несколько иной оттенок смысла. Переводчик словно отредактировал то, что показалось ему недостаточно приближенным к культуре Китая. Если в стихотворении Н. Гумилёва «...несколько, / Друзей, одетых в платья

⁶ Чэньюй (成语chéngyǔ) – идиома, устойчивое фразеологическое сочетание (чаще четырехсловное).

⁷妙龄秀发，湛灵台一点，天然奇绝。万壑千岩归健笔，扫尽平山风月。雪里疏梅，霜头寒菊，迥与余花别。识人青眼，慨然怜我疏拙。

遐想后日蛾眉，两山横黛，谈笑风生颊。握手论文情极处，冰玉一时清洁。扫断尘劳，招呼萧散，满酌金蕉叶。醉乡深处，不知天地空阔。

(Miàolíng xiù fà, zhàn língtái yīdiǎn, tiānrán qí jué. Wàn hè qiān yán guī jiàn bǐ, sǎo jīn píngshān fēngyuè. Xuě lǐ shū méi, shuāng tóu hánjú, jiǒng yǔ yú huā bié. Shì rén qīngyǎn, kǎirán lián wǒ shū zhuō.

Xíxiǎng hòu rì éméi, liǎng shān héng dài, tánxiàofēngshēng jiá. Wòshǒu lùnwén qíng jí chù, bīng yù yīshí qīngjié. Sǎo duàn chén láo, zhāohū xiāo sàn, mǎn zhuó jīn jiāo yè. Zuìxiāng shēn chù, bùzhī tiāndì kōng kuò).

светлые», то в переводе возникает лексема 高朋 (gāoréng, «дорогой (высокий) гость», «уважаемый посетитель»), что подчеркивает атмосферу древнего Китая, где стихи создавали высокообразованные мужчины, и даже если для лирического героя-китайца это близкие друзья, он все-таки относится к ним будет именно как к «высоким» гостям. Лексема передает и особенности китайского церемониала со строгим соблюдением этикетных правил. «Платья светлые» в переводе звучат как «яркие светлые одежды» (鲜艳明亮的衣服 xiānyàn míngliàng de yīfú), что неслучайно, поскольку «светлый» в восприятии русского человека близко к состоянию «белый». Китайский переводчик допустить этого не мог, поскольку белый цвет в Китае – цвет траура, он добавляет лексему 鲜艳 (xiānyàn) – «яркий, красочный, сочный, свежий».

В тексте Чжэншуо Чжана строка «Заламывая шляпы желтые» дословно переводится как «Они согнули свои желтые шляпы» (他们弯起黄帽 Tāmen wān qǐ huáng mào), таким образом, лексема 弯 (wān) – «гнуть», «быть изогнутым» перекликается с лексемой 弯曲 (wānqū) – «изогнутый» из третьей строки стихотворения: 一座虎背似弯曲的 (Yīzuò hǔ bèi shì wānqū de). Выстраивается параллель между выгнутым «тигриною» (желтой) спиной мостом и желтыми «изогнутыми» шляпами.

Стихотворение Н. Гумилёва завершается строками:

И ясно видно в чистом озере –
Мост вогнутый, как месяц яшмовый,
И несколько друзей за чашами,
Повернутых вниз головой.

Известно, что Н. Гумилёв испытывал глубокий интерес к истории и культуре Китая. Поэт, вероятно, знал о симметрии как об основном «законе» китайского сознания. Тогда картина, описываемая на протяжении всего стихотворения и в последней строфе «перевернувшаяся» и повторившая все в отражении озера – не деталь пейзажа, но желание приблизиться к восприятию китайского поэта.

Таким образом, можно выделить основные черты стихотворения Н. Гумилёва «Фарфоровый павильон» в рецепции китайского перевода:

– раскрытие реалии культуры Китая благодаря их интерпретации в переводе на китайский язык: «пьют подогретое вино» (温热的美酒痛饮 wēn rè de měijǐu tòng yǐn), «разговаривают весело» (谈笑风生 tánxiào fēngshēng);

– «преобразование» переводчиком образов Китая для совершенного их соответствия культуре Китая: «друзья» (高朋 gāopéng), «платья светлые» (鲜艳明亮的衣服 xiānyàn míngliàng de yīfú);

– использование собственно авторских приемов: у Н. Гумилёва – обращение к симметрии, у Чжэншуо Чжана – намеренное повторение иероглифа 弯 (wān, «быть изогнутым») для раскрытия образа.

Нужно сказать о том, что в Китае нет как такового фарфорового павильона, но в восприятии европейцев и самих китайцев фарфор неотделим от Китая. В литературе Китая известно «Собрание стихов павильона орхидей» («兰亭集» Lántíng jí) – цикл стихотворений китайских поэтов.

В стихотворении Н. Гумилёва «Фарфоровый павильон», открывающем цикл, содержится сжатая формула, идея всего цикла: несколько друзей-поэтов пишут стихи, возможно те самые, которые становятся собранием «павильона».

Список литературы

1. Гумилёв Н. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / Н. С. Гумилёв. – М. : Воскресенье, 2001.

2. Гумилёв Н. С. Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев. – СПб. : Академический проект, 2000. – 736 с.

3. Солнцева Е. Г. Китайские мотивы в «Фарфоровом павильоне» Н. С. Гумилева / Е. Г. Солнцева // Вестник РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2013. – № 4. – С. 72–79.

4. Шаньшань Ю. Алкогольные напитки и поэтическое творчество / Ю. Шаншань // Китай. – 2013. – № 6. – С. 48–50.

МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП ПОЭМЫ С.А. ЕСЕНИНА «ЧЁРНЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Я.А. Кадин, Л.В. Спесивцева

Тема двойников и двойничества часто встречается в литературе, может считаться мировой традицией. Феномен двойничества более всего обостряется в переломные моменты культурно-исторического развития и характеризуется кризисом общественного сознания, общей неустойчивостью. Одним из таких переломных моментов в истории России является рубеж XIX–XX вв., эпоха «конца века». В это время в культуре обостряется вечная проблема

человека – проблема самоотождествления. Феномен двойничества – одно из наиболее ярких проявлений кризиса на уровне индивидуального сознания творческой личности.

Впервые категория двойничества осмысливается в литературе романтизма. Пафос романтизма связан с абсолютной свободой личности. У романтиков в центре мира стоит человек, окруженный враждебной действительностью. В этом противоречии рождается конфликт между личностью и окружающей действительностью. Отсюда своеобразное разделение мира на реальный и нереальный, который приводит к раздвоению человека. Такое двоемирие обуславливает разлад личности, распадение ее целостности, что в свою очередь, приводит к раздвоению личности.

Двойничество – лейтмотив поэмы «Черный человек» С.А. Есенина. В художественном сознании поэта преломляется трагедия человека, оказавшегося «в промежутке» между двумя эпохами. Коренные изменения, происходящие в стране, беспокойное время, всколыхнувшее сознание людей, ощущение катастрофичности бытия порождают сомнения в душе поэта. С. Есенин болезненно переживает затерянность человека в этом историческом потоке. Мучает и терзает поэта ощущение одиночества, ненужности себя и своей поэзии в родной стране. Все эти сомнения приводят С.А. Есенина к отчуждению от жизни и от самого себя.

Незадолго до гибели, в ноябре 1925 г., поэт заканчивает поэму «Черный человек», одно из самых загадочных, неоднозначно воспринимаемых и понимаемых произведений. По словам С.Н. Кирьянова, «поэма являет собой поэтический вариант духовной автобиографии поэта, опыт его трагически глубокого самопознания» [4].

Поэма построена как монолог-исповедь лирического героя, обращенного к своему «темному» двойнику – Черному человеку. Раздвоение происходит на уровне сознания, которое делит человеческую душу на светлую и темную стороны. В определенный момент под влиянием различных обстоятельств (болезненное состояние, одиночество, алкоголь) раздвоение личности может спровоцировать разлад между темной и светлой сторонами души, что и происходит с лирическим героем поэмы. Демонический двойник терзает свою жертву, каждую ночь преследует ее. Лирический герой с раздвоенным сознанием отражает внутреннее состояние поэта. Поэма явилась своеобразным итогом раздвоения личности, в которой

проявляются симптомы психического расстройства сознания, болезненное восприятие самого себя.

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь. (164)

Двойник появляется именно в те моменты, когда лирический герой одинок и его терзает бессонница, когда он переживает в самом себе духовную болезнь самоотчуждения. Держа в руках «мерзкую книгу» – летопись своей жизни, он заставляет страдать, причиняя боль упоминанием о каких-то поступках. Внутренняя борьба определена прошедшими событиями: двойник дает характеристику поэту в начале его жизненного пути:

Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосый,
С голубыми глазами... (166)
И зрелой жизни (озорного гуляки):
Читает мне жизнь
Какого-то прохвоста и забулдыги,
Нагоняя на душу тоску и страх. (164)

«Образ Есенина двоится. Два человека вели в нем тяжкую, глухую и постоянную тягбу: «Юноша с кроткими глазами, более синими, чем небо...» И городской гуляка, скандалист и озорник, безрассудный мот и большой человек...», – отмечает А. Воронский [2, с. 102].

В поэме «Черный человек» С.А. Есенину, благодаря своему двойнику, приходится заглянуть за грани реального, ощутить себя на перепутье жизни и смерти. В самые тяжелые стрессовые моменты «вся жизнь пролетает перед глазами», т.е. в сознании всплывают самые значимые эпизоды. Именно в такое стрессовое состояние вводит двойник лирического героя, прочитывая ему строки о детстве, о поэзии, о любовной жизни, вспоминая даже эпизод с описанием красот родной рязанской земли, которую С.А. Есенин очень любил:

В декабре в той стране
Снег до дьявола чист,
И метели заводят
Веселые прялки. (165)

В эти минуты, по мнению О.Е. Вороновой, демонизм внешних сил бытия сталкивается со своим внутренним проявлением – двойничеством, вызывая в человеке поистине мистический ужас перед натиском иррациональной стихии.

В определенные моменты жизни С.А. Есенин ощущал ненужность поэзии, ее несоответствие действительности, но одновременно оценивал значимость своей поэзии высоко, называя себя «суровым мастером» («Исповедь хулигана»).

Устами двойника С.А. Есенина отзывается о своем даровании поэта, оценивая творчество как «дохлую лирику», иронически относится к творцу, восклицая:

Ах, люблю я поэтов!
Забавный народ.
В них всегда нахожу я
Историю сердцу знакомую. (168)

И в то же время характеризует положительно Есенина-поэта:

Хоть с небольшой,
Но ухватистой силою. (166)

Это горькое признание для творца, который готов был всю душу вложить в лирику. Лирический герой пытается отгородиться от связи с поэтическим искусством, не хочет ничего слышать:

Что мне до жизни
Скандального поэта.
Пожалуйста, другим
Читай и рассказывай. (167)

В монологе Ночного гостя звучит не только традиционная для русской литературы тема поэзии. Он беспощаден в своих обвинениях:

Словно хочет сказать мне,
Что я жулик и вор,
Так бесстыдно и нагло
Обокравший кого-то. (167)

Отзываясь с пренебрежением о лирическом герое, Черный человек обвиняет его в двоедушии, обмане, лицемерии, иронизирует над жизненными принципами:

Счастье – говорил он, –
Есть ловкость ума и рук.
Все неловкие души
За несчастных всегда известны
Это ничего, что много мук
Приносят изломанные
Лживые жесты. (166)

Вопреки собственной манере унижать лирического героя, Черный человек приходит к важному выводу, что душа поэта чиста, несмотря на все, его мучает совесть, сомнения не дают покоя. Для двойника это удивительно:

Я не видел, чтоб кто-нибудь
Из подлецов
Так ненужно и глупо
Страдал бессонницей. (168)

Двойник, олицетворяющий собой негативные помыслы лирического героя, тревожит сердце и гасит ум, травмирует психику, являясь ее же порождением. Все сомнения, вопросы, которые волновали душу, – все это словно наяву представило его большое воображение. Воплощением подсознательных, темных мыслей явился черный человек.

В моменты сильнейшего напряжения сознания, когда явь и кошмар в нем смешиваются, происходит раздвоение сознания лирического героя, темные стороны его души сливаются, персонажи фиксируются в образ черного двойника, внешне похожего на лирического героя, но внутренне ему противоположного. Лирический герой пребывает в состоянии смятения, голова его «машет ушами»; Черный человек, напротив, отличается самоуверенностью: говоря о жизни поэта, твердо указывает пальцем на строки «мерзкой книги» или садится, «откинув небрежно сюртук».

Несмотря на различия, лирический герой и его гость неотделимы друг от друга. По словам В.К. Махлина «... переживания Двойника... тесно и остро связано с самопожертвованием, отношением

человека к самому себе, к тому в себе, что он знает, но не любит и не может признать, стремиться вывести за порог сознания».

В поэме «Черный человек» наиболее ярко, отчетливо темные стороны сознания С.А. Есенина персонифицируются в двойника. Действия двойника, навеянного больным, раздвоенным сознанием лирического героя, сведены до минимума. Он скорее прошлое, чем настоящее. В своей речи наиболее часто двойник употребляет глаголы прошедшего времени, направлены они в сторону лирического героя (проживал, громил, был, жил, стал и др.). Черный человек стремится противопоставить себя современности. В этом смысле правомерно утверждение о том, что для С.А. Есенина двойник – страшный пережиток прошлого.

К финалу поэмы выясняется, что черный человек – оптический обман зеркального отражения, лишь болезненное восприятие заставляет лирического героя принимать черного человека за врага, явившегося в ночи, посланником самого дьявола, прибывшим терзать чистую душу поэта. Слова двойника приводят лирического героя в ярость:

Я взбешен, разъярен,
И летит моя трость
Прямо к морде его,
В переносицу. (168)

Когда же вместе с осколками зеркала исчезает дьявольское наваждение, происходит трагическое узнавание самого себя в облике исчезнувшего человека. При свете утра становится очевидным, что черный гость не противник, а посланник темной стороны души самого поэта:

Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И разбитое зеркало... (169)

Исследователи истолковывают финал поэмы по-разному. Одни видят в нем «разбитую вдребезги жизнь», для других он символизирует «надежду на нравственное выздоровление героя». С.А. Есенин пытается преодолеть свое трагическое раздвоение, обрести целостность. По мнению А.С. Карпова, «Черный человек» – двойник поэта, он живет в нем и его нельзя уничтожить, не убив себя» [3].

С.Н. Кирьянов считает, что трагическая философия поэмы С.А. Есенина имеет ярко выраженную этическую окраску [4]. Черный человек, поднимая со дна памяти все, что казалось давно забытым, раскрывает перед взором собеседника изнанку его собственной души. Таким образом, вопреки своей темной демонической природе, он выполняет своеобразную этическую миссию, заставляя лирического героя вступать в диалог со своей совестью.

Подводя итог, необходимо сказать, что поэма С.А. Есенина «Черный человек» предельно остро выражает все то, что волновало поэта на протяжении многих лет: душевное расстройство, невозможность примирения с самим собой.

Список литературы

1. Воронова О. Е. Философский смысл поэмы Есенина «Черный человек» (опыт «экзистенциального» анализа) / О. Е. Воронова // Вопросы литературы. – 1997. – № 6. – С. 343–353.

2. Воронский А. К. Литературные записи / А. К. Воронский. – М. : Круг, 1926. – 166 с.

3. Карпов А. С. Поэмы Сергея Есенина / А. С. Карпов. – М. : Высшая школа, 1989. – 111 с.

4. Кирьянов С. Н. Поэма «Черный человек» в контексте творчества С. А. Есенина и национальной культуры / С. Н. Кирьянов. – Тверь : Изд-во ТГУ, 1999. – 178 с.

ПРОБЛЕМАТИКА ПОВЕСТИ А.И. КУПРИНА «ЖАНЕТА»

Н.К. Шарипова, Л.В. Слесивцева

В русской литературе одно из центральных мест всегда занимала проблема взаимоотношения человека с окружающим миром. Интерес к этой проблеме с новой силой возникает на рубеже XIX–XX вв., когда происходит девальвация нравственных устоев человека и общества, когда мир находится на грани катастрофы, когда невозможно даже «думать» о завтрашнем дне. Одним из писателей, для которых эта проблема становится доминирующей в творчестве, является А.И. Куприн.

В повести «Жанета. Принцесса четырёх улиц», первые главы которой были опубликованы в журнале «Современные записки»

в 1932 г., писатель обращается к теме русской эмиграции. Изображение повседневного быта и культуры России, ностальгия по утраченному «Раю» становятся предметом размышлений А.И. Куприна: «...яростный напор новых течений во всех отраслях искусства мощно захватил и солидный Петербург, ставший к тому времени внезапно Петроградом. Первыми провозвестниками и глашатаями этой трескучей волны стали торопливые карьеристы, малограмотные приват-доценты, читавшие “взгляд и нечто” на многочисленных женских курсах и пописывавшие критические статейки в сотнях журналов, которые ежедневно возрождались под самыми драконистыми заглавиями, чтобы через два-три дня тихо и бесследно опочить...» [1, с. 368].

Одной из главных в романе является тема независимости человека от его социального положения и материального богатства. Эта тема раскрывается в сцене разговора Симонова и его тестя: Кошельников предлагает молодому ученому работу, которая обеспечит его на всю жизнь. «Проектируется работа на многие десятки миллионов. Дело большое и верное, и на нем можно честным путем сделать хорошее, солидное состояние, опору будущему счастью» [1, с. 452]. Симонов «решительно отказался от работы на Полесье, <...> нарисовав картину мрачную, зловещую и устрашающую» [1, с. 393].

Автор рассуждает о том, что счастье для человека, когда происходит борьба не за кусок хлеба, не за возможность жить и выживать, а за свою душу, за свое право быть настоящим человеком, быть верным самому себе, своим принципам и человеческому достоинству. Эта мысль писателя отражена в отказе Симонова от неслыханного богатства, которое при желании могло бы принадлежать ему.

А.И. Куприн является признанным мастером пейзажных зарисовок. Для каждого из героев писателя прикосновение к миру природы становится не только попыткой приблизиться к таинству мира, но и способом духовного очищения. Правы те исследователи, которые утверждают, что купринское чувство природы космично. Писатель воспринимает живой мир как органическое целое, которое тесно связано с миром человека.

В романе писатель утверждает мысль о том, что в момент общения с природой человек способен увидеть в преходящем – вечное, в полной мере ощутить свою сопричастность всему миру, осознать себя частью Вселенной, которая воплощается в тексте в образах тишины и бесшумно текущего времени, влиться в мировую

гармонию: «Сидят они оба в Булонском саду, на железной зеленой скамейке, и ведут беззвучный разговор, и временами профессору кажется, что беспокойные деревья с трепетом прислушиваются к этой беседе и принимают в ней тревожное участие» [1, с. 379].

Герой романа «Жанета» Симонов обладает взглядом художника, который способен видеть красоту мира там, где, казалось бы, нет ничего примечательного: «Сейчас ему казалось, что Париж набирает в грудь воздух, собирает мускулы, как гонец перед дальним бегом... И вот вдруг огромный город, точно двинутый электрическим толчком, вышел мгновенно из утреннего оцепенения, раздохнулся и сразу весь вылился из домов на улицы, наполнив их тем сплошным, ни на секунду не прекращающимся гулом <...>; смешанным гулом, слитым из рева вздохов, стонов и трескотни автомобилей, грохота телег и грузовиков, стука лошадиных подков, шарканья ног, звонков и завывания трамваев, множества человеческих голосов...» [1, с. 368].

Описывая реальность, писатель отмечает, что город находится не только во взаимосвязи с человеком, но и сам предстает как живое существо: «Заворчал апокалипсический зверь...», – сказал вслух профессор» [1, с. 386].

В повести «Жанета» раскрывается проблема счастья. Представления героев о нём разные. Понимание Симоновым счастья раскрывается во внутреннем монологе героя: «Господи! Ведь я никогда не испытывал и не переживал и даже не надеялся когда-нибудь почувствовать тихой бескорыстной радости, которую так мудро и так щедро одаряет судьба дедушек и бабушек, когда все земные, пряные радости отлетают от них. Ах! Я не был дедушкой, не успел...» [1, с. 382].

Для профессора Кошельникова (писатель использует приём говорящей фамилии) счастьем является материальное состояние, когда главное добыть много денег, пусть даже и ценой экологической катастрофы: «Дело большое и верное, и на нем можно честным путем сделать хорошее, солидное состояние, опору будущему счастью» [1, с. 392].

Для Лидии, жены Симонова, счастьем являются развлечения и деньги. Маленькая Жанета счастлива по-своему: помогает нищим, «которым она никогда не скупилась подать монету в два су, если она находилась в кармане передника» [1, с. 390]. В изображении писателя маленькая добрая француженка сама является воплощением

счастья: «...страстные игроки в конский тотализатор, покупая спортивные газеты, просили Жанету назвать им на счастье какую-нибудь цифру...» [1, с. 390].

Воссоздавая атмосферу будничной жизни русского эмигранта, писатель постепенно подводит читателя к осмыслению одной из главных философских проблем повести – поиску смысла жизни, которая тесно связана с проблемой любви, ключевой в творчестве А.И. Куприна. В «Жанете» писатель показывает, как любовь супружеская (в повести – её отсутствие) постепенно перерождается в любовь бабушки к внучке, пусть и при отсутствии родственной связи. «Я не был бабушкой, не успел...», – думает профессор Симонов. В произведении любовь к маленькой девочке и счастье для Симонова сливаются воедино. Именно поэтому для профессора Жанета – лучик света, который помогает пережить все тяготы эмигрантской жизни.

С отъездом девочки он ощущает себя одиноким не только физически, но и душевно, что порождает мысли о ненужности и тщетности существования в обществе. Рефлексия героя проявляется в его рассуждениях о нравственности, о том, какие ценности в жизни должны стоять на первом месте для человека. Эти размышления высвечивают еще одну проблему – проблему «лишнего человека», которая становится определяющей в эмигрантский период творчества писателя. Рассуждения героя о корнях человека, о его связи с тем местом, где он родился и вырос, приводят к выводу о том, что отсутствие нравственных корней ведет к моральному вырождению, к духовной деградации. Симонов являет новый лик русского интеллигента. В образе профессора угадываются явные аналоги с солоньевским идеалом «русского вселенского человека» («Три речи в память Достоевского»), который возвышается над теми, кто обладает рациональным сознанием и зависимостью от материальных земных привязанностей.

Таким образом, в романе «Жанета» А.И. Куприн рассматривает проблемы философские (ценности жизни: любовь, семья, родина, смысл жизни), социальные (личность и среда, индивидуум и общество) и нравственные (вопросы совести, «лишний человек» в своих взглядах). Каждая из них раскрывает ту или иную особенность периода времени, в котором жил писатель.

Список литературы

Куприн А. И. Собрание сочинений : в 9 т. / А. И. Куприн ; ред. Т. Э. Ротштейн. – М. : Правда, 1964. – Т. 8. – 438 с.

ОБРАЗ СТАМБУЛА В КНИГЕ И.А. БУНИНА «ТЕНЬ ПТИЦЫ»

Г.А. Туваков

К теме Востока обращались многие деятели русской культуры Серебряного века – К.Д. Бальмонт, Н.С. Гумилёв, В. Хлебников, И.А. Бунин и другие. У каждого из писателей складывался свой образ Востока. У И.А. Бунина этот образ формировался из путевых впечатлений, изучения восточных религий и философских систем, знакомства с мифами, легендами, литературными произведениями народов Востока.

Книгу «Тень птицы» И.А. Бунин написал в 1907 г. после путешествия в Стамбул. Перед поездкой он полностью прочёл Коран, который произвёл на него очень сильное впечатление. Всего за свою жизнь И.А. Бунин побывал в Турции 13 раз. Здесь его привлекало соединение Востока и Запада, очарование древних цивилизаций.

По жанровой природе книга «Тень птицы» представляет собой путевые очерки, но с ярко выраженным лирическим началом. В книге излагаются путевые впечатления писателя, создаётся яркий поэтический и живописный образ исламского Востока. И.А. Бунина интересуют памятники древней культуры, традиции и обычаи восточных народов. Он рассматривает Турцию сквозь призму истории.

Турция для него – «страна руин и кладбищ», потому что именно древняя история этих мест привлекает писателя больше всего. Ассоциации со смертью, разрушением возникают в изобразительных деталях. Бунин описывает «могильные кипарисовые рощи», «развалины крепостей», «сгнившие в труху и почерневшие лачуги Стамбула» [1]. Вспоминая лубочные картинки, изображавшие сцены из прошлого, писатель сожалеет о былом величии Турции: «Были шитые золотом одежды, кривые ятаганы бесценной стали, тюрбаны из багдадских шалей... Но давно уже паук заткал паутиной царские входы...» [1].

Однако Бунин создаёт и живописный зрительный образ Стамбула. Описание города и порта наполнено сочными цветовыми деталями. Ветхость и запустение контрастируют с цветущими садами, яркой «зелёно-голубой» водой пролива, «зеркально-опаловыми» озёрами, роскошью султанских вилл, лиловыми тонами гор и холмов, зеленеющим небом.

Образ Стамбула складывается не только из зрительных, но и из слуховых и обонятельных впечатлений. С разными звуками сталкивается путешественник, попадающий в город – это и «стоголосые крики фесок, тюрбанов и шляп», и рёв отходящих пароходов, и гудение моста, и хлопанье бичей, и крики водоносов. На обоняние воздействуют многообразные запахи: «...из товарных складов возбуждающе пахнет ванилью и рогожами колониальных товаров; с пароходов смолой, кокосом и зерновым хлебом, сыплющимся в трюмы, от воды, взбудораженной винтами и вёслами – огуречной свежестью» [1]. Одним из самых ярких впечатлений, оставшихся у И.А. Бунина от путешествия в Стамбул, был танец кружащихся дerviшей. В нём он видит слияние человека с божественным началом.

Восток для Бунина – это не только живописное пространство с самобытной культурой и памятниками древних цивилизаций, но и источник мудрости, родина религиозно-философских систем. Как подчёркивает Т.Н. Ковалёва, «внутренним сюжетом путевых очерков Бунина являются религиозно-философские искания автора, его раздумья о жизни человечества, о развитии и смене мировых цивилизаций, об исканиях народами единого Бога» [2, с. 54].

Во время плавания в Стамбул писатель с увлечением читал произведения Саади Ширазского – средневекового персидского поэта XIII в., творчество которого относится к суфийской традиции. Упоминания о нём, выдержки из его сочинений «Тезкират» и «Гюлистан» вошли в путевые очерки. В соответствии с канонами суфизма для постижения истины необходимо полное отречение от внешнего мира, самоуглубление. Однако Саади отступает от этого принципа, наслаждается путешествиями и созерцанием природы, в её красоте видя доказательство бытия Бога. Как отмечает К.С. Романова, «симптоматично, что Бунин, художественный мир которого характеризуется повышенной сенсорной реактивностью и пробуждает у читателя целую палитру цветовых, звуковых и синестетических ощущений, из всех суфийских поэтов выделяет именно Саади» [3, с. 99]. Как и Саади, он восхищается красотой мира, через многообразие чувственных впечатлений приходит к пониманию совершенства бытия.

Таким образом, многослойный образ Стамбула в книге И.А. Бунина «Тень птицы» включает в себя следующие элементы:

1) современный пёстрый город, воспринимаемый всеми органами чувств – зрением, слухом, осязанием, обонянием;

2) старинный город, сохранивший в себе память о древнем прошлом западных и восточных цивилизаций;

3) духовный центр, через постижение восточных философских учений приближающий к пониманию истины.

Список литературы

1. Бунин И. А. Тень птицы // Электронная библиотека LibKing.Ru. – Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/9836-3-ivan-bunin-ten-ptitsy.html#book>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 7.04.2020).

2. Ковалёва Т. Н. Образ Востока в «путевых поэмах» И. А. Бунина «Тень птицы» / Т. Н. Ковалёва // Евразийская лингвокультурная парадигма и процессы глобализации: история и современность : мат-лы II Междунар. науч. конф. – Пятигорск : Изд-во ПГЛУ, 2011. – С. 53–55.

3. Романова К. С. Рецепция культурных и религиозных реалий Востока в путевых очерках Теофиля Готье «Константинополь» и И.А. Бунина «Тень птицы» / К. С. Романова // Вестник Костромского гос. ун-та. – 2017. – № 3. – С. 99–101.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ В «ГАЗЭЛАХ» С. ПАРНОК

Н.Г. Арефьева

Газелла (газель) – жанровая стихотворная форма, сложившаяся на Среднем Востоке в эпоху Средневековья. Это поэтическое произведение относится к ряду твердых форм: состоит из нескольких двустиший-бейтов (от 3 до 12), которые связаны одной конечной рифмой (моноримом). Точнее, одинаковая рифма прослеживается в первом бейте, в остальных бейтах рифма сохраняется лишь во втором стихе каждого двустишия. Схема рифм следующая: *aa ba ca* и т.д. Во многих газеллах вслед за рифмующим словом следует ре-диф (припев), состоящий из одного или нескольких слов. Газелла, несмотря на то, что, начиная с XIX в., широко распространилась в Европе, «не прижилась в русской поэзии как самостоятельная строфическая форма» [2, с. 44]. Увлечение газеллой в эпоху Серебряного века русской литературы, по убеждению литературоведов,

носило лишь эпизодический характер, а сама форма служила исключительно для стилизации под восточную поэзию. В России начала XX столетия к этой восточной форме обращались такие известные поэты-модернисты, как В. Брюсов, Вяч. Иванов, М. Кузмин, Н. Гумилев, И. Северянин, С. Парнок.

Первое стихотворение С. Парнок, созданное в форме газеллы, так и называлось – «Газэлы» (1915):

Утишительница боли – твоя рука,
Белотелый цвет магнолий – твоя рука.

Зимним полднем постучалась ко мне любовь,
И держала мех соболий твоя рука.

Ах, как бабочка, на стебле руки моей
Погостила миг – не боле – твоя рука!

Но зажгла, что притушили враги и я,
И чего не побороли, твоя рука:

Всю неистовую нежность зажгла во мне,
О, царица своеволий, твоя рука!

Прямо на сердце легла мне (я не ропщу:
Сердце это не твое ли!) – твоя рука [1, с. 209].

Стихотворение сочинено по всем канонам классической газеллы: состоит из шести бейтов с однозвучной конечной рифмой, идущей через строку (за исключением первого бейта): aa ba ca da ea fa (боли-магнолий-соболий-не боле-побороли-своеволий). В газелле русской поэтессы присутствует развернутый редиф («твоя рука»), повторяющийся в каждой строфе после рифмы и замыкающий строку. Причем в редифе заключен общий мотив, который в каждом бейте (в зависимости от контекста) обогащается дополнительным смыслом. Каждый бейт, согласно восточной литературной традиции, автономен: содержит законченную мысль. Образный арсенал тоже соответствует газелле: используются развернутые метафоры («утишительница боли», «белотелый цвет магнолий», «царица своеволий»), сравнение («как бабочка»), олицетворения («постучалась», «погостила», «зажгла»), антитеза («зажгла» – «притушили») и оксюморон («неистовая нежность»). Оригинален и ритмический рисунок «Газэл»: каждый стих состоит из смешанных стоп –

из четырех хореев и двух ямбов. Хореический размер на стыке основного стиха и редифа резко меняется на ямбический.

Самым распространенным содержанием классической газеллы была любовь со всеми сопутствующими ей мотивами. «Газэлы» С. Парнок тематически относятся к любовной лирике. Таким образом, с формальной точки зрения стихотворение «Газэлы» построено безупречно: соблюдаются все структурные признаки газеллы, и содержание соответствует этой жанровой форме. Бытует мнение, что в новое время стихотворения, сочиненные в строгих рамках литературной традиции средневековья, создают условный мир с искусственными, надуманными переживаниями и образами и только эстетически могут воздействовать на читателя.

Стихотворение С. Парнок является примером обратного утверждения. В основу стихотворения, как это ни странно, лег глубоко личный материал, ее мысли и чувства. Произведение «Газэлы» русской поэтессы содержит биографические аллюзии, которые пронизывают все стихотворение. В стихотворении частично воспроизводится история непростых взаимоотношений С. Парнок и М. Цветаевой, а также изображается внутренний портрет ее младшей подруги. Первый бейт рисует светлый и гармоничный облик возлюбленной. Второй бейт приоткрывает нам историю внезапной любви, её расцвет. А далее, в третьем бейте, намечается новый мотив – мотив разлуки. Любящие еще не расстались, но Парнок предчувствует, что экзальтированная любовь, несмотря на всю силу их чувств, недолговременна: «Ах, как бабочка, <...> / Погостила миг – не боле – твоя рука!»

Сознавая, что их «запретная» любовь обречена, Парнок все-таки благодарна своей возлюбленной за то, что та вдохнула новую жизнь и зажгла в ней страсть – «неистовую нежность» (четвертый бейт). Пятое двустишие тематически вновь возвращает нас к первому бейту и выявляет другую сторону любимой: это уже не мило-сердная «утишительница», а «царица своеволий». Иначе говоря, в восприятии Парнок образ подруги, а значит, и ее любви становится амбивалентным: она та, что исцеляет от душевной и физической боли, и она та, чье своеволие причиняет эту боль. Однако в заключительном бейте автор газеллы безропотно подчиняется этой всепоглощающей и мучительной любви: «Прямо на сердце легла мне (я не ропщу: / Сердце это не твое ли!) – твоя рука».

Через четырнадцать лет подобная противоречивая характеристика М. Цветаевой и неизжитая любовь к ней прозвучат в другом

стихотворении С. Парнок, которое адресовалось уже иной женщине с именем Марина:

Как странно мне ее напоминаешь ты!
Такая ж розоватость, золотистость
И перламутровость лица, и шелковистость,
Такое же биенье теплоты...

И тот же холод хитрости змеиной
И скользкости... Но я простила ей!
И я люблю тебя, и сквозь тебя, Марина,
Виденье соименницы твоей! [1, с. 398]

Стихотворение С. Парнок – это не только биографическая, но и литературная аллюзия к циклу стихов «Подруга» М. Цветаевой, адресатом которого была С. Парнок. Так, например, мотив руки возлюбленной, заявленный в «Газэлах», является сквозным и в упомянутом произведении М. Цветаевой. Приведем лишь несколько примеров этого мотива:

«Чугунный обод на руке бескровной – / Красноречив» [3, с. 216];

«О светская, с кольцом опаловым / Рука!» [3, с. 221];

«Рука, к которой шел бы хлыст / И – в серебре – опал. // Рука, достойная смычка, / Ушедшая в шелка, / Неповторимая рука, / Прекрасная рука» [3, с. 222];

«Ты проходишь своей дорогою, / И руки твоей я не трогаю. <...> / В форме каждого злого пальчика, – / Нежность женщины, дерзость мальчика» [3, с. 222–223];

«И руку движеньем длинным / Вы в руку мою вложили, / И нежно в моей ладони / Помедлил осколок льда» [3, с. 224];

«Повторю в канун разлуки, / Под конец любви, / Что любила эти руки / Властные твои...» [3, с. 226].

Помимо указанного мотива есть множество других деталей, отсылающих и к реальной истории романтических отношений между М. Цветаевой и С. Парнок, и к стихам цикла «Подруга». Так, например, во втором бейте «Газэл» строчка: «И держала мех соболий твоя рука», – перекликается с цветаевскими стихами: «Как весело сиял снежинками / Ваш серый, мой соболий мех...» [3, с. 220]. Приведенные стихи обеих поэтесс обращены к реальному эпизоду их совместного посещения Ростова Великого во время Рождества, именно в этот период они, переживавшие расцвет любви, были

счастливы. Примечательна и уже упомянутая метафора в газелле Парнок – «царица своеволий» – как характеристика нрава М. Цветаевой. Эта метафора – тоже аллюзия к лирике младшей подруги. Чуть ранее, в первые дни их дружбы-любви, М. Цветаева образно сформулирует их отношения, точнее, любовь:

В том поединке своеволий
Кто в чьей руке был только мяч?
Чье сердце – Ваше ли, мое ли –
Летело вскачь?
И все-таки – что ж это было?
Чего так хочется и жаль?
Так и не знаю: победила ль?
Побеждена ль? [3, с. 217]

Таким образом, назвать «Газэлы» С. Парнок, выражаясь языком С.В. Поляковой, «бескровной» поэзией нельзя. Да, это стихотворение сочинено в жанре газеллы с соблюдением всех канонов восточной поэзии. Однако оно наполнено жизненным материалом и создано благодаря внутреннему опыту поэтессы. То, что в произведении изображена реальная жизнь С. Парнок, ее собственное восприятие любви и близкого ей человека, убедительно подтверждают аллюзии к биографии и лирике, как самой С. Парнок, так и ее младшей современницы М. Цветаевой.

Список литературы

1. Парнок С. Собрание сочинений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Поляковой. – СПб. : ИНАПРЕСС, 1998. – 560 с.
2. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : в 2 кн. – М. : Флинта : Наука, 2002. – Кн. 2 : Строфика. – 488 с.
3. Цветаева М. Подруга // Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М. : ТЕРРА ; Книжная лавка – РТР, 1997. –Т. 1. Кн. 1: Стихотворения. – С. 216–230.

ПОЭМА-ЭССЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПОПЫТКА КОМНАТЫ»

О. Довлетгелдиева, Л.В. Спесивцева

В период с 1925 по 1927 г. М. Цветаева становится поэтом большой формы. Ощущение собственного поэтического роста, осознание своих новых возможностей заставляют ее постоянно отказываться от уже достигнутого даже в ущерб благополучию литературного положения. Написанные буквально за три года поэмы «Крысолов», «С моря», «Попытка комнаты», «Поэма Лестницы», «Новогоднее», «Ариадна», «Федра», «Поэма Воздуха» образуют ряд произведений, среди которых есть, безусловно, близкие, друг другу по художественной форме и жанровым особенностям (лиро-драматическая поэма «Крысолов» и лирическая трагедия «Ариадна»; поэмы-письма «С моря» и «Новогоднее»). Но есть и далекие, почти противоположные («Крысолов» и «Попытка комнаты», например). В это же время поэт обращается и к прозе: «Герой труда» (о В. Брюсове), статья «Поэт о критике», отзыв о книге О. Мандельштама «Шум времени» («Мой ответ Осипу Мандельштаму»).

Многообразие творческой деятельности вступает в закономерное противоречие с не востребоваанностью цветаевских произведений: они публикуются далеко не сразу и с многочисленными опечатками, их с трудом принимают редакторы и отторгает критика. Думается, именно по этой причине в творчестве поэта возникает тема одиночества, человеческого и поэтического. Внутренняя и естественная нацеленность произведений М. Цветаевой (особенно фольклорных поэм) на читателя в России постепенно сменяется нацеленностью на тех, в чьем отклике она уверена: на Б. Пастернака и Р.-М. Рильке. Л.С. Эфрон считала, что «усугубившаяся в тот период усложненность» поэтического языка М. Цветаевой «тоже отчасти объясняется <...> направленностью на Пастернака: речь, понятная двоим зашифрованная для прочих» [5]. Но важно заметить, что декларация: «Я пиит для самой вещи» [2, с. 285], как и заявление, сделанное в письме к Б. Пастернаку («Ничья хвала и ничье признание мне не нужны, кроме Вашего» [2, т. V, с. 284]), не могла не обречь поэта на эгоцентризм, на ту индивидуальную рефлекссию, которая превращала лирическое «я» в главный и почти единственный объект наблюдения.

Одновременно, определив в 1925–1927 гг. для себя поэзный путь развития, М. Цветаева не придерживается какого-либо жанрового стереотипа, конкретной жанровой разновидности, а, напротив, ищет способы освободиться от композиционных, сюжетных ограничений. В ее творчестве намечается тенденция к соединению различных видов словесности, которая позволяет совместить возможности разных жанров. Эту тенденцию можно охарактеризовать как движение от конкретного, вполне определенного в своей специфике жанра литературы, – к сверхжанру: от рецензии, критической статьи, письма, поэмы – к эссе. Эссеизм М. Цветаевой – явление сложное, охватывающее различные стороны творческой деятельности. Попытка осмыслить этот феномен в его основных чертах предпринята двумя авторами: М.Н. Эпштейн в своем исследовании жанровых особенностей эссе обращается к анализу прозы поэта «Живое о живом» [4], М.Л. Гаспаров, исследуя «Поэму Воздуха» [1, с. 259–274], перечисляет те приемы построения художественного произведения, которые характерны для эссе.

Создавая поэму «Попытка комнаты», М. Цветаева ставила перед собой следующие задачи: 1) продолжить тему сна Б. Пастернака; 2) ответить на вопрос: какой будет комната, где произойдет встреча поэтов; 3) воплотить мечту о том свободном пространстве души, о котором М. Цветаева много размышляет в письмах к А. Тесковой. Мечта о доме, о собственной комнате, о жизни, не стесненной обстоятельствами, усиленная неблагополучием, неустроенностью быта после переезда поэта в Париж (ноябрь 1925 г.) прозвучала уже в набросках к поэме о С. Есенине. Один из сохранившихся фрагментов выглядит таким образом:

Брат по песенной беде –
Я завидую тебе.
Пусть хоть так она исполнится
– Помереть в отдельной комнате!
Сколько лет моих? лет ста?
Каждодневная мечта» [3, с. 649].

С конструирования комнаты, с обозначения ее пространственных границ начинается поэма «Попытка комнаты». Однако многочисленные пояснения, вопросно-ответная организация текста приводят к тому, что комментарий предмета (явления) становится главным слоем повествования, а идея комнаты трансформируется

в идею потусторонней встречи двоих. Характерно название поэмы, утверждающее некую незаконченность, экспериментальность этого творческого опыта: автор не настаивает на сновидческой интуиции как на единственно верном способе миропостижения, ему важен не результат, а сам процесс проникновения в инобытие посредством воображения и размышления.

Главной идеей поэмы «Попытка комнаты» становится идея постепенного перемещения в инобытие. Неизведанность данной области человеческого духа требовала от поэта учета всех возможных догадок, интуиции, предположений. Обращаясь к этой теме, М. Цветаева стремилась к концептуальному самовыражению, запечатлевая в поэме познавательное напряжение лирики. «Попытка комнаты» – это прежде всего попытка проникновения в то пространство и время, которые органичны для человеческой души.

Интеллектуальный характер поэмы связан и с освобождением лирического «я» от всего бытового, мелкого, от непреобразенной действительности, поэтому для поэта важным становится пространство сна. Композиция «Попытки комнаты» приобретает характер черновика: процесс поиска подходящего слова фиксируется в самом тексте, а не остается за его пределами. При этом художественный образ трансформируется в понятие, требующее философски отвлеченного размышления, которое, в свою очередь, приводит к ряду ассоциаций и новых художественных образов.

На перекрестке понятия и образа, в условиях их равноправного сосуществования рождается та единица структуры художественного произведения, которую М.Н. Эпштейн называет «эссемой» [4, с. 36]. Главной «эссемой» (мыслеобразом) поэмы М. Цветаевой является обозначенная в названии «комната». Уже с первых строк речь идет о помещении, в котором есть стены, потолок, пол. Это еще не художественный образ, таковым у поэта становится лишь четвертая стена (проем). Через ряд метафорических определений автор стремится к выяснению его сути и предназначения: эта четвертая стена воспринимается и как телесная оболочка, и как длинный путь (коридор), как гора, которую необходимо преодолеть, как роковая бездна. Ощущение неизбежности свидания двоих компенсирует отсутствующий ответ на вопрос, какой будет комната. Так первоначальное понятие «комната» (помещение со стенами, потолком, полом) соотносилось с рядом художественных образов, главный из которых –

образ встречи. Мысль: «Я запомнила три стены. За четвертую не ручаюсь» [2, с. 114] обновляется: «Комната? Просто плоскости».

Возникает логический парадокс: утверждение «есть комната – будет встреча» («Все, как будто? Теперь – являйся!» [2, с. 116]) словно переворачивается: «будет встреча – будет и комната»: «Будет нужда – и явится / Вещь. Не пекись за три версты! / Стул вместе с гостем вырастет» [2, с. 116].

Расширение и уточнение художественной семантики слова «комната» происходит за счет таких словосочетаний, как «Гостиница Свиданье Душ», «Дом встречи», «Психеин дворец», царство, где прислуживают руки (как в «Аленьком Цветочке»). Сказочная ассоциация приводит к мысли о долгом ожидании встречи, о долгом пути навстречу друг другу («должно долго идти...» [2, с. 117]). Отсюда – вновь возникающий образ коридора, который является как бы смысловым эквивалентом «комнаты» и «пути». И опять через ряд словосочетаний, расслаивающих этот образ на несколько: «домашность дали» (мотив детства), «домов каналы», «домов притоки», «домов туннели» (мотив судьбы), «домов ущелья» (мотив одиночества), место, не отмеченное земными словами и жестами (мотив смерти), – происходит превращение комнаты в ничем не ограниченное пространство: «Потолок достоверно плыл. / Пол же – что, кроме “провались!” / Полу?» [2, с. 119].

Таким образом, комната становится квинтэссенцией духа: над «ничем двух тел» раздаются ангельские звуки.

Понятийные и образные ряды как будто растворяют в себе сюжетную основу, она становится еле заметной, а система смыслов, напротив, усложняется, создавая возможности для самых различных интерпретаций этого текста. Лирическое «я» в поэме не имеет однозначного определения. Это одновременно «я» лирической героини, автора произведения, философа, публициста, толкователя снов, исследователя.

Проявления «я» на всех уровнях текста подавляют образ героя. Концепция «корреспондент – адресат» утратила свое значение в «Попытке комнаты» именно потому, что в поэме происходит постоянная смена образов: Пастернак – Рильке – Бог – лиродержец – поэт – потусторонний дух – бестелесная сущность. Эти перемены являются следствием перемен в чувствах и мыслях автора.

Можно сказать, что логика поэмы заключается в логике авторского самовыражения и самоопределения, а не в сюжетной после-

довательности мотивов и понятий. Для произведений характерно использование разных способов миропостижения: нравоописательного, интуитивно-образного, понятийно-научного. Такое использование соединяет эмоциональное напряжение с интеллектуальным, предполагает различные типы речевого высказывания: описание-определение, рассуждение, повествование-доказательство.

Усложненный синтаксис и ритмический рисунок, сбивчивая речевая интонация, наличие мыслеобразов, «черновиковая» композиция, логические парадоксы, прерывистость и многослойность бесфабульного повествования – все эти признаки, на наш взгляд, возникли в результате непрерывного процесса жанрообразования, происходящего в рамках единой художественной структуры.

Отрывки, фрагменты, целые главы или отдельные строфы напоминают формы дневника, философского трактата, легенды, публицистической статьи. Поэма усваивает особенности этих жанров, но не абсолютизирует ни одну из них. Выход в эссе изнутри поэмого жанра был вызван желанием М. Цветаевой расширить стилистические возможности большой поэтической формы. Однако сочетание, смешение художественного, публицистического, научного стилей не могло получить одобрения в эмиграции, ориентированной в литературе на классическую ясность.

Список литературы

1. Гаспаров М. Л. Избранные статьи / М. Л. Гаспаров ; ред. И. Прохорова, С. Панов. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – 476 с.
2. Цветаева М. И. Собрание сочинений : в 7 т. / М. И. Цветаева ; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 1994. – Т. 3. – 817 с.
3. Цветаева М. И. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1990. – 822 с.
4. Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре нового времени) / М. Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. – М. : Советский писатель, 1988. – С. 334–380.
5. Эфрон А. Страницы воспоминаний / А. Эфрон // Звезда. – 1973. – № 3. – С. 154–180.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОД В ПЬЕСЕ М.А. БУЛГАКОВА «АДАМ И ЕВА»

К.И. Ишбирдиева

Пьесу-антиутопию «Адам и Ева», предназначенную для постановки в ленинградском Красном театре, М.А. Булгаков начал писать в июне 1931 г., после того, как заключил 5 июня договор с Госнардомом им. Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Однако цензура запретила постановку пьесы, усмотрев в сюжете политическую подоплеку (гибель Ленинграда). Не помогли и попытки М.А. Булгакова изменить сюжетную канву пьесы: по новой редакции катастрофа была представлена как сон академика Ефросимова. Постановка пьесы так и не состоялась ни в одном из театров страны, и текст пьесы не был напечатан при жизни драматурга.

Рисую картины войны будущего, где основным источником массового поражения людей является химическое оружие, автор открыто выражает свою позицию. К замыслу о создании произведения, в основе которого – изображение катастрофы будущей газовой войны, М.А. Булгаков обратился ещё в 1920-е гг. Возможно, к этой идее его «подтолкнули» романы современников, которые многие исследователи называют в числе источников пьесы «Адам и Ева»: это «Иприт» (1925) Вс. Иванова и В. Шкловского, антиутопия Е. Замятина «Мы» (1920) и «Алая чума» (1915) Дж. Лондона. Основную угрозу для мира писатель видит в торжестве классовой идеологии над общечеловеческими ценностями и свободой обычных людей.

Для М.А. Булгакова, сына профессора духовной академии, тема веры и отношения к религии являлась основополагающей в жизни. Именно Библия стала для писателя тем неоспоримым источником и авторитетом, который постоянно функционирует как интертекст во многих его произведениях, в том числе и в пьесе «Адам и Ева».

Название пьесы отсылает к известному библейскому мифу о первых людях, живших в райском саду Эдема. Аллюзия на мифологические образы прародителей всего человечества заставляет вспомнить сюжет о сотворении человека, о его греховном падении и изгнании Богом из рая. Именно первородный грех становится основой зарождения всех последующих грехов человечества: в нем содержится сущность всякого греха, его природа и его начало. Через призму библейских образов и символов М.А. Булгаков закладывает основную идейную коллизию для осмысления сюжета пьесы.

Адам и Ева появляются в начале первого акта, где герои, только что расписавшись, слушают «Фауста». Упоминание этого произведения неслучайно: уже в самом начале пьесы автор дает понять, что в мире «орудуют» силы зла. Тема дьявольского начала лейтмотивом проходит через весь сюжет пьесы.

Мотив непослушания Божьему завету раскрывается М.А. Булгаковым через борьбу идей, где каждая из сторон пытается уничтожить другую. Столкновение двух противоборствующих сил приводит к газовой войне, вследствие которой гибнут люди. Однако гибнут только те, кто отравлен вероломными идеями, а именно – коммунизмом. Так, один из персонажей говорит о своем неверии в то, что в Европе происходит нечто подобное. Люди познают добро и зло посредством борьбы за свою правоту.

Те, кто остается живым, вынуждены бежать из отравленного города: этим М.А. Булгаков воспроизводит пророчество из Иеремии: «Города твои будут разорены, останутся без жителей; они уйдут в густые леса и влезут на скалы» [1]. Всплывает еще один библейский сюжет, по которому, подобно Ною, люди должны начать новую жизнь. Здесь уместно вспомнить второй эпиграф к пьесе, который является реминисценцией из Библии: «И не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал: впредь во все дни Земли сеяние и жатва не прекратятся» [2]. Бог дает обещание не уничтожать человечество после Потопа, давая ему шанс на новую жизнь. М.А. Булгаков подписывает эти строчки как взятые из неизвестной книги, найденной Маркизовым, не говоря при этом прямо об истинном источнике – Библии. Не узнают эту книгу и другие персонажи, хотя Ефросимов сразу же замечает схожесть имен Адама и Евы с евангельскими героями, что означает осведомленность героя библейским текстом.

Сквозным через всю пьесу проходит мотив суда. Автор все время акцентирует внимание на том, что люди должны быть в ответе за свои деяния. Суд над Ефросимовым устраивает Адам, назначая ему высшую меру наказания. И приговор был бы исполнен, если бы не заступничество за него Евы. В пьесе постоянно упоминаются трубные сигналы, сигнализирующие приближение Божьего суда над героями.

Подчеркивается М.А. Булгаковым и библейское происхождение литератора Пончика-Непобеды. Автор дает ему имя – Павел Апостолович, которое является прямой аллюзией на апостола Павла.

Этот персонаж предстает перед читателем как приспособляющийся человек: в зависимости от ситуации он меняет свое мнение и совершает поступки. Если сначала Пончик-Непобеда воспеваает в своем романе колхозы, то затем, боясь Божьей кары, выступает против коммунизма и называет себя верующим. К каждому герою Павел находит подход и изворотливо действует, находя удобные моменты для достижения своей цели. Маркизов называет его Змеем-искусителем, что также отсылает к библейскому персонажу. Подобно Змею он пытается подступиться к Еве, суля ей деньги и подстрекая нарушить Божью заповедь.

Тема Апокалипсиса связана в пьесе с образом Дарагана. Он – летчик-истребитель, здесь также двойное осмысление его рода деятельности, ведь он выступает за уничтожение всех, кто не принимает его «идею». Появление Дарагана постоянно сопровождается звуками трубы, что является намеком на его причастность к концу света. Слепота Дарагана также возникает неспроста: это символ неверности его позиции. Он ослеплен своими идеями, которые влекут за собой катастрофу для всего человечества; лишен возможности видеть всю широту жизни, его воззрения узконаправлены.

Все действующие лица пьесы «Адам и Ева», их характеры и установки раскрываются с помощью первоосновы – Библии. Так, имена героев напрямую связаны с первыми людьми, населявшими землю. Однако М.А. Булгаков, переселяя «древних людей» в современный мир, переосмысливает историю человечества. Расхождение с библейским мифом состоит в том, что Ева понимает свою разобщенность с Адамом. Ей чужда его идея власти над людьми. Черствость и духовная деградация мужчины отталкивает Еву от Адама. Говоря с Ефросимовым, она говорит: «Я вижу, что мой муж с каменными челюстями, воинственный и организующий» [2]. Еве как истинной хранительнице домашнего очага и прародительнице жизни на Земле противны идеи с газами, войной, человеческим материалом. Она проклиная эти идеи, стачки и классы: ей хочется живых людей, домашнего уюта и мирной жизни. Адам же в борьбе за идеи забывает о своем божественном предназначении и теряет возможность стать истинным первочеловеком. Ева, понимая невозможность исполнения Адамом Красовским миссии созидания и сохранения жизни на земле, выбирает «нового» Адама. Им становится Ефросимов. Адам передает ему свое имя, сам же становится «вторым», обрекая себя на жертвенную долю искупления грехов людей.

Профессор Ефросимов, по замыслу автора, предстает в облике «полубога». Он, подобно Иисусу, может исцелять людей от смерти и мучений, но даже ему не дано предотвратить катастрофу.

Таким образом, ассоциации с Библией и осмысление М.А. Булгаковым проблемы человечества через призму мифологически-философского подтекста связаны с тем, что мировоззрение художника слова складывалось на фундаменте православной культуры. Ссылаясь на мифологический текст, М.А. Булгаков пытается соотнести реальность с текстом-мифом, обозначая новые границы понимания устройства мира и человеческой сущности.

Пьеса «Адам и Ева» создавалась в сложный период как в истории страны, так и в жизни самого писателя. Это были годы творческого кризиса, разочарований и опустошения души: он мучительно сожалеет о допущенных роковых ошибках, о которых есть упоминание в письме П.С. Попову. М.А. Булгаков утомлен травлей и непониманием со стороны общественности. Вот что он пишет другу: «Я устал за годы моей литературной работы. Причина моей болезни – многолетняя затравленность, а потом молчание» [4, с. 14]. На такой «почве» надлома души и создавалась эта фантастическая пьеса, где через преломление библейских мотивов писатель неустанно размышляет над смыслом жизни, над местом человека в этом мире, над его правом на свободу от антигуманных идей коммунизма.

Предрекая итог судьбы человечества, где «идея» стоит выше человеческой жизни и нравственных устоев, М.А. Булгаков устами своего героя Ефросимова выводит простую истину: человеческая жизнь – это дар Божий и никакое господство и противостояние идеологий не должно быть причиной смерти рода людского. Драматург опирается на архетипические первоосновы, считая, что переосмысление библейского мифа поможет возродить его в новом ракурсе и раскрыть гуманистическую идею, заложенную в пьесе.

Список литературы

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Российское библейское общество, 2011. // Didahe.ru. – Режим доступа : http://didahe.ru/texts/biblia/biblia_index.htm, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 16.04.2020).

2. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. / сост. А. Храмков. – М. : Художественная литература, 1992. – Т. 3. Пьесы. // Lib.Ru : Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа :

<http://lib.ru/BULGAKOW/adam.txt>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 16.04.2020).

3. Кобзарь Е. И. Библейский интертекст в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева» / Е. И. Кобзарь // Вопросы русской литературы. – 2005. – Вып. 11 (68). – С. 33–41.

4. Чудакова М. О. Адам и Ева свободны / М. О. Чудакова // Огонек. – 1987. – № 37. – С. 12–15.

СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»

С.Б. Рахматуллаева, Л.В. Спесивцева

Одним из произведений «возвращённой» литературы является роман А. Платонова «Счастливая Москва», который впервые был опубликован в журнале «Новый мир» в 1991 г. Уникальность текста заключается не только в том, что в нем отражается одна из трагических страниц истории России 1920–1930-х гг., но и в создании системы образов. Центральное место занимает Москва Ивановна Честнова, имя которой вынесено в заглавие романа и указывает на особую значимость, наполненность персонажа, порождает эффект «загадки» героини романа. Желание разгадать эту загадку А. Платонова естественно.

Первый уровень постижения образа – конкретно-исторический. В начале романа героиня показана как человек новой формации, родившийся после революции.

Москва – прежде всего дитя своего времени, она комсомолка, слитая воедино с коллективом, и представляет будущее «в счастливой тесноте людей». Лейтмотивом образа становится стремление девушки совершить прорыв в будущее. Воодушевленная идеей строительства нового мира, Москва движется вперед только «по прямой линии», «в прямое жесткое пространство». Эти черты придают устремлениям героини космический характер. Показательна ее первая профессия парашютистки, поднимающая Москву над обыденностью.

Даже мотив сиротства в символическом плане связывает Москву Честнову с новой эпохой. Память о матери и отце ей заменяет яркое воспоминание о человеке с факелом, озарившем ее жизнь на

много лет вперед. Человек с факелом, которого она видела во время революции, становится ее духовным отцом, точкой отсчета жизни, так как она не помнит, что было с ней до этого момента. Москва начинает жизнь как бы на пустом месте, на основе принципов равенства, братства и любви, у нее нет других привязанностей, кроме товарищеских.

Жизнь Честновой напоминает яркое горение в ночи одинокой свечи – такова одна из аллюзий, вызываемых образом вспыхнувшей в небо парашютистки. Однако А. Платонов постепенно спускает Москву с неба на землю, делая ее обычной служащей военкомата, выполняющей прозаическую работу. Революционная романтика Москвы на этом этапе жизни исчезает не сразу, так как она продолжает общаться с «лучшими», известнейшими людьми страны, а обыденность жизнь видит с высоты пятого этажа нового государственного дома, в котором поселилась. Вскоре автор и вовсе перемещает Москву в «нижний мир», под землю, где она не просто участвует в строительстве метро, но и постигает суровые законы реальной жизни, развенчивающей в конечном итоге ее романтические мечты.

По мере развития действия Москва все острее чувствует свое сиротство. Вокруг нее ощущается вакуум, ею восхищаются, ей поклоняются, как божеству, но у нее нет душевных друзей. Даже в семье она чувствует себя одинокой. Физическая близость, с помощью которой она пытается приобщиться к высшему – «братскому» миру, не приносит желанного результата.

Представляется интересным обращение к мужским персонажам, являющимся в романе своеобразными двойниками образа человека новой эпохи. Не случайно А. Платонов вкладывает в уста одного из них фразу: «Как мы похожи, один и тот же гной течет в нашем теле!» [1, с. 87].

В разные периоды жизни Москва встречается с четырьмя мужчинами, которые по-разному «высвечивают» ее характер и внутреннюю эволюцию. В образе Виктора Васильевича Божко, как в зеркале, отразились такие черты юной Москвы Честновой, как вера в истинность всего происходящего в стране, в братство со всеми людьми. Через образ Сарториуса подчеркивается вдумчивое отношение героини к жизни, желание переделать ее по законам нового времени, слиться с массами. В образе изобретателя Самбикина –

страстного исследователя тайны жизни и как вечный поиск – неутомность, стремление двигаться вперед и житейский прагматизм.

Вневойсковой Комягин, в фамилии которого на уровне звука обыгрывается заезженность коняги, – это «усталость» Москвы, душевная опустошенность, существование на уровне биологии, «жизнь без памяти». Но одновременно и стремление пройти предназначенное жизнью до конца, каким бы страшным этот путь не был.

Все мужские персонажи в романе пытаются постичь смысл и тайну человеческой жизни. Вероятно, именно поэтому их привлекает самый сложный персонаж романа – Москва. Но никто из них не разгадал ни эту загадку, ни души героини. Встречи с мужчинами, в свою очередь, заставляют Москву сделать вывод о том, что истину нужно искать не в бедной любви, не в кишках и не в усердном раздумье точных мелочей. Поэтому она, как и многие любимые платоновские персонажи, уходит в неизвестное огромное пространство, изуродованная физически, но не сломленная духовно, чтобы по-настоящему узнать жизнь.

В качестве опорного образа, изображающего в произведении «Новый Мировой тип», автор называет Сарториуса. В художественном мире А. Платонова часто главным для представительства той или иной идеи жизни становится герой, острее других чувствующий ее трагическое содержание.

Семен Алексеевич Сарториус, которому 27 лет, занимает особое место среди героев романа. Кажется, что А. Платонов питает симпатию к этой положительно развивающейся фигуре. Сарториус принадлежит к группе молодых, талантливых ученых и техников, он – изобретатель в области «точной индустрии», «расчетчик мирового значения». Он с ранних лет юности искал «мировую формулу»: «...трудился над расчетом бесконечности как тела, пытаюсь найти экономический принцип ее действия. Он хотел открыть в самом течении человеческого сознания мысль, работающую в резонанс и отражающую, поэтому всю ее истину – хотя бы в силу живой случайности, и эту мысль он надеялся закрепить навеки расчетной формулой» [1, с. 54].

Сарториус ставит на карту карьеру, когда, по предложению Москвы, начинает сравнительно несенсационный проект в тресте весов, гирь и мер длины. Цель этого проекта – изобрести крайне удобные, точные и дешевые весы, чтобы устранить хозяйственный вред, который возникает из-за некалибровых измерительных

приборов. Сарториус изобретает такие весы, но на историческом фоне романа видна и ошибка мышления Сарториуса: он наивно убежден, что посредством веса можно устранить голод, неистовствовавший в начале 1930-х гг. во многих областях Советского Союза.

Выделим ряд позиций, позволяющих точнее определить место этого персонажа в многочисленном собрании героев романа. Сарториус – интеллектуальный герой. Особый интерес представляет драма отношений между его исканиями смысла жизни, личным определением в ней и идеями времени.

Сарториус – эволюционирующий персонаж. Пытаясь найти «главную жизнь» и не удовлетворяясь данностью, герой дважды идет на радикальное обновление судьбы, что запечатлено в смене имени: Семен Жуйборода – Семен Сарториус – Иван Груняхин. Имена «говорящие» – в каждом заключена своя (другая) философия жизни. Первое превращение – переименование персонажа происходит за пределами романного действия, второе – ключевое событие в сюжетной характеристике героя. И если первое духовное перевоплощение персонажа согласуется с революционными преобразованиями эпохи, делает Сарториуса «Мировым типом» и, одновременно, «узником» мира, то второе – выводит за его пределы.

В перечне всевозможных духовных авторитетов для героя-«узника» А. Платонов перечисляет следующие: «Лермонтов, Петр I, Бог». В романе о социализме только Сарториус вспоминает Бога. Слабое, беспомощное – «сиротское» припоминание, но одновременно, добровольное личное усилие памяти, определяющее особый духовный путь героя.

Среди действующих лиц «Счастливой Москвы» Сарториуса выделяет еще одна позиция. Он – герой финала, равно как и Москва Честнова – неизменно «начальная» героиня. При всем разнообразии финальных решений, которые предлагал А. Платонов для «социалистического романа», писатель возвращается к фигуре Сарториуса, именно в нем видя итоговое напряжение темы «человека-узника».

Важной характеристикой героя является фамилия Сарториус, ее, как можно предположить, выбирает себе сам герой. Это фамилия латинского происхождения, за которой стоят научные претензии персонажа на определение в вечности. Ее смысловое поле в латинском языке дают существительное «Sartor»: 1) «портной», «починщик»; 2) «разрыхляющий почву», «полольщик» и прилагательное

«Sartus» («исправный», «находящийся в хорошем состоянии»). Латинские слова «Sartor» и «Sartus» не проясняют до конца смысла «самоназвания» – Сарториус, храня сокровенную тайну персонажа, но их сходжение дает необходимую точку смыслового отсчета. Сарториус – активно делающий свою жизнь герой («портной», «починщик») и, одновременно, человек нравственно сосредоточенный на налаживании внутренней и окружающей жизни («починяющий», «поддерживающий ее в хорошем состоянии»). Обе эти фамильные версии-характеристики сюжетно подтверждаются.

«Инженер-расчетчик мирового значения» Семен Сарториус появляется в шестой главе романа на встрече избранных молодых представителей «технической культуры» социализма. Это зенит общественного признания героя. Люди разных профессиональных интересов, впервые собранные вместе, тем не менее представляют коллектив единомышленников. Их общую мечту представляет Мульдбауэр. Проекты героев носят откровенно утопический характер, находятся в конфликте с реальными возможностями современного человека. Инженер Сарториус – один из главных идеологов научно-технической революции, в результате которой будет построена «счастливая страна» – «Небо древних людей». На встрече Сарториус свой среди своих, лучший среди лучших; он «вошел на гору своего ума», и этот ум признан и авторитетен в социалистическом отечестве.

О прошлом персонажа, которое он сам не вспоминает, мы узнаем от автора: «Его отцовская фамилия была не Сарториус, а Жуйборода, а мать крестьянка его в своих внутренностях с теплым пережеванным ржаным хлебом» [1, с. 22]. Родительская фамилия Жуйборода проясняет ту «ветхую» модель жизни, с которой так решительно рвет герой. Это жизнь в рабстве у природы, когда все силы человека уходят на поддержание и продление «живота». Она страшнее и скучнее смерти. Поэтому все силы молодого ума Семёна Жуйбороды сконцентрированы на том, чтобы вырваться из ее косвенных уз, открыть в самом течении человеческого сознания мысль, работающую в резонанс природы, отражающую всю ее истину. Сарториус верит в разум, который позволит человеку освободиться из природного рабства и стать творцом мира. На вечере советских интеллектуалов механик Сарториус излагает не специальные проекты, но свой взгляд на историю человечества.

Мир в романе – «обезбоженный мир», где слово «бог» пишется с маленькой буквы, забыто его имя, нет храмов, а надмогильными плитами с крестами вымостили улицы новых городов. Древняя православная столица, Москва предстает в романе городом-новостроем: комсомольский клуб и недостроенная клиника, в которой уже идут экспериментальные операции, – ее новые духовные центры. Над атеистическим городом простирается атеистическое небо: «вековое пустынное небо», «жесткое небо», «погасшее небо», в котором шевелит «туман, надышанный ночью человечеством». У живущих под ним атеистов есть свой человеческий бог – это Сталин.

Герои романа кажутся уродливыми, грязными, внешне непривлекательными. Комягин сомневается за счет «долговечных нечистот, ввевшихся в ветхость ткани» [1, с. 31], а его исхудалое лицо покрыто «морщинами тоскливой жизни и скучными следами слабости и терпения» [1, с. 35]; бывшая жена Комягина «плохо пахла»; Самбикин «небрежный и нечистоплотный от экономики своего времени» [1, с. 42], «чувствует мировую внешнюю материю как раздражение собственной кожи» [1, с. 33]; Сарториус – низкого роста, с «неточным широким лицом, похожим на сельскую местность» [1, с. 11]. Единственное кажущееся исключение – юная Москва Честнова. Без всякой иронии она описывается как олицетворение силы, красоты, здоровья («мужественное тело», «цветущее пространство»); всячески подчёркивается ее большой размер (большие руки, грудь, тело, сердце), прелесть ее лица. Хотя и ее портрет усложняется с самого начала использованием противоречивых эпитетов: «лохматая красавица», ее внешность «опухлая», она «безумна и нетерпелива»; ум «лгуций и пошлый», сердце «блуждающее».

Северной стихией внутри человеческого тела оказывается душа: именно она становится соучастницей тела в человеческих страданиях. Обнаруженная Самбикиным пустота в кишках гротескно обыгрывается традиционными представлениями о душе. Это то состояние героев, в котором они пребывают – «состояние человечества в обезбоженном веке, веке агрессивных идеологий, посягнувших на основы человеческого бытия». А. Платонов дважды даёт Самбикину влюбиться в Москву, но из-за нерешительности характера Самбикин не может открыться другому человеку. Самбикин обречён на неудачу, он находится в заблуждении, веря, что причины общественных проблем не зависят от системы, а зависят от того, что человек не способен приспособливаться к системе в достаточной

мере. Мышление Самбикина исходит из того, что посредством преодоления смерти и индивидуальной любви можно решить эту проблему. А. Платонов в образе Самбикина показывает нового человека, доводящего борьбу человека с природой до крайности, действующего вопреки законам науки и желающего поставить себя, подобно Богу, над человечеством.

Список литературы

1. Платонов А. Счастливая Москва : роман // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества : по мат-лам III междунар. науч. конф., посвящённой творчеству А. П. Платонова. – Вып. 3. – М. : Наследие ; Наука, 1999. – С. 9–105.

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРОВЫХ ПРОЦЕССОВ В ПРОЗЕ М.М. ПРИШВИНА

Ю.И. Ольховская

Жанровая система прозы М.М. Пришвина является одним из объектов пристального внимания со стороны литературоведов уже на протяжении многих лет. На сегодняшний день обозначен не только лирико-философский характер прозы писателя, но и описаны специфические черты основных жанровых моделей (очерк, миниатюра, повесть, роман, цикл, сказка и т.п.). Практически все исследователи отмечают синкретичный характер пришвинских жанров, соединяющих в себе признаки разных форм. Одними из первых жанровую природу прозы М.М. Пришвина стали изучать Т.Я. Гринфельд-Зингурс [3], В.Ю. Гришин и Я.З. Гришина [4], В.В. Агеносов [1], Э.А. Бальбуров [2], Ю.Б. Орлицкий [6]. Но внимание пришвиноведов, как правило, сосредотачивалось на изучении одной какой-либо жанровой формы, без учёта эволюции, взаимодействия и взаимовлияния. Таким образом, вопрос об особенностях жанрового мышления писателя остаётся открытым и позволяет нам рассмотреть его как динамическую систему.

«Фрагментированный» характер пришвинской прозы, сформировавшейся в эпоху Серебряного века, был обусловлен «глубочайшим разочарованием» в достижимости гармонии, поисками новых путей в литературе и разрушением целостной картины мира. Соединение частей-фрагментов превращалось в попытку со стороны

М.М. Пришвина гармонизировать мир. Наиболее адекватной формой для этой цели стала лирико-философская миниатюра, которая в творчестве писателя превратилась в «корневой» жанр, способный передать все грани его мировосприятия [5].

В художественно-эстетической системе автора очерк, роман, сказка, миниатюра подверглись тщательному осмыслению и теоретизированию. Рассмотрим подробнее особенности жанровых процессов в прозе М.М. Пришвина на примере очерка. Свою литературную деятельность он начинал как очеркист, «исследовавший» действительность во всём её многообразии. Собственное представление об очерковом жанре изложил в работе «Мой очерк. Биографический анализ» [7], название которой отражает субъективный, а в пришвинском случае – автобиографический характер.

М.М. Пришвин сознательно подчёркивал, что очерк не является для него жанром. «Я склонен думать, что это только самое первое зарождение литературной формы, узловая точка от которой расходятся линии, – рассуждал он. – Мне говорит об этом вся практика моего писания, которая всегда начиналась очерком и только после рассматривалась как рассказ, повесть или роман» [7, с. 514]. «Переходность» очерка, то есть способность его превращаться при соответствующей доработке в другой жанр, была отмечена в пришвиноведении [5].

Очевидно, что для М.М. Пришвина очерк постепенно стал философско-эстетической категорией, с помощью которой рассматривались сложные вопросы человеческого существования сквозь призму собственной личности. Точное определение жанра в теоретической статье «Мой очерк. Биографический анализ» писатель заменил на слово «что-то». Именно так когда-то А.А. Блок охарактеризовал особенность поэтики первых произведений М.М. Пришвина. Пытаясь понять для себя блоковское определение и объяснить «что-то», автор заключал: «Это что-то не от поэзии есть в каждом очерке, это что-то от учёного... и от искателя правды» [7, с. 6]. Являясь по сути жанрообразующим принципом, «что-то» соединил лиризм, философичность и научность.

С течением времени М.М. Пришвин всё больше осознавал поэтическую природу своего таланта, которая раскрывалась в доминировании интуитивного начала над рациональным. В миниатюре «Мой очерк» (цикл «Глаза земли») автор противопоставляет поэтический очерк прозаическому. «Поэт в душе», как себя называет

писатель, должен обладать свободой творчества и искать путь «к сердцу читателя» [8, с. 228].

В поисках пути особую роль сыграл дневник, ставший делом всей жизни художника. На особое значение указывал сам автор: «Главные силы свои писателя тратил на писание дневников» [8, с. 621]. Он стал для него, по собственному признанию, «творческой лабораторией», благодаря которой вырабатывался оригинальный стиль и философско-эстетическая концепция. В таком случае дневник М.М. Пришвина следует воспринимать как форму художественного творчества, зафиксировавшую поиск жанра, в наибольшей степени соответствовавший авторскому мировосприятию.

В осмыслении очерковой формы для писателя становится важным «самосближение с материалом», позволяющее изобразить художнику первоначальное, доцивилизационное представление человека о природе. На страницах дневника М.М. Пришвин назовет это качество «родственным вниманием» и объяснит его как «сердечную мысль», обращенную ко всему миру.

В дневнике авторской рефлексии подвергаются взаимоотношения субъективного и объективного в изображении действительности. Для М.М. Пришвина одно не исключает другого, так как образ реальности создается через «личное восприятие» многообразия жизни. Повествование от третьего лица для него неприемлемо, так как «теряется искренность и убедительность» [8, с. 375]. Из этой мысли рождается ещё одна важная особенность пришвинской поэтики: если на протяжении многих лет писать от «я», то может сойтись «мы». «И форма очерка станет романом», – заключает автор [8, с. 375].

В статье «Мой очерк. Биографический анализ» М.М. Пришвин акцентирует внимание ещё на одной особенности очерка: фиксировать мельчайшие детали бытия, мгновения, или «букашки». Автор одновременно выступает не только как поэт, но и как учёный, точно регистрирующий события. На пересечении поэтического восприятия мира и его рационалистического изучения рождается Пришвин-мыслитель, ищущий собственный путь к правде.

Итак, очерк постепенно приобретал новые черты ему не свойственные. Обратим ещё раз внимание на то, что для М.М. Пришвина очерк не был жанром в традиционном понимании. Скорее это качество, которым обладали и крупные формы, называемые автором «романами» только условно. Это качество можно назвать

«очерковостью» и определить его как некий универсальный способ отражения действительности.

Ранние этнографические очерки, вошедшие в циклы «В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком», «У стен града Невидимого», «Чёрный араб», стали основой для создания теоретической модели жанра. Лиризация, проявившаяся уже в первом очерковом цикле «В краю непуганых птиц» в 1907 г, привела к замене повествования описанием и к ослаблению сюжета. Сюжет, состоящий из варьирующихся мотивно-образных комплексов, определил фрагментарно-ассоциативный характер композиции очеркового цикла.

Мощнее всего лиризм проявился в описании природы. М.М. Пришвин рисует пейзажные картины на стыке субъективного и объективного восприятия. В следующем очерковом цикле «За волшебным колобком» усилилось философическое начало, связанное со стремлением создать свою сказку. Как воплощение авторской мифологии сказка появится в позднем творчестве. В очерковых циклах начала XX в. «сказочность» только обозначает желание писателя найти гармонию между личным и народным, мгновением и вечностью. В цикле «Чёрный араб», который М.М. Пришвин назвал «очерком-поэмой», лиризация усилилась ещё в большей степени. По сути художником была создана лирическая проза, в которой главным становилось сознание субъекта повествования, лирическая рефлексия, соединяющая фрагменты в единое целое.

Таким образом, ранние очерковые циклы обнаруживают признаки лиризации, редукции сюжета, метафоричности. Наличие лирического героя-путешественника указывало на первенство эмоционально-оценочного плана. В пришвинской поэтике очерк практически утратил документализм и объективность. На смену пришло философско-символическое изображение действительности в сочетании с лиризмом. Итак, под очерком, а точнее «очерковостью», в творчестве М.М. Пришвина понимается синтетическая лирико-прозаическая форма, обладающая импрессионистическим фрагментарным характером. С течением времени, уже в творчестве зрелого художника, названные тенденции только усиливались. Всё это позволяет утверждать, что М.М. Пришвину удалось создать новую прозу, сумевшую сломать «прокрустово ложе очерка» [8, с. 694].

Список литературы

1. Агеносов В. В. Формирование жанра лирико-философского романа в творчестве М. Пришвина / В. В. Агеносов // Советский философский роман. – М. : Прометей, 1989. – С. 91–108.
2. Бальбуров Э. А. Новая мифология М. Пришвина / Э. А. Бальбуров // Гуманитарные науки в Сибири. – 1996. – № 4. – С. 19–25.
3. Гринфельд-Зингурс Т. Я. Природа в художественном мире М. Пришвина / Т. Я. Гринфельд-Зингурс. – Саратов : Саратовский университет, 1989. – 194 с.
4. Гришин В. Ю. Дневник как форма самопознания художника / В. Ю. Гришин, Я. З. Гришина // Человек. – 1995. – № 5. – С. 162–167.
5. Ольховская Ю. И. Теоретическое осмысление жанра в эстетике М. М. Пришвина / Ю. И. Ольховская // Отечественная и зарубежная литература в контексте изучения проблем языкознания. Книга 2. – Краснодар, АНО Центр социально-политических исследований, 2012. – С. 110–140.
6. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М. : РГГУ, 2002. – 685 с.
7. Пришвин М. М. Собрание сочинений : в 8 т. / М. М. Пришвин ; редкол. : В. В. Кожин и др. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 3. – 542 с.
8. Пришвин М. М. Собрание сочинений : в 8 т. / М. М. Пришвин ; редкол. : В. В. Кожин и др. – М. : Художественная литература, 1986. – Т. 8. – 759 с.

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ К.И. ЧУКОВСКОГО В ОЦЕНКЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

О.П. Каймашникова

В последние десятилетия отмечается возрастание интереса широких читательских кругов к человеческому, нравственному содержанию истории. Дневник, овеществленная историческая память, несёт на себе ценность духовной преемственности поколений, показывает уровень цивилизованности общества, его сознательные отношения к своему прошлому, а, следовательно, и к своему бытию вообще. Это своеобразный «отчёт о виденном, слышанном и прочитанном» [2, с. 55]. Дискретность записей, обилие фактов, достоверность событий – главные преимущества дневниковой прозы,

отличающие её от многих других видов повествования. В этом контексте становится понятным частое обращение современных исследователей к дневнику как одному из древнейших литературных жанров.

Совершенным образцом такого жанра является дневник К.И. Чуковского, который он вёл на протяжении 68 лет. Трудно переоценить значение этого дневника для жизни общества и литературы. Он охватывает самые важные события истории нашей страны – две революции, тоталитаризм, Великую Отечественную войну, годы «оттепели» и «застоя».

В предисловии к дневнику В.А. Каверин замечает: «Легко сказать об этой книге как о портретной галерее» [6, с. 3]. И действительно, дневник К.И. Чуковского – это своеобразный фотоальбом, в котором отражены портреты писателей-современников, создающиеся на основе личных встреч и воспоминаний автора. На страницах этого фотоальбома мы находим литературные портреты А. Блока, В. Маяковского, М. Горького, Л. Андреева, А. Ахматовой, Ф. Сологуба и др.

Для Корнея Чуковского дневник – это, прежде всего, человеческий документ, свидетельствующий о непрестанной работе души по «очищению», совершенствованию творчества и характера. К.И. Чуковский обладал талантом самовоспитания, он упорно «делал самого себя» [1, с. 3–6]. Кроме того, дневник К.И. Чуковского – это произведение автобиографическое. Писателю было важно рассказать о себе как можно больше: на страницах дневника находим множество сведений о его жизни, работе, взглядах и мнениях.

Дневник даёт нам возможность увидеть писателя совсем с другой стороны. «Могу ли я сказать, что, прочитав его дневник, я встретился с человеком, которого я впервые увидел в 1920 году, когда я был студентом? Нет. Передо мной возникла личность бесконечно более сложная. Переломанная юность. Поразительная воля. Беспримерное стремление к заранее намеченной цели. Искусство жить в сложнейших обстоятельствах, в удушающей общественной атмосфере. Вот каким предстал передо мною этот человек, подобного которому я не встречал в моей долгой жизни. И любая из этих черт обладала удивительной способностью превращения, маскировки, умением меняться, оставаясь самой собой», – пишет в предисловии к дневнику В.А. Каверин [6, с. 3].

О существовании данного дневника стало широко известно только в 1990 г. после публикаций его отрывков сначала в «Огоньке», а затем в «Новом мире». Несомненно, издание «Дневника» К.И. Чуковского вызвало живой интерес не только в литературных кругах, но и у всей читательской публики из-за своей доступности и уникальности.

В предисловии к отрывкам из дневника в журнале «Огонёк» Б.М. Сарнов воссоздает образ автора в его стремлении изобразить социальные противоречия современной действительности: «В “Дневнике” перед нами предстаёт писатель совсем иного склада. Зоркий, меткий, беспощадный глаз. Обострённая чуткость к мрачным, теневым, трагическим сторонам действительности. Коротко говоря, вы увидите, что, так счастливо раскрывшийся в своих опубликованных и любимых читателем книгах, Чуковский реализовал в них далеко не всю свою художественную потенцию» [5, с. 14–16].

М.С. Петровский, автор второго предисловия к отрывкам дневника в журнале «Новый мир», указал специфические черты, присущие дневнику К.И. Чуковского как документу эпохи (историзм, документальность, автобиографизм) [4, с. 140–143]. Отметим, что именно М.С. Петровский написал в 1966 г. единственную монографию о К.И. Чуковском («Книга о Корнее Чуковском»), в которой обобщил и раскрыл значение литературного наследия писателя, жанрово и тематически разнообразного. Впоследствии критерии, определявшие значение дневника писателя, указанные литературоведом, обосновывались и уточнялись в работах других критиков.

В.И. Новиков, анализируя дневниковые записи К.И. Чуковского, пишет: «Тайну Чуковского я вижу в непостижимом сочетании уединённости и публичности, чувства собственного достоинства и жадного интереса к людям. Помню, какое впечатление в детстве на меня произвел в “Современниках” рассказ о первой встрече Чуковского с Маяковским. Подумалось: да если бы какой-нибудь поэт, пусть самый расталантившийся, будучи на одиннадцать лет меня моложе, позволил себе разговаривать со мной в таком тоне, то эта встреча осталась бы единственной и последней. А Чуковский смог как-то выстроить отношения с гениальным наглецом» [3].

Интересен тот факт, что сам К.И. Чуковский к своему дневнику был равнодушен и называл его «не творчеством, а рукоделием» [7, с. 92]. Исследуя данный аспект, А.Н. Латынина отмечает: «Положим, “Дневник” Чуковского отличает редкое самоедство, и это

оправдывает и объясняет ту пронизательную беспощадность и желчность, с которой он оценивает других персонажей литературной жизни. Но тем он и интересен... “Дневник” – это то, что я могу читать и перечитывать бесконечно» [3].

«Чуковский – один из тех редких классиков, у кого до сих пор живёт и “работает” практически всё литературное наследие. Исключительной историко-культурной и человеческой ценностью обладают его письма и в особенности дневник, ведшийся автором с 1901 по 1969 год (до последних дней жизни!). Эти литературоведческие труды до наших дней не утратили своей методологической значимости» [3], – замечает А.Э. Скворцов.

Подчёркивая простой стиль изложения дневниковых записей К.Н. Анкудинов, пишет: «Он был всего лишь наблюдательным “свидетелем жизни”, и в этом его разгадка. Чуковский – не “ёж” с его одной-единственной истиной; он – “лиса” с множеством истин. Что общего у молодого бойкого критика-газетчика, оптимального детского поэта, уважаемого исследователя некрасовских архивов... автора дневника и “благородного старика” последних десятилетий жизни?»... Это – простота. Которая настолько проста, что на неё не обращают внимание. Простота объектов интереса: массовая культура, автоматические импульсы и стремления писателей, детская речь, повседневная речь – всё это слишком просто и буднично; это как трава под ногами. Простота методик исследования. Простота исследовательского языка» [3].

Таким образом, дневниковые записи К.И. Чуковского являются литературным документом, имеющим высокую значимость для литературы и общества. В нём сосредоточена информация об исторических событиях, об известных современниках и их творчестве. Дневник подтверждает цельность К.И. Чуковского, самобытность личности, органичность его творчества, отсутствие лукавства в оценках или притворства во мнениях. Дневник убеждает, что основные жизненные позиции автора сокровенных записей те же, что и в «откровенных», опубликованных им самим произведениях.

Список литературы

1. Боброва О. Б. Дневник К. И. Чуковского в историко-литературном контексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. Б. Боброва. – Волгоград, 2007. – 24 с.

2. Достоевский Ф. М. Дневник писателя: избранные страницы / Ф. М. Достоевский ; сост., авт. вступ. ст. и коммент. Б. Н. Тарасов. – М. : Современник, 1989. – 555 с.

3. Оробий С. Критики о Корнее Чуковском / С. Оробий // ЛИТЕРАТУРА : электронный литературный журнал. – 2017. – № 94. – Режим доступа : <http://litteratura.org/non-fiction/2191-kritiki-o-kornee-chukovskom.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус. (дата обращения: 16.03.2020).

4. Петровский М. Предисловие к публикации «Дневника 1918–1923» К. Чуковского / М. Петровский // Новый мир. – 1990. – № 7. – С. 140–142.

5. Сарнов Б. Предисловие к публикации «Из дневника (1926–1934)» / Б. Сарнов // Огонек. – 1990. – № 6. – С. 14–16.

6. Чуковский К. Дневник : в 3 т. / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской ; предисл. В. Каверина. – М. : ПРОЗАИК, 2011. – Т. 1: 1901–1921.

7. Чуковский К. И. Дни моей жизни / К. И. Чуковский, В. А. Каверин, Е. Ц. Чуковская. – М. : Бослен, 2009. – 651 с.

НЕОТРАДИЦИОНАЛИСТСКАЯ СТРАТЕГИЯ В ЛИРИКЕ РЮРИКА ИВНЕВА 1930–1970-х ГОДОВ

Г.Г. Исеев

Решающее значение в исследовании новых модусов традиционализма в модернистской словесности имели труды В. Тюпы, первым предложившего термин «неотрадиционализм» в качестве обозначения особого вектора творческих исканий, реализующего конвергентный (солидаристский, ответственно-свободный, интерсубъективный и диалогический) тип ментальности [4, с. 103, 129]. В обосновании ментальной специфики названного феномена исследователь опирается в первую очередь на выдвинутую М. Бахтиным идею «диалога согласия», предполагающего «сближение, но не слияние» разнонаправленных сознаний [2, с. 364]. Основопологающей в плане теоретического осмысления названного явления должна быть признана книга В. Тюпы «Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века», в которой неотрадиционализм рассматривается как особая «субпарадигма» постсимволизма,

равно альтернативная произволу и нормативности и самоопределяющаяся в «тройственном противостоянии» с авангардной и соцреалистической линиями художественного мышления [4, с. 106]. После выхода этого труда концепт «неотрадиционализм» был взят на вооружение целым рядом исследователей и даже попал в понятийный тезаурус академических учебников [1, с. 235; 5, с. 577–583].

Известное преимущество номинации «неотрадиционализм» (перед используемыми другими учеными названиями «срединного» вектора исканий, большинство из которых – префиксальные производные от реализма), на наш взгляд, состояло в том, что данный концепт открывал простор для постановки важных вопросов об исторических метаморфозах творческого сознания в его соотносительности с коммуникативными стратегиями общения, но вне жесткой привязки к определенным типам. Отличительные признаки неотрадиционального творчества, по В. Тюпе, – интенция «ответственности» и «солидаристская стратегия конвергентного письма». Тем самым в значительной мере актуализировался междисциплинарный потенциал исследовательского поиска [4, с. 103, 129].

В русской поэзии 1930–1970-х гг. продолжали выступать поэты, начавшие свой творческий путь в 1910–1920-е гг. Это были Б. Пастернак, А. Ахматова, Н. Заболоцкий, В. Луговской, А. Твардовский, Рюрик Ивнев и другие. Они печатали свои произведения в различных журналах наряду с произведениями гражданских поэтов, с реалистическими социально-бытовыми романами и повестями. В условиях напряженной борьбы по важнейшим эстетическим и социальным вопросам они уходили в сферу отвлеченного, философско-психологического самосозерцания и связанных с ним личных эстетических впечатлений. Защищая свои творческие стремления, они приближались к созданию особого, программно-оформленного литературного направления, осознавали себя продолжателями пушкинской традиции, трактуемой в духе критических высказываний А.В. Дружинина. Они были противниками демократической, гражданской литературы с ее идеалами общественного служения. Однако, несмотря на специфический идейный кругозор творчества и историческую отвлеченность его содержания, и эти поэты вносили свой вклад в развитие русской художественной литературы.

В лирических стихотворениях они продолжали разрабатывать мотивы эмоционального восприятия природы и осознания глубоких, сложных процессов душевной жизни людей. Этими сторонами их

творчество представляло собой существенный момент в развитии национальной эстетической культуры и не могло не оказывать воздействие на углубление реалистического изображения жизни в других литературных родах и жанрах. Данную ветвь поэзии XX в. критика нередко называла неотрадиционалистской.

Рюрик Ивнев, пройдя в 1920-е гг. через увлечение публицистической лирикой, в 1930-е годы открыто примкнул к неотрадиционалистам. Если попытаться дать определение этого течения, то можно сказать следующее. Как сформулировано в словаре «Поэтика»: «Кредо данной тенденции не в возврате к поэтике канона, но в “реабилитации” эстетической природы художественности (без отказа от ее коммуникативности), в почитании классической традиции и “онтологической сгущенности языка” как неотменимой и плодотворной почвы новаторского творчества. В своем стремлении “к воссозданию эффекта непрерывности культуры” неотрадиционализм не только вновь укореняет субъекта в историческом бытии, что было утрачено после классического реализма, но и придает художественному творчеству онтологическое измерение эманации творческого духа самой жизни. Произведение мыслится как объективно существующая потенциальная возможность, которая может открыться и быть реализованной (или не реализованной) автором» [3].

Неотрадиционализм – течение в литературе, характеризующееся творческим использованием традиций классического романтизма и реализма демократического искусства, углублённой заинтересованностью общественной и личной жизнью простых людей. Значительное место в нем занимают вопросы онтологии, натурфилософии и космогонии. Имеет место обращение к традиционным жанрам – элегии, сонету, посланию, посвящению, гимну и др. Но в целом поэзия после 1917 г. развивается в идеологических и тематических традициях формировавшейся советской литературы.

Рюрик Ивнев в 1930–1970-е гг. предстает как поэт редкой эмоциональности, силы чувства, при этом чувства преимущественно жизнерадостного. Основное настроение поэзии Рюрика Ивнева – настроение душевного подъема. Упоение природой, любовью, искусством, воспоминаниями, мечтами – вот основное эмоциональное содержание его поэзии. О ком бы ни писал Рюрик Ивнев – о любимых женщинах, о самом себе, о своих героях, он открывает новую грань обыкновенной человеческой личности. Поздние его стихи окрашены философской мыслью, носят на себе следы влияния

поэзии Ш. Бодлера и Ф. Тютчева, философии Л. Шестова которую Рюрик Ивнев считал откровением, возможным человеческим ответом на умственные вопросы, кои сами собой возникают в душе каждого. В стихах 1930–1970-х гг. нашли выражение мысли о стихийной, органической мудрости природы, о ее бессознательной силе, о грустной пошлости обыденной жизни и выходе из нее в мир красоты, об умиротворяющей власти прекрасного, о его не связанности с житейскими стремлениями, о бедности человеческого познания и обычного, «прозаического» слова, о богатстве искусства, превращающего мгновение в вечное, и о бедности искусства в сравнении с естественной красотой мира. Природа в поздних стихах Рюрика Ивнева уже не столько отвечает настроению лирика, сколько предстает всемогущей и бессознательной силой, перед которой человек со своими горестями и счастьем ничтожен, но которая целительна для измученной человеческой души.

Поэзия Рюрика Ивнева 1930–1970-х гг. тяготеет к медитативности и суггестивности. Его определения часто характеризуют не столько предметы, сколько те ассоциации, которые вызываются этими предметами в сознании поэта. При таком словоупотреблении ступшевывается основное слово, а на первый план выступает его эмоциональная окраска. Эпитет уже не столько характеризует предмет, сколько выражает настроение поэта. Стирается грань между внешним миром и душевной жизнью, теряется граница между прямым и переносным значением слова. Навсегда вошли в золотой фонд русской поэзии многие стихотворения Рюрика Ивнева, поражающие эмоциональностью, светлым тоном, своеобразной передачей душевной жизни, тонким чувством русской природы, красотой ритмов, звучаний и мелодий.

Основной направленностью поэзии Рюрика Ивнева указанного периода стал пафос возвышенности и значительности личных переживаний и впечатлений, вызванных природой и любовными отношениями. Само значение переживаний и впечатлений жизни осознавалось Рюриком Ивневым по-новому. Чуждый философского анализа, он мыслит проще. Для него красота природы или прелесть любви, возвышенное эмоциональное их переживание представляли собой как бы спасение от черствости и однообразия повседневных отношений, ту светлую и радостную сферу бытия, куда можно уйти от невзгод обыденной жизни. И Рюрик Ивнев оптимистически отдается восхищению природой, любовью и вызванными ими переживаниями.

Изменился самый склад поэтического мышления Рюрика Ивнева. Если раньше, в предреволюционный период, его мысль стремилась проникнуть через текущие и изменчивые впечатления жизни к чему-то более глубокому и неизменному в ней, то теперь художник пытается запечатлеть что-то возвышенное, значительное в текущих, изменчивых переживаниях и впечатлениях. Он не раздумывает о жизни вообще в связи с впечатлениями какого-то момента, силится художественно запечатлеть самый момент своей душевной жизни в его обобщающем значении. Художественная мысль Рюрика Ивнева менее рассуждающая и более эмоциональная. Наиболее оригинальные и характерные из его стихотворений – это медитации о непосредственно переживаемом. И они различны по своему складу. Укажем на такие стихотворения, как «Что ты вспомнил в бурном океане...», «Смятение», «В глухом лесу...», «Соловьи», «Розы», «Под вишнею», «Животворящий взгляд».

Поэзия Рюрика Ивнева сформировалась как полемичное с символизмом явление. Свойственная лирике Рюрика Ивнева энергия и страстность, драматичность, мрачность, пристрастие к сознательному варваризму красок отделяет ее от поэзии символизма с ее расплывчатостью линий, светлыми пятнами, легкости. Ее философские основы – интуитивизм (восприятие мира вне анализа, сразу и целиком), феноменология (идеи абстрагирования, обнажения идеальных сущностей-феноменов). Поэт признавал единственно важным – судьбу человеческую в бесчеловечном мире.

Главная фигура поэзии Рюрика Ивнева – человек, затерянный в пространстве – контрастном, гротесковом, бредовом, в беспокойном движении, в столкновении сил, враждебных человеку. Отсюда – склонность к абсурду, созданию образов-символов, притчевость. Основная задача Рюрика Ивнева – отразить боль и крик души. Его лирика – поэзия протеста, выразившегося в теме бунта против всевластия социума и Бога. Поэт пытается обнаружить главное, скрытое за деталями, частностями, полутонами.

Сказанным определяются важнейшие черты его творчества:

– отсутствие стремления к правдоподобию, усиление роли условного;

– лирические ситуации стихотворений представляют собой упорное повторение одинаковой ситуации, призванное эмоционально воздействовать на читателя, нагнетая трагический пафос;

– художественный конфликт его лирики не был конфликтом идей. Истиной заведомо обладала лишь одна сторона – Бог; это конфликт внутренний – в столкновении греховности и святости, одержимости и пассивности в душе лирического героя;

– доминирующие стилистические черты: отказ от ясности форм, тяготение к абстрактному обобщению, взвинченность интонации, сознательная деформация действительности; лирический герой интересовал Рюрика Ивнева в моменты наивысшего напряжения духовных сил, когда спадает шелуха обыденности;

– преобладание речевых форм повествования от первого лица, диалог ведется только с Богом.

Лирика Рюрика Ивнева может быть определена как медитативно-философская.

В эти десятилетия поэт издает ряд сборников стихов, несколько романов, воспоминания, «Дневник. 1906–1980». По мнению исследователей его творчества, он в значительной мере отходит от манеры 1910-х гг., его лирика приобретает пантеистический характер. Стиль Рюрика Ивнева 1930–1970-х гг. характеризуется прозрачностью и ясностью стиха, традиционного в своей основе и близкого поэзии XIX века. Меняется тип лирического субъекта, иными становятся мировоззрение и мирозерцание поэта, формируется новая концепция мира и человека, значительные трансформации наблюдаются в жанрово-стилевой системе.

Список литературы

1. Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2011. – 679 с.

2. Бахтин М. М. Собрание соч. : в 7 т. / М. М. Бахтин. / ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гогтишвили. – М. : Русское слово, 1996. – Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – 731 с.

3. Тюпа В. И. Неклассическая художественность / В. И. Тюпа // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 357 с.

4. Тюпа В. И. Постсимволизм : теоретические очерки рус. поэзии XX в. / Тюпа В. А. – Самара : Изд-во НВФ «Сенсоры. Модули. Системы», 1998. – 155 с.

5. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2004. – 404 с.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА-АНТИУТОПИИ О. ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»

Е.А. Шкурская

С литературоведческой точки зрения антиутопия является интертекстуальным жанром, дискурс которого имеет своеобразно смоделированный хронотоп и направлен на выявление соотношений внутри триады «человек – цивилизация – общество» с отрицанием возможности реализации утопических идеалов [5, с. 67].

К типологическим признакам, характерным для антиутопий мы относим: замкнутость пространства [6, с. 78]; деперсонификацию личности [5, с. 122]; время, действующее по своим законам; преобладание мотивов памяти, катастрофы, книги, сна, пути, рукописи и т.д. [3]; своеобразную систему персонажей (основные: герой-жертва, герой-бунтарь, герой-тиран) [1, с. 10]; наличие псевдокарнавала, основой которого является абсолютный страх; ритуализацию жизни; повествование от первого лица или от лица автора; построение сюжета на противостоянии отдельной личности и государства [2, с. 16].

Рассмотрим выделенные признаки антиутопии на примере романа О. Хаксли «О дивный новый мир». Писатель изобразил действительно совершенный мир, в котором все счастливы. Здесь нет войн, революций, нищеты, болезней, социального неравенства и даже страха смерти, здесь есть только стабильность и общность. Жители «дивного мира» кажутся счастливыми: у них есть всё, что им необходимо, кроме свободы, её герои променяли на комфортную жизнь без забот. О. Хаксли наглядно показывает, до какой степени деградировали эти люди, кажущиеся счастливыми, но утратившие всякую способность мыслить самостоятельно, любить и творить добро.

Если говорить о жанровом своеобразии романа-антиутопии «О дивный новый мир», то в первую очередь обращает на себя внимание место действия романа. Речь идёт о Мировом Государстве, которому после девятилетней кровопролитной войны двух миров – старого и нового – принадлежит почти вся планета, кроме изолированных земель с бесплодными почвами и неблагоприятным климатом, которые были отданы дикарям под резервации, а также нескольких островов, куда ссылались инакомыслящие. Таким приёмом О. Хаксли противопоставляет идеальное утопическое государство реальному миру, где, возможно, и не все счастливы, но люди

здесь имеют возможность жить по-другому. Они «по-настоящему хранят свой отвратительный уклад жизни, вступают в брак, живут семьями, о научном формировании психики нет и речи, чудовищные суеверия, христианство, тотемизм, поклонения предкам, говорят лишь на таких вымерших языках, как зуны, испанский...» [4, с. 55]. Иными словами, необразованные индейцы, проживающие в резервациях, имеют гораздо больше свободы; они больше похожи на людей, чем цивилизованные жители «нового мира».

Мир, изображённый в романе, несмотря на внешнюю стабильность, не статичен. Он продолжает своё развитие, хотя на первый взгляд может показаться, что научному прогрессу двигаться уже некуда. Высокие технологии имеют способность контролировать даже человеческое подсознание, не говоря уже о производстве людей в инкубаторах и о клонировании.

Сам Верховный Контроллер осознаёт, что дальнейшее развитие науки несёт в себе опасность, поскольку может привести к дестабилизации ситуации в обществе: «Опасная вещь наука; приходится держать её на крепкой цепи и в наморднике» [4, с. 116]. Однако учёные нового мира не останавливаются на достигнутом: стремятся проникнуть в душу человека и избавить его от страха смерти. С этой целью рекомендуется специально приводить в больницы детей, чтобы они могли есть сладости и веселиться, наблюдая за тем, как люди умирают, и «привыкать к смерти» [4, с. 58]. О. Хаксли доводит до абсурда идею Г. Уэллса о «всемогущем человеке», показывая, в каких «богов» превратились представители этого «научного общества» и как они смогли изменить самих себя.

В романе О. Хаксли личное пространство героев ограничено, точнее, Жители Мирового Государства его просто лишены. Власть приложила все усилия для того, чтобы человек не имел возможности даже на небольшое количество свободного (личного) времени: «Мы не поощряем развлечений, связанных с уединением» [4, с. 85].

Людей в Мировом Государстве выращивают в специальных бутылках, как растения. Автор, характеризуя душевное состояние Бернарда и Линайны, употребляет слово «укупоренные», т.е. «находящиеся в забвении». Этим О. Хаксли подчёркивает, что даже мысли и чувства героев не принадлежат им самим, а масштаб личности сужается до размеров бутылки. Когда Дикарь, привыкший к одиночеству и свободе, принимает решение уйти от цивилизованного мира и поселиться в заброшенном авиамаяке, люди не мирятся с этим и не оставляют его в покое до самой его смерти.

Ещё одним признаком жанра антиутопии в произведении является то, что жизнь обитателей придуманного Государства строго «ритуализирована». Происходит подмена обычаев и традиции реального, «дикого» мира традициями «цивилизованного» общества. К примеру, жители Мирового Государства лишены возможности заниматься искусством или религиозной деятельностью – всё это заменено различными «сходками единения», совместным просмотром «ощущалок» и организованным приёмом наркотика «сомы» [4, с. 74]. Имя Бога здесь заменяют фамилией Форда, а крестное знамя – Т-образным знаменем. Люди счастливы, поскольку их потребности удовлетворены. При этом они не замечают, что полностью утратили способность творчески развиваться и самостоятельно мыслить.

Несмотря на всю безысходность положения, в котором оказались жители «нового мира», роман не проникнут атмосферой ужаса или страха: в произведении много иронии. Странные названия ритуалов, заменяющих религию и искусство, глупые слоганы, заполняющие головы людей, – «Лучше новое купить, чем старое носить» – лишь усиливают впечатление о деградации общества, демонстрируя ничтожество и слабость этих людей [4, с. 30].

Автор неоднократно сравнивает жителей Мирового Государства с животными. В первой главе говорится о Директоре Инкубатория: «из мудрых уст». Далее О. Хаксли указывает на то, что этот Директор имеет сходство с лошадью: «У Директора был длинный подбородок, крупные зубы слегка выпирали из-под свежих, полных губ» [4, с. 5].

О детях, которые проходили курс «привыкания к смерти», в романе сказано, что они смотрели на умирающих животных с большим любопытством. Дикарь, глядя на группу близнецов, называет их личинками, а жужжащую толпу, не дающую ему покоя даже в заброшенном авиамаяке, – саранчой. Именно такими предстают перед нами люди будущего – толпой бездушных насекомых, способных уничтожить всё на своём пути. Но сами эти люди читают себя существами высшего порядка, а к Джону, выросшему на воле, относятся, как к подопытной обезьяне.

Люди увлеченно наблюдают за поведением Джона и не понимают, почему Дикарь цитирует Шекспира, не воспринимают всерьёз его слова. Единственным человеком, который по-настоящему пытается понять Джона, является Гельмгольц: он даже восхищается талантом Шекспира, говоря о его стихах: «Ведь почему этот старикан был таким замечательным технологом чувств?» [4, с. 119]. Увы,

Гельмгольц, несмотря на своё увлечение поэзией, не может в полной мере оценить содержание услышанных строк. К примеру, обращение Джульетты к своей матери он понимает как неприличную глупую шутку, так как в «цивилизованном обществе» любое слово, связанное с семейными ценностями, считается нецензурным.

Позже сам Верховный Контроллер сравнивает жителей Мирового Государства с животными. Он считает их послушными, покорными, дрессированными и уверен, что главный залог успеха Государства именно в том, чтобы превратить людей в армию ручных зверьков, не имеющих ни собственного мнения, ни собственных чувств. Такими существами управлять гораздо легче, чем людьми, способными мыслить.

Авторы антиутопий обычно ставят своей целью изображение не столько общественного устройства, сколько отдельного человека. Поэтому рассказчиком в антиутопических произведениях часто выступает главный герой, являющийся жителем антиутопического государства. У О. Хаксли таких героев несколько. При этом все они имеют разное происхождение и являются носителями определённых черт характера.

Повествование в антиутопиях ведётся от третьего лица, но читателю доступны чувства и мысли персонажей. К примеру, читатель может увидеть «дивный новый мир» под разными углами.

Сначала этот мир показан глазами Бернарда, который, несмотря на принадлежность к высшему классу, становится изгоем из-за своей нестандартной внешности. Герой чрезмерно меланхоличен и задумчив, даже немного романтичен. Сначала кажется, что именно Бернард является антиутопическим героем: он смотрит на окружающих с ненавистью и презрением, отказывается принимать участие в «сходках единения», его завораживает красота природы. Однако позже выясняется, что главной причиной недовольства Бернарда является уязвлённая гордость и чувство зависти. Обретя популярность, герой перестаёт обращать внимание на недостатки жизни в Мировом Государстве. Более того, он перестаёт мечтать о свободной жизни: слёзно просит Верховного Контроллера не высылать его за пределы «нового мира». На примере Бернарда автор показывает, как выращенный в инкубатории герой оказывается не способен стать героем-бунтарём.

В середине романа О. Хаксли знакомит читателя с ещё одним ярким персонажем – Дикарём. Так называют его в Заоградном мире,

куда с самого детства мечтал попасть Джон. Дикарь вырос среди индейцев, в резервации, был изгоем, как и Бернارد в своём обществе. Но у последнего есть мать, которую он любит по-настоящему, а также непреодолимая тяга к знаниям. Характер Джона формируют Библия и произведения Шекспира: они помогают ему стать полноценной личностью, способной вступить в конфликт с беспощадной системой: « Не хочу я удобств. Я хочу Бога, поэзии, настоящей опасности, хочу свободы, и добра, и греха» [4, с. 159]. На примере образа Джона О. Хаксли показывает, что один герой-бунтарь не способен ничего изменить, лишь в силах оценить ужас происходящего.

Роман «О дивный новый мир», обладая всеми основными признаками антиутопии, является вовсе не мечтой автора об идеальном будущем общества, а предупреждением об опасности. В произведении были выявлены такие признаки жанра антиутопии, как деперсонафикация личности, неисторичность времени, замкнутость пространства, своеобразная система персонажей, ритуализация жизни. Существенен и такой признак антиутопии, как построение сюжета на противопоставлении отдельной личности и государства.

Список литературы

1. Лазаренко О. В. Русская литературная антиутопия 1900-х – первой половины 1930-х годов : проблемы жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. В. Лазаренко. – Воронеж, 1997. – 20 с.
2. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия XX в. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Б. А. Ланин. – М., 1993. – 21 с.
3. Павлова О. А. Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / О. А. Павлова. – Волгоград, 2006. – 44 с.
4. Хаксли О. О дивный новый мир : роман-антиутопия / пер. с англ. О. Сороки. – М. : Книжная палата, 1989. – 232 с.
5. Шишкина С. Г. Литературная антиутопия : к вопросу о границах жанра / С. Г. Шишкина // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. – 2007. – Режим доступа: <http://main.isuct.ru/files/publ/vgf/2007/02/199.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 02.03.2020).
6. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л. М. Юрьева. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – 319 с.

ОСОБЕННОСТИ ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ПЬЕСАХ Д. ХАРМСА «ЕЛИЗАВЕТА БАМ» И С. БЕККЕТА «В ОЖИДАНИИ ГОДО»

М.И. Трунилина

Категория времени является одной из ключевых в поэтике. В произведении художественное время обычно рассматривается в единстве с художественным пространством, что дало основание М. Бахтину ввести понятие «хронотоп» [1, с. 234]. Изучение времени в тексте позволяет глубже проникнуть в произведение и замысел автора.

Категорию времени в различных художественных жанрах рассматривали многие литературоведы и исследователи, такие как Д. Лихачев, Ю. Лотман, В. Шкловский, В. Хализев и другие. Время в драматических произведениях тесно связано с событиями, разворачивающимися на сцене. Вместе с этим время в драме в большей степени связано с настоящим, даже если описывает события прошлого, отсутствие основного субъекта повествования создает эффект сиюминутного развертывания действия.

Рассмотрим основные характеристики и функции художественного времени в пьесах театра абсурда и драматургии обэриутов на примере произведений С. Беккета «В ожидании Годо» и Д. Хармса «Елизавета Бам».

Время в произведениях С. Беккета и Д. Хармса можно описать как «застывшее», события повторяются, отсутствуют основные элементы развития сюжета, его формирует не поступки персонажей, а диалоги между ними. В пьесе С. Беккета действие ограничивается ожиданием прихода Годо, в начале и в конце текста главные герои остаются одни в том же месте. Повторяемый сценарий во II действии не дает надежды на выход из ситуации ожидания. Так, II действие начинается со встречи Владимира и Эстрагона, затем появляются Поццо и Лаки, уходят, Владимир и Эстрагон остаются одни, приходит мальчик, в конце пьесы Владимир и Эстрагон остаются одни. В начале I и II действия Эстрагон занят только своими ботинками, поведение персонаже похоже – они каждый раз встречаются заново. Каждая сцена начинается с разговора о прошедшей ночи, Эстрагон говорит, что его избивали, но кто неизвестно. Конец I и II

действия совпадает: «Эстрагон. Ну что, пошли? Владимир. Пошли. (Не трогаются с места.)» [2, с. 80, 144].

Время в «Елизавете Бам» также имеет замкнутую структуру. Утверждается фатальность, неминуемость того, что должно произойти, несмотря на поведение персонажей на протяжении всей пьесы. Момент ожидания прихода обвинителей накладывает особый оттенок на восприятие времени. Время неразрывно связано с ожиданием развязки и пронизано страхом неизвестного: «Елизавета Бам. Сейчас, того и гляди, откроется дверь и они войдут... Они обязательно войдут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. Что я наделала? Если бы я только знала... Бежать? Но куда бежать?» [4, с. 272]. Сцена ожидания прихода обвинителей с некоторыми изменениями повторятся в конце пьесы. Циклический характер времени передает ощущение фатальности и предрешенности происходящего.

Время в пьесах носит субъективный характер. Оно показано сквозь призму сознания героев, которых авторы помещают в ситуацию ожидания. Процесс ожидания воспринимается героями как томительный и мучительный, в нем время предстает как «застывшее», медленное, безрадостное.

В психологическом напряжении герои С. Беккета ждут прихода Годо как события, предназначенного остановить бесконечный ход времени и прекратить их страдания. То, как герои ощущают ход времени, передается через поведение и реплики персонажей. Так, С. Беккет изображает повторяющиеся манипуляции с ботинками Эстрагона, которые он сначала долго не может снять, а потом все время трясет и рассматривает. Ботинки доставляют Эстрагону значительный дискомфорт, боль от неудобных ботинок выступает метафорой душевных страданий персонажа. То же можно сказать и про Владимира, который постоянно снимает свою шляпу, трясет ее, словно ожидая, что что-то произойдет, но ничего не происходит. Речь персонажей, страдания, связанные с вынужденным состоянием персонажей, столкнувшиеся с невыносимым бременем времени, наполнена следующими репликами: «ничего не поделаешь», «это убьет время», «когда же наступит ночь?», «когда же наконец стемнеет?», «время остановилось», «когда ждешь, ничего не происходит», «ничего не происходит, никто не приходит – ужасно».

Пьеса создает эффект разного течения времени. В определенный момент чувствуется, что время застывает: «Владимир.

Время остановилось» [2, с. 49]. В другой, – напротив, ускоряется. Автор показывает, что ход времени, не зависит от восприятия субъекта. Быстротечный характер времени передается в монологах Поццо: «Но, но под покровом тишины и покоя во весь опор несется ночь, она нагрянет внезапно, вот так! В тот миг, когда ее ждешь меньше всего. Так все и происходит на этой паскудной земле...» [Там же, с. 51]; «...в один прекрасный день мы все появились на свет, в один прекрасный день мы все умрем, в урочный день, в урочный миг – этого вам достаточно? (Овладев собой.) Они упрямо рожают и рожают на погосте, день блеснет на миг, и снова кругом ночь» [Там же, с. 137].

Внутренний монолог героини Д. Хармса в конце пьесы, наполненный риторическими вопросами и односоставными предложениями, передает ее напряженное состояние, отчаяние в безвыходной ситуации: «Они обязательно придут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. Бежать. Надо бежать. Но куда бежать? Эта дверь ведёт на лестницу, а на лестнице я встречу их. В окно? (Смотрит в окно.) О-о-о-о-х. Мне не прыгнуть. Высоко очень! Но что же мне делать? Э! Чьи-то шаги. Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят» [4, с. 309].

Для пьес «В ожидании Годо» и «Елизавета Бам» характерно нарушение хода объективного времени, отсутствие причинно-следственных связей между событиями. Персонажи не обладают общей памятью о произошедшем.

В пьесе «В ожидании Годо» С. Беккет не указывает точное календарное время, описываемые события не имеют хроникальной прикрепленности и таким образом универсализируются. Предположительно, действие происходит во Франции после 1900 г., судя по тому, как Владимир говорит: «...А с другой стороны, вроде кажется, сейчас-то чего расстраиваться попусту. Раньше надо было решать, на целую вечность раньше, еще в тысяча девятисотом году» [2, с. 5]. В пьесе практически отсутствует информация о жизни героев в промежутке между двумя эпизодами. Владимир и Эстрагон помнят, что знакомы давно, помнят момент знакомства, что работали на виноградниках в Воклюзе. Но они спорят о том, что происходило накануне, и не могут определить какой сейчас день недели: «Владимир. Тебе знакомо это место? Эстрагон. Я бы не сказал. Владимир. И все же? Эстрагон. Может, и да» [там же, с. 13]; «Эстрагон. А в какую субботу? И суббота ли сегодня?

А вдруг сегодня воскресенье? Или понедельник. Или пятница» [там же, с. 14].

Поццо в I действии более определенно судит о времени: указывает свой возраст, у него есть часы, по которым он фиксирует время, он знает, что путь до места встречи с Владимиром и Эстрагоном занял около шести часов. Во II действии у него нет часов, он ослеп. Потеря атрибута времени сказывается и на его восприятии прошлого, он не помнит, встречался ли он с Владимиром и Эстрагоном. Чтобы узнать, который час, Поццо обращается к Владимиру и Эстрагону, но они сами не могут точно это сказать: «Поццо. Какой час? Эстрагон (смотрит в небо). Сейчас... Владимир. Семь часов? Восемь?.. Эстрагон Зависит от времени года. Поццо. Сейчас вечер?» [там же, с. 128]. Отсутствие памяти и адекватного восприятия происходящего доходит до абсурда: Владимир сомневается в том, не спит ли он в данный момент, он не уверен в том, что проснется, и все происходящее не иллюзия. Поццо, ослепнув, теряет ход времени: «Поццо. Не спрашивайте меня. Для слепых понятия времени не существует. И никаких его проявлений они тоже не замечают» [там же, с. 130].

Пришедшие арестовать Елизавету Бам Петр Николаевич и Иван Иванович забывают цель своего визита и начинают вести себя, как клоуны, заигрывают с героиней и шутят. В ходе развития событий Петр Николаевич рассказывает свою историю, из которой мы узнаем, что он был убит Елизаветой Бам. Вместе с тем он утверждает, что это событие произошло давно, когда он был еще совсем молодым: «Когда я был еще совсем молодым человеком, я жил в небольшом домике со скрипучей дверью. Я жил один в этом домике. Кроме меня были лишь одни мыши и тараканы. Тараканы всюду бывают; когда наступала ночь, я запираю дверь и тушу лампы. Я спал, не боясь ничего» [4, с. 288]. Использование глагола несовершенного вида дает понять, что он жил в «домике» достаточно долго. Далее повествование продолжает Иван Иванович, который как бы занимает место Петра Николаевича в «домике», так как повествование продолжается от первого лица. Он говорит, что Елизавета Бам подралась с Петром Николаевичем на эспадронах и убила его.

Таким образом, в одном фрагменте сближаются разные события, в которых нарушена временная хронология и которые не объединены причинно-следственной связью. Петр Николаевич уже

давно мертв, но, тем не менее, приходит, чтобы арестовать собственного убийцу.

Другие временные указатели не имеют смысла и никак не влияют на общее содержание пьесы. Так, Иван Иванович сообщает, что с момента его рождения прошло 38 лет: «Я хочу сказать вам, что с тех пор, как я родился, прошло 38 лет» [4, с. 10]. Он сообщает, что у его жены 10 ребят, подобное замечание не играет особой роли в развитии действия. В тексте есть и другие темпоральные конструкции, которые, однако, воспринимаются как бессмысленные в контексте напоминания о скорой смерти главной героини: «Иван Иванович (зажигая спичку): Теперь я понял, понял, понял, благодарю и приседаю, и как всегда, интересуюсь – который час? скажите мне. Петр Николаевич: Четыре. Ой, пора обедать! Иван Иванович, пойдёмте, но помните, что завтра ночью Елизавета Бам умрет» [4, с. 13]. Словесный каламбур передает всю абсурдность ситуации. Употребление будущего времени в данном случае («умрет») подчеркивает неизбежное воплощение намерений главных героев. «Сражение двух богатырей» является частью пьесы «Елизавета Бам». В ходе борьбы отец главной героини убивает Петра Николаевича. Он сам сообщает о своем поражении и прощается с героиней. Является ли данное событие финальным? Нет, так как речь идет о пьесе абсурда. В следующей сцене Петр Николаевич и Иван Иванович вновь появляются у дверей квартиры Елизаветы Бам, чтобы ее арестовать.

Таким образом, в произведении Д. Хармса сосуществует несколько временных и событийных планов. Наиболее раннее событие с точки зрения объективного времени – жизнь Петра Николаевича в «домике» и его убийство. Остальные события – визит героев в дом Елизаветы Бам, «сражение двух богатырей» и возвращением Петра Николаевича и Ивана Ивановича – вплетены в повествовательную ткань как происходящие последовательно, хотя они логически не связаны между собой. Само появление Петра Николаевича в доме Елизаветы Бам нарушает все возможные метафизические законы и подчеркивает намерение автора показать абсурдность изображенного мира. Цикличность гибели Петра Николаевича типизирует ее так же, как и повторяемость сцены ареста Елизаветы Бам, что раскрывает авторскую идею в историко-культурном контексте: обыденность подобных явлений в годы репрессий.

Пространственно-временная организация произведений Д. Хармса и С. Беккета характеризуется совмещением различных темпоральных планов, которые не связаны между собой хроникально или логически. Пьесы отличаются замкнутой, циклической композицией: действия в начале и конце практически совпадают. Время в пьесах имеет субъективный характер, отсутствует объективное изложение событий, память персонажей обрывиста, нестабильна. Проблему условности времени авторы связывают с отказом от традиционного представления данной категории, отказом от временных рамок, с которыми мы привыкли соотносить те или иные события, подчеркивая хаос и абсурд окружающего мира, в котором рушатся традиционные представления, все становится лишенным смысла, будущего, а смерть является единственным выходом из ситуации абсурда.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407. – Режим доступа: <http://philolog.petrso.ru/filolog/lit/bahhron.pdf>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 8.03.2020).
2. Беккет С. В ожидании Годо = *En attendant Godo*: пьеса в 2 д. / С. Беккет; пер. с фр. О. Тархановой. – С. 5–106. – Режим доступа: <https://litlife.club/books/231548>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 19.03.2020)
3. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2004. – 404 с.
4. Хармс Д. Полное собрание сочинений : в 4 т. / Д. Хармс ; сост., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. – СПб. : Гуманитар. агентство «Акад. проект», 1997. – Т. 2 : Проза и сценки. Драматические произведения. – 497 с.

НАТУРФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭТИЧЕСКИХ СБОРНИКАХ ФОРУГ ФАРРОХЗАД «УВЕРУЕМ В НАЧАЛО ХОЛОДОВ» И «НОВОЕ РОЖДЕНИЕ»

Б.Б. Фатхи

Форуг Фаррохзад (1935–1967) – иранская поэтесса-новатор и ярчайшая представительница «новой поэзии» [3, с. 180]. Её небезосновательно считают самой успешной преемницей, первой женщиной – продолжательницей поэтической манеры Нимы Юшиджа, называемой в Иране «новой поэзией» («ше’р-е ноу»). Под этим термином в литературоведении принято понимать не только новую, свободную форму стиха, но и новую проблематику, видение явлений мира, образность и способы организации словесного материала [4, с. 7]. Форуг Фаррохзад прожила всего 32 года. Однако за столь короткую жизнь она успела издать пять сборников стихов, перевести европейских поэтов, снять несколько фильмов и показать себя как художник.

Статья посвящена анализу натурфилософских мотивов в сборниках «Уверуем в начало холодов» и «Новое рождение» Ф. Фаррохзад. Этот аспект ее лирики менее всего изучен на сегодняшний день, несмотря на значимость образов природы в художественной картине мира поэтессы.

М.Н. Эпштейн в своей книге «“Природа, мир, тайник вселенной...” Система пейзажных образов в русской поэзии» отмечал, что «именно в природе поэт находит самый чистый источник своего вдохновения – минуя книги, знаки, мнения, условности» [8, с. 14]. И хотя это написано о русской лирике, представляется, что исследователь отметил некое универсальное свойство поэтического творчества. Природа в центре внимания поэтов разных эпох и культур, но каждый смотрит на нее по-своему.

В стихотворениях Ф. Фаррохзад природные образы имеют широкое и разнообразное воплощение и связаны с рядом повторяющихся мотивов. Исследователи отмечают метафорически-символический взгляд поэтессы на окружающий мир [2, с. 72]. Отправной точкой ее натурфилософской лирики становится обеспокоенность разрушением природы под влиянием индустриализации и, как следствие, ощущение отчуждения современного человека от природы. Поэтому в своей поэзии Ф. Фаррохзад хочет напомнить человеку, сбежавшему от природы, о его потерянных связях с ней [2, с. 74].

В поэтических сборниках «Уверуем в начало холодов» и «Новое рождение» поэтесса моделирует такую картину современной жизни: человек отчужден от природы, более того, его социальная активность направлена на разрушение природной сферы. Лирическая героиня, с одной стороны, обеспокоена потребительски-насильственным отношением науки и промышленности к миру, с другой – чувствует себя частью обессилевшей, утомленной природы и страдает вместе с ней.

Во многих стихотворениях звучит мотив гибели природы и равнодушия к ней человека:

Никому нет дела до цветов,
никому нет дела до рыбок,
никто не хочет поверить в то,
что сад погибает.

(«Оплакивание сада», перевод Ю. Садыковой)

Образ сада – устоявшийся, многозначный топос фольклора и литературы. В иранской культуре сад всегда был символом рая, как и в христианской. «Образ сада в мифологии эквивалентен образу города... Они эквивалентны как образы пространства, отовсюду огражденного и поэтому укрытого, упорядоченного и украшенного, обжитого и дружественного человеку» [5, с. 364]. В стихотворении образ погибающего сада – это метафора упадка общества.

Брат говорит про наш сад: могила.
Он и не собирается забивать себе голову мятой травой
и вонючей рыбой,
которая разлагается в протухшей воде
и уменьшается
в численности.
Брат – он большой философ:
для брата исцелить этот сад
значит его уничтожить...

(«Оплакивание сада», перевод Ю. Садыковой)

Природа в творчестве Ф. Фаррохзад обретает черты живого существа, которое обладает душой, разумом и памятью. Однако равнодушие или насилие человека приводят к медленному умиранию этой разумной и живой сущности природы: «...сердце сада давно иссохло от солнечного жара, / ...разум сада давно угас / и не помнит свежести, / ...помыслы сада – / о чем-то далеком и непонятном».

Причина гибели живого – это еще и вражда людей друг с другом. Развитие промышленности и модернизация, войны и конфликты заставили людей забыть понятия доброты и сострадания. Следующее поколение может вовсе утратить представления о них.

Весь день
за этими стенами раздаются выстрелы
и взрывы снарядов.
Наши соседи не разводят в садах цветы,
они держат там пулеметы и мины;
наши соседи устраивают в облицованных бассейнах
пороховые склады
и укрывают их брезентом.
И дети с нашей улицы
набивают школьные сумки
не учебниками, а гранатами.

(«Оплакивание сада», перевод Ю. Садыковой)

Основную антитезу этого стихотворения – «живое и природное / рукотворное, разрушающее, смертоносное» воплощает следующий ряд противопоставленных друг другу образов: сад, цветы, дети / гранаты, пороховые склады, пулеметы и мины, выстрелы, взрывы снарядов. Антитеза показывает, что идеалы лирической героини не соответствуют социальным реалиям.

Ее тревожные предчувствия приводят к еще более трагическим видениям.

... друг, ах, самый единственный друг,
когда достигнешь луны,
напиши дату бойни цветов.

(«Окно», перевод Б. Фатхи)

Развитие науки и техники приводит к тому, что современный человек, покоривший луну, инициирует еще одну катастрофу – «бойню цветов». В лирике Ф. Фаррохзад мотив гибели природы неразрывно связан с опасениями по поводу упадка человеческой нравственности как важнейшей проблемы современного мира.

Отсюда осознание цели собственной поэтической миссии – пробуждение в людях чувства доброты к окружающему миру, к миру природы. В отличие от большинства современников лирическая

героиня Ф. Фаррохзад видит распад человечества. Она знает, что человек разрушил природу, пренебрегая ею, но это и саморазрушение. Одинокие рыбы, одинокий сад, одинокие цветы – все они исчезают, и никто не собирается спасти их жизни.

Лирическая героиня чувствует любовь к природе и желание присоединиться к ней. В стихотворениях Ф. Фаррохзад звучит хорошо знакомый русской лирике мотив единства природы и поэзии: «природа входит в само существо поэзии, которая отличается от всех других видов культурной деятельности своей стихийностью, близостью к голосам, веяниям, запахам» [8, с. 14–15].

О желании примирения с природой свидетельствует то, как лирическая героиня обращается к стихиям, например, к солнцу:

...Вновь приветствую солнцу
и реку, что течет во мне,
облака – мои бесконечные мысли –
и воронов,
принесших мне в подарок
запах с ночных ферм.

(«Приветствую солнцу вновь...», перевод Б. Фатхи)

Для лирической героини страшно жить в мире камня и железа, где сердце природы мертво, а цементная чернота сокрушает зелень сада:

...Мне страшно в этом бездушном времени.
Мне страшно из-за бессмыслицы всех этих игр
и дурного воплощения многих затей.
Я одинока, как тот ученик,
который помешался на геометрии.
И я думаю о нашем ветхом саде,
и думаю,
и думаю,
и думаю...

(«Оплакивание сада», перевод Ю. Садыковой)

Чувства и мысли лирической героини о природе очень искренние. Во многих стихотворениях звучит мотив её единства с миром. Природа и ее явления сравниваются с человеком, страдающим от одиночества. Для человека боль забвения тоже невыносима.

Поэтесса чувствует себя одинокой в этом мире, даже среди самых близких людей. Никто не понимает её и не верит её мыслям и таланту:

И это я.
Женщина, которая стоит одна
На пороге холодов,
на пороге осознания
Запятнанный сущности земли...
(«Уверуем в начало холодов...», перевод Н. Воронель)

Холод – это метафора, обозначающая одиночество и отсутствие любви. У лирической героини нет надежды найти настоящую любовь, которая согреет её сердце:

Мне холодно.
Мне холодно и будто никогда не согреюсь я...
...
Мне холодно, от серёжек-ракушек устала,
Мне холодно, знаю, что из всех этих алых
Грёз одинокого дикого мака
ничего не останется:
несколько капель
Крови.
(перевод Н. Воронель)

Свое мироощущение лирическая героиня Ф. Фаррохзад выражает с помощью психологического параллелизма: все, что происходит в её жизни, находит соответствие в мире природы. Особенно часто она обращается к этому приему в любовной лирике.

К примеру, в стихотворении «Уверуем в начало холодов...» мотив разлуки с любимым человеком сопряжен с описанием непогоды. Ветер становится символом разрушения:

На улице поднимается ветер.
Это начало разрухи.
в день, когда твои руки рассыпались на землю...
(перевод Н. Воронель)

В стихотворении «Волна» портрет возлюбленного создается с помощью образных сравнений. Перечисляя их, лирическая героиня сопоставляет его то с «морской волной», то со «стремительным

шквалом», то с «непокорным мятежным прибоем», то с «седым ураганом», то с «черной тучей, насыщенной грозой». Явно, что в этом ряду названы те явления природы, которые подчеркивают бунтарское и непокорное в образе возлюбленного, стихийность его натуры. Между тем, образ дополнен штрихом, обнаруживающим в облике любимого человека нежность: «В глубине твоих глаз – лучезарные дали, / Горизонта, стянувшего дали». Принцип параллелизма распространяется на всю образную систему стихотворения, которое представлено как развернутая метафора: отношения влюбленных отражены в описании пейзажа.

О мой Бог! Если б я...
Если бы стала я берегом дальним,
И в ночной тишине поцелуем печальным
Увлекла бы тебя, увлекла бы тебя...

(перевод Н. Воронель)

Уподобление лирического чувства природному явлению встречается и в философской лирике Ф. Фаррохзад. В медитации «Постижение» описано ночное погружение героини в себя. Свои эмоции она изображает опосредовано, через обращение к растительным и анималистическим образам. Тяжесть одиночества и мысли о смерти сравниваются с неподвижностью воды:

все живое во мне
выпадало в осадок.
все живое томилось,
как стоячая вода.

(перевод Н. Воронель)

Осознание пройденного пути, драматических потерь и несбывшихся надежд напоминает мышинный писк:

я слушала всю свою жизнь.
мышь выводила
мерзко пронзительную ноту,
и этот крадущийся скрип,
заполняя мгновения,
погружался в безмолвье.

(перевод Н. Воронель)

В стихотворении звучит мотив окаменения, превращения в неорганическую материю:

я смотрела
в расшатанный свод потолка,
и глаза, словно окаменевшие пауки,
усыхали в немочи...

... ..

Я была переполнена одним желанием – желанием смерти.
грудь тяжелела, как камень.

(перевод Н. Воронель)

Примеры психологического параллелизма можно продолжить. Они разнообразны и встречаются в стихотворениях разных тематических групп. Важен принцип самовыражения лирической героини: она все время подчеркивает свое родство с природой. Тело, душа, сознание – часть природного мира, от которого отделился и отдалился современный человек. Лирическая героиня Ф. Фаррохзад тем тоньше чувствует боль и одиночество природы, чем сильнее осознает неразрывность своей экзистенции с ней.

Поэтическая картина мира в сборниках «Уверуем в начало холодов» и «Новое рождение» Ф. Фаррохзад трагична: утопические идеи человечества мертвы и человек, отказавшийся от своего родства с природой и доверившийся техническому прогрессу, оказывается в ее разрушителем, его враждебность по отношению к природному миру обрывает все связи с ним.

Поэтесса часто изображает природу в своих произведениях и призывает людей к бережному отношению к ней, предупреждает об экологической опасности и о том, что всем нам следует всегда помнить: человек и природа – понятия вечные и неотделимые друг от друга, взаимодополняющие.

Список литературы

1. Березина А. В. Малоизвестный гений Форуг Фаррохзад / А. В. Березина // Филологические науки в МГИМО. – 2016. – № 8. – С. 179–188.
2. Кляшторина В. Б. Новая поэзия в Иране / В. Б. Кляшторина. – М. : Наука, 1975. – 254 с.
3. Токарев С. А. Мифы народов мира : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – Режим досту-

па: <http://philologos.narod.ru/myth/mnminindex.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 27.03.2020).

4. Фаррохзад Ф. Стихотворения / Ф. Фаррохзад; пер. Ю. Садыковой. – Режим доступа: <http://youltan.com/category/forough-farrokhzad/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус. (дата обращения: 27.03.2020).

5. Фаррохзад Ф. Стихотворения / Ф. Фаррохзад; пер. Н. Воронель. – Режим доступа: <https://fem-books.livejournal.com/1228131.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 27.03.2020).

6. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 304 с.

7. فرخزاد، فروغ. مجموعه اشعار، انتشارات شادان، پاییز 1383

8. دکتر رضا صادقی شهپر، ندا کریمی. نمودهای طبیعت گرایی در شعر فروغ فرخزاد. فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی. ص 71-94

МОТИВ СМЕХА В РОМАНЕ К. КИЗИ «ПРОЛЕТАЯ НАД ГНЕЗДОМ КУКУШКИ»

Х.Т.о. Эйвазов

В художественном мире романа К. Кизи «Над кукушкиным гнездом», где *«каждый должен следовать правилам»* (слово выделено автором романа) [3, с. 22], смех становится табуированным элементом жизни, но в то же время только через смех герои могут выйти из эмоционального оцепенения.

Система, тщательно выстроенная мисс Рэтчед, даёт сбой с появлением в психиатрической лечебнице Рэндла Патрика Макмерфи: *«Он стоит <...> и разражается хохотом. Никто не может сказать точно, почему он смеется; ничего смешного не происходит. Но он смеется не так, как Связи с общественностью <...> Я невольно осознаю, что это первый настоящий смех, который я слышу за многие годы»* [3, с. 10]. Используя в данном эпизоде *«свободный и громкий»* и метафорическое олицетворение *«он [смех] вырывается из его широкого ухмыляющегося рта и раскидывает свои кольца все шире и шире – до тех пор, пока они не стали разбиваться о стены отделения»* [3, с. 10], автор

объективизирует смех, изображая его как стихию, способную воздействовать не только на окружающих людей, но и на предметный мир: от его звуков *«на контрольной панели начинают дрожать стрелки»*. Более того, смех может существовать в отрыве от исполнителя действия: *«Даже когда он [Макмерфи] не смеется, звуки этого смеха окружают его, парят вокруг так, как звуки парят вокруг большого колокола, который только что отзвонил»* [3, с. 10].

Посредством отрицания в романе не раз подчеркивается, что смех – атрибут поведения свободного человека: *«Они [острые] рассказывают друг другу шуточки и хихикают в кулак (никто, кроме них, не осмеливается давать себе волю и смеяться, иначе сбежит весь персонал с блокнотами и массой вопросов)»* [3, с. 12]; *«Он [Макмерфи] обнаруживает, что здесь происходит что-то странное <...>. Например, то, что никто не смеется <...> Воздух спрессовывается между стен, он слишком плотный, чтобы смеяться. Есть что-то странное в том, что здесь мужчины не могут расслабиться и посмеяться...»* [3, с. 41]. По какой причине никто не смеется? Почему весь персонал сбежит на смех? Что тревожного и опасного в смехе?

В.Е. Хализев пишет: *«Смех как грань сознания и поведения человека, во-первых, является выражением жизнерадостности, душевной веселости, жизненных сил и энергии и при этом – неотъемлемым звеном доброжелательного общения <...> И, во-вторых, смех – это форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий, нередко связанное с отчуждением человека от того, что им воспринимается»* [6, с. 85].

Таким образом, становится очевидно, почему в психиатрической лечебнице, контролируемой мисс Рэтчед, «неусыпным роботом-наблюдателем» [3, с. 24], запрещено смеяться: смех – это порыв, энергия, которой трудно противостоять, она может оказать сопротивление, помешать работе «отлаженной, точно рассчитанной машины», а то и вовсе остановить ее. Неслучайно исследователи утверждают, что *«волевое усилие нужно человеку не чтобы вызвать смех, а для того, чтобы его подавить»* [2, с. 38]. Пациенты привыкли подавлять смех, тратя на это энергию, вместо того, чтобы давать себе волю, выпускать пар: некоторые психологии ассоциируют смех с «клапаном, выпускающим пар» [4].

В романе К. Кизи смех как явление динамического порядка противопоставляется статичной законсервированной действительности психиатрической лечебницы. Он способен помочь безумным людям не сойти с ума окончательно: *«ты должен смеяться над тем, что тебя тревожит, просто чтобы сохранить душевное равновесие, удержать мир, чтобы он окончательно не снес тебе крышу»* [3, с. 204]. Оппозиция «смех – тревога / страх» рассматривалась многими философами, в числе которых Ф. Ницше, определивший комическое как «переход от мгновенного страха к краткому веселью» [5, с. 98]. Идеи о смехе как освобождении встречаются и в работе М.М. Бахтина, показавшего, что карнавал освобождает празднующих от всех иерархических отношений, социальных норм и запретов, нищие избираются королями, к королям обращаются как к нищим, провозглашая универсальное равенство [1, с. 12].

Одним из самых важных событий в жизни пациентов становится санкционированная администрацией групповая поездка на рыбалку. Здесь, впервые за долгое время выйдя за пределы стен лечебницы, герои обретают не только физическую свободу, но и духовную. Им помогает смех: Макмерфи, Хардинг, Скэнлон, Сефелт, доктор – все смеются. Рассказчик, вождь Бромден, и вовсе возвышается над остальными, освобождаясь даже от собственного тела: *«Это начинается медленно и работает, словно насос, когда человек становится все больше и больше. Я смотрел на них, был одним из них, смеялся вместе с ними – и в то же время не был с ними вместе. Я был не в лодке, я выныривал из воды, и меня подхватывало ветром вместе с черными птицами, я был высоко над собой, я смотрел вниз и видел себя и остальных ребят, видел лодку, качающуюся среди ныряющих птиц, видел Макмерфи в окружении дюжины парней и наблюдал за ними, хохочущими так, что смех расходился по воде широкими кругами все дальше и дальше, пока не разбивался о пляжи по всему побережью, волна за волной, волна за волной»* [3, с. 205]. В начале повествования кольца смеха Макмерфи, хоть и становились все шире и шире, но в итоге разбились о стены отделения. Теперь же, когда смех доступен не одному человеку, а всем, он широкими кругами расходится все дальше и дальше...

Это меняет образ мысли, поведение и мироощущение героев. Они возвращаются в лечебницу другими: теперь в них есть огонь, подаренный им Рэндлом Макмерфи. И поэтому в конце произведения, когда мисс Рэтчед спрашивает пациентов, куда делся беглец,

они отвечают «дружным смехом» [3, с. 258], ведь «у мужчин уже был иммунитет к ее яду» [3, с. 258].

Таким образом, одним из ключевых в романе К. Кизи «Над кукушкиным гнездом» является мотив смеха, который символизирует в произведении стихийность, энергию, стремление к освобождению. Именно через смех героям удаётся победить Большую Сестру, мечтавшую о том, чтобы проводки ее системы «охватили целый мир, действующий четко и эффективно, словно карманные часы со стеклянной задней стенкой». Смех в произведении выполняет не только коммуникативную и социализирующую функции, но и компенсаторную: противопоставляется страху, серьезности обыденной жизни, стимулирует релаксацию.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.

2. Гайнуллина Д. М. Смех как физиологическая, социальная и лингвистическая составляющая нашей жизни / Д. М. Гайнуллина // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. – 2013. – № 35, вып. 85. – С. 34–39.

3. Кизи К. «Пролетая над гнездом кукушки» / К. Кизи; пер. с англ. О. Крутилиной. – М. : Центрполиграф, 2004. – 398 с.

4. Козинцев А. Г. Зачем нужно смеяться : интервью / А.Г. Козинцев. – Русский репортёр: наука. – 2008. – № 36. – Режим доступа: http://rusrep.ru/2008/36/interview_kozincev, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 17.04.2020)

5. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше; пер. с нем. – СПб. : Кристалл, 1998. – Т. 1. – 958 с.

6. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2004. – 405 с.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Ф.Н. ГОРЕНШТЕЙНА «ПСАЛОМ»

Н.А. Сарраж

Для меня роман – это повествование,
охватывающее разные стороны жизни.

Ф.Н. Горенштейн

Творчество Ф.Н. Горенштейна по праву считается многогранным, глубоким и интересным в глазах литературоведов, хотя имя писателя остаётся малоизвестным массовому читателю до сих пор.

Исследуя фундаментальные произведения автора («Искупление», «Псалом», «Место», «Бердичев», «Улица Красных Зорь» и др.), учёные в основном стараются раскрыть их проблематику, выявить мифологическую основу, установить идеологическую позицию литератора и подчеркнуть уникальность его стиля. Многие также обращают внимание на тот факт, что писатель создаёт тексты в разных жанрах (от рассказа до киноромана или драмы), однако мало кто подробно рассматривает жанровые особенности его работ, в частности, романов «Искупление» (см. статью «“Искупление” Ф.Н. Горенштейна: проблема жанра» [1]) и «Псалом». Нами принята попытка всесторонне осветить тему выбора авторского подзаголовка – «Роман-размышление о четырех казнях Господних».

Замысел обозначенного художественного произведения чрезвычайно сложен, поэтому в рамки «обычного» романа оно не могло уложиться. Жанровым подзаголовком – «Роман-размышление...» – Ф.Н. Горенштейн чётко определяет специфику нарративной модели, ключевое место в которой занимают лирические отступления, посвящённые осмыслению религиозных, философских истин и социально-бытовых проблем. Очевидно, что этого недостаточно для того, чтобы рассуждать об уникальном жанровом своеобразии романа, поэтому писатель использует метаповествование, которое «становится самодостаточным средством решения поставленных автором задач» [8].

Для более точного понимания номинации жанра стоит также обратить внимание на название произведения: «Двойной жанровой указатель акцентирует примат риторического дискурса над нарративом: псалом и размышления: автор обращается к Богу и размышляет о земной жизни, иллюстрируя непосредственно изложенные

мысли примерами человеческих судеб, притчами» [7]. Таким образом, приходим к мысли о том, что роман Ф.Н. Горенштейна – это размышление не о законах Божьих как таковых (в понимании художника человек не имеет права «размышлять» над (не)правильностью Священного Писания, так как по его мнению оно безусловно), а о том, следует ли человечество Завету? Однако прозаика не удовлетворяет «слепое следование традиционному вероучению, и он ищет ответ в изучении связей иудаизма и христианства с философией и историей, и, как следствие, в собственной интерпретации Ветхого и Нового Заветов» [5, с. 104]. Писатель поручает автору-нарратору оценить героев с библейской точки зрения, а сюжет каждой главы наглядно показывает, к чему приводит отречение.

Далее в своей работе Т.Л. Рыбальченко даёт определение: «Псалмы – это жанр обращения к Богу, в отличие от плача (жалобы), молитвы (просьбы) и покаяния (признания в грехах с целью искупления прощения) – это Хваление Богу, хотя предметом может быть рассказ о страдании, лишениях, грехах» [7]. Избранные библейские нарративы в тексте романа «Псалом» помогают понять, что Бог дал нам Слово, с помощью которого люди могут обращаться к Нему, а авторские «размышления» восхваляют Его дары и справедливость.

Ещё одна деталь в подзаголовке, на которую стоит обратить внимание: роман о четырёх казнях Господних, а глав в произведении и видов наказаний – пять. Голод, болезнь, смерть, похоть как особая казнь – это то, что испокон веков считалось карой Божьей. Так почему же «жажда и голод по слову Господнему» не относятся к ним? Возможно, потому что сознательный атеизм считается выбором каждой личности, к которому приходят путём умозаключений. Такие люди либо освобождают себя от ответственности перед лицом Бога (например, семья Иволгиных), либо мучаются в попытках Его найти (Андрей Копосов). Однако отступление от Божьего Завета, по мнению Ф.Н. Горенштейна, не может спасти от греха, потому что неизменна природа человека. Таким образом, именно эту (не Господнюю) казнь писатель называет «самой страшной» [3, с. 511].

При анализе философско-религиозной проблематики становится очевидным, что подзаголовок – «Роман-размышление о четырёх казнях Господних» – полностью оправдывает себя, но это авторская художественная номинация, а как определить жанр с научной точки зрения? Для этого необходимо выделить ведущие формальные и содержательные признаки.

По форме «Псалом» – большое эпическое произведение со сложной фабулой, большим количеством персонажей, разделённое на главы. Главный герой является сквозным и играет роковую роль в жизни других. Присутствует широкий круг антигероев. Описываемые события весьма разнообразны: от глобально-исторических до семейно-бытовых, а пристальное внимание обращается на религиозные, нравственные и социальные проблемы. Все вышеперечисленные аспекты позволяют смело обозначить его романом, но как объяснить достаточно большое количество лирических отступлений? Нами было посчитано: в первой части – 15 отступлений; во второй – 11; в третьей – 5; в четвёртой – 15, причем V глава является одним большим размышлением; в пятой – 18 и глава заканчивается несколькими страницами религиозных суждений.

К тому же повествование ведётся своеобразным напевным слогом, схожим с церковными песнями / стихами, и при описании действий героев («Пробирается хитрая женщина следом за дочерью своей, и вот уже вершина, местность дикая, отдалённая» [3, с. 322], «Плач этот не был тем частым, обычным плачем, которым плакала она ещё недавно, когда её уводили от Васи, не крикливый с проклятиями плач, бессмысленный, ничего не дающий плач» [3, с. 191]), и при авторских размышлениях («Жизнь повторяет жизнь, судьба подражает судьбе, как день повторяет день, а ночь подражает ночи... Что есть бытие, как не повторение и подражание...» [3, с. 233], «И Моисей, который вёл народ из египетского угнетения, говорил, что третья казнь будет, и Иеремия, который много веков спустя вёл народ из вавилонского угнетения, говорил, что третья казнь уже была» [3, с. 209]).

Всё это наводит на мысль о включении в «Псалом» элементов других жанров. Осмелимся предположить, что вышеперечисленные свойства делают его похожим в жанровом определении на «Мёртвые души» Н.В. Гоголя, т.е. прозаическим произведением, обозначенным поэмой, а именно: объёмные лирические отступления на фоне эпического изображения действительности, особый язык, близкий к библейским стихам по «ритму мыслей», смысловому и синонимическому параллелизмам – самым распространённым приёмам древнееврейского стихосложения, широкий набор лексических средств (метафоры, аллегории, перифразы, олицетворения, эпитеты, инверсии и др.), сильные самобытные характеры и глобальный замысел произведения.

Продолжая мысль о том, что «Псалом» имеет сходство с гоголевской поэмой, мы также обнаруживаем связь с «Божественной комедией» Данте. Ф.Н. Горенштейн описывает собственный «Ад» (первые четыре части романа) и «Чистилище» (пятая), однако он не подразумевает главы «Рай», потому что в понимании автора все события носят ветхозаветный характер, где Бог безжалостно карает человека за грехи. Сложность интерпретации текста вызывает явный контраст в имени главного героя на концептуальном уровне: писатель нарекает его Даном (персонажем Ветхого Завета), Антихристом – прямым антиподом Иисуса Христа и Аспидом: одновременно старозаветным змеем-искусителем и библейским ликом дьявола. «Шестому сыну своему Дану он [Бог] сказал: “Дан будет судить народ свой, как одно из колен Израиля. Дан будет змеем на дороге, Аспидом на пути, уязвляющим ногу коня, так что всадник его упадет назад...”» [3, с. 132]. Подобно дантовскому Вергилию Дан становится проводником на земле, где уже при жизни существуют круги ада (или «казни Господние»). Как и «Мёртвые души», роман-размышление «Псалом» можно назвать книгой о заблудившейся и ищущей истинный путь душе, горенштейновская идея тесно переплетается с главной мыслью Н.В. Гоголя: «Бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, как не показав всю глубину его настоящей мерзости» [2]. Как и классик XIX в., Ф.Н. Горенштейн, например, описывает «потерянные селенья» и «погибшие поколенья». Открытым остаётся лишь вопрос: смогут ли люди «вернуться к Богу» и попасть в рай?

Обращаясь к жанровым вариациям «Псалма», мы также осмеливаемся предположить, что произведение имеет черты романа-эпопеи, так как для автора важна судьба не только главных персонажей, но и всего народа, а описываемые исторические события охватывают период длиной в 20 лет (коллективизация в Украине 1930-х гг., Вторая мировая война, послевоенное время, остракизм в 1950-х гг.). Масштабность сюжета, тематики и проблематики произведения, а также показ русской и еврейской национальной идеи позволяют причислять его к эпосе.

Таким образом, жанровая доминанта исследуемого романа не проста. Однако авторский подзаголовок представляется нам наиболее правильным при номинации жанра «Псалма», тем более что сам Ф.Н. Горенштейн «придавал ключевое значение заголовочному комплексу (“титулу”)» [3, с. 63] и писал: «Титул иной раз бывает не

менее важен, чем сюжет, проясняя и уточняя идеи. <...> ...титул – это девиз, краткое изречение, выражающее руководящую идею. <...> Титул романа должен быть сходен с притчей» [5]. Писателю важно, что перед читателями именно «роман-размышление...» как оригинальный способ обновления романной формы, способный передать новый тип психологизма.

Список литературы

1. Гайнутдинова Н. А. «Искупление» Ф. Н. Горенштейна: проблема жанра / под ред. проф. Г. Г. Исаева ; сост. : Е. Е. Завьялова, А. А. Боровская, Д. М. Бычков, Е. Н. Бадалова // Трансформация жанра в историко-литературном процессе : мат-лы регион. науч. конф. – Астрахань : Астраханский гос. ун-т, Издательский Дом «Астраханский университет», 2016. – С. 48–51.

2. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / сост., коммент., вступ. ст. В. А. Воропаева. – М. : Советская Россия, 1990. – 428 с.

3. Горенштейн Ф. Н. Псалом / Ф. Н. Горенштейн. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2012. – 640 с.

4. Завьялова Е. Е. Ф.Н. Горенштейн : поэтика поздней прозы : монография / Е. Е. Завьялова. – Астрахань : Астраханский гос. ун-т, Изд. дом «Астраханский университет», 2019. – 180 с.

5. Никифорович Г. В. Открытие Горенштейна / Г. В. Никифорович. – М. : Время, 2013. – 240 с.

6. Никифорович Г. В. Последний роман Фридриха Горенштейна / Г. В. Никифорович // Вопросы литературы. – 2015. – № 2. – С. 322–327.

7. Рыбальченко Т. Л. Библейский текст в тексте романа Ф. Горенштейна «Псалом» / Т. Л. Рыбальченко // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 3 (23). – С. 80–97.

8. Якимова Г. Н. Функции метаповествования в романе Ф.Н. Горенштейна «Псалом» / Г. Н. Якимова // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2015». – Филология, МАКС Пресс Москва. – 2015. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/4059477/funkcii-metapovestvovaniya-v-romane-f.n.-gorenshtejna-%C2%ABpsal...>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 09.03.2020).

ОБРАЗ НОЧИ В ПОЭЗИИ В. ЦОЯ

Е.А. Бубнова

Стихи и песни В.Р. Цоя оказали колоссальное воздействие на российскую культуру. Но серьёзных исследований его поэтических текстов мало, многие их особенности до сих пор не изучены. В данной статье мы хотели бы обратить внимание на особую значимость в его наследии образа ночи.

В.Р. Цой подчёркивает разделение времени суток на день и ночь, что символизирует как расслоение души, так и разобщённость общества:

За окнами солнце, за окнами свет – это день.
Ну а я всегда любил ночь [10].

«Пребывая в оппозиции или будучи объединёнными, относятся как к материальному миру, так и к тонкой, духовной сфере бытия и жизни души. Это сила и субстанция, давшие начало жизни и мирозданию» [5, с. 193]:

Ни звонков, ни шагов, ни звона ключей,
Еле слышно часы у кровати стучат,
В этом доме все давно уже спят.
Только капля за каплей из крана вода,
Только капля за каплей из времени дни,
Ты пойдёшь рубить лес, но увидишь лишь пни.

«Ночь для меня – это особое время суток, когда исчезают все отвлекающие факторы... Ночь наполняет меня ощущением мистики... Можно сказать, что ночь даёт мне чувство романтики», – говорил В.Р. Цой в своем интервью журналу «Рокси». Корреспонденту журнала «Советский экран» на вопрос, любит ли он ночь, В.Р. Цой прямо отвечает: «Да, в том значении, в каком это поётся», – имея в виду текст «Ночь» [9].

В этой песне В.Р. Цой окунается в ночную жизнь, проводит некую черту, которая отделяет день и ночь в философском смысле. Он будто бы находится там, где все начинает пробуждаться, играть яркими красками и просто жить: «И эта ночь и ее электрический свет / Бьет мне в глаза» [10].

В данном случае имеет место проявление дня и ночи, романтического двоемирия. В его основе – неприятие реального мира, боязнь его прозаичности и бегство от него. Лирический герой готов изменить мир вокруг себя. Он противостоит обществу и идет по нетрадиционному пути: «И это мое дело – любить ночь, / И это мое право – уйти в тень».

В художественной системе романтиков ночь – символ альтернативной стороны реальности. Определенное событие поворачивает человека к «ночному» взгляду на мир, открывает чудесную сущность вещей [3, с. 90].

Западный стиль мышления серьезным образом повлиял на представления В.Р. Цоя, о чём можно судить в том числе и по его песне «Ночь». Исследователи считают, что рок-музыкант был ошеломлен группой «The Cure». Музыка некоторых песен схожа с мотивами зарубежной группы (например, «Спокойная ночь» и «Faith», «Мама, мы все тяжело больны...» и «Primary»).

И эта ночь и ее электрический свет
Бьет мне в глаза,
И эта ночь и ее электрический свет
Бьет мне в окно,
И эта ночь и ее электрический голос
Манит меня к себе,
И я не знаю, как мне прожить
Следующий день.

В.Р. Цой обратился к урбанизму, олицетворяемому в песне. Ночь агрессивна («...электрический свет бьет мне в глаза...») и идет в противовес привычным классическим образам. Она переманивает приверженцев света и «истинное небо мы обретаем... в беспредельных зеницах, что в нас отверзает Ночь», как за два столетия до этого указывал Новалис [6].

Анафора усиливает впечатления от нагнетания ритма, привлекает внимание слушателя к данной части. Последние две строчки говорят о том, что лирический герой хочет как можно быстрее вернуться в ночь, окунуться в неизведанное.

Актуализируя важнейшие черты романтического типа мышления, рок-культура заявляет о себе как о самобытном и самоценном явлении. В основе мировоззрения лежит противопоставление

жестокого и несправедливого мира человеку, исключительной личности, желающей изменить его к лучшему. Наследуя от романтиков и неоромантиков образ «больного мира», рок-поэзия делает актуальными его трагические грани, доводя их до степени предельной напряженности [1, с. 133].

В песне «Спокойная ночь» показано, как тяжелые проблемы, которые копились слишком долго, нависли над людьми. У них больше нет надежды. Здесь снова акцентируется внимание на любимой и такой близкой В.Р. Цою ночи:

Крыши домой дрожат под тяжестью дней,
Небесный пастух пасет облака,
Город стреляет в ночь дробью огней,
Но ночь сильнее, ее власть велика.

Облака символизируют души и духовный мир, а небесный пастух является Богом, который не помогает людям в их проблемах. Городская цивилизация объята ночью и тьмой (символ женского начала Великой Матери-Мариин): в ней процветают пороки, с крыш домов давят старые проблемы. Оставшись во власти тьмы и ночи, люди будут подчиняться её логике – разрушение и увядание в покое. Потому что без надежды они заканчивают жизнь самоубийством или тихо и уныло доживают свой век [8]:

А тем, кто ложится спать,
Спокойного сна, спокойная ночь.
Тем, кто ложится спать, спокойного сна,
Спокойная ночь.

«Я, Виктор Цой, являюсь шаманом, жрецом Великой Матери-материин. И моё время пришло – я должен выполнить свою работу и проводить души соплеменников в потусторонний мир» [8], – утверждает рок-поэт.

Падение становится спуском в пренатальное состояние, ночь воспринимается как преддверие дня. По словам Ю.М. Лотмана, «сон – знак в чистом виде, так как человек знает, что есть сон, ведение, что оно имеет значение, но не знает – какое. Это значение нужно расшифровать <...> сон – это семиотическое зеркало, и каждый видит отражение своего языка», – такой вывод делает литературовед в своей работе «Культура и взрыв» [4, с. 222].

«В культуре XX века сон становится одним из ведущих образов интеллектуальных игр» [2, с.141]. Сновидение – это присутствие универсального в единичном, знак, меняющий стратегию чтения и «психологическое время» текста и читателя [Там же, с. 142]. Все самое интересное и запоминающееся происходит ночью. Именно тогда лирический герой может изменить и осмыслить ход событий его жизненного пути: «Я ждал это время, и вот это время пришло».

Те, кто оставили такую жизнь – больше к ней не вернуться. Другие же будут уныло доживать свой век, либо закончат жизнь самоубийством: «Тем, кто ложится спать, – / Спокойного сна / Спокойная ночь». Смерть – одна из главных составляющих «ночной» стороны мира в романтизме. Она обещает полное воссоединение с миром грез. Смерть – вечная Ночь, вечный сон и вечное царство грез.

Песня «Спокойная ночь» перекликается с шестой главой Откровения Св. Иоанна Богослова: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри. Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» [Откр. VI: 1–2].

Звуковое сопровождение создаёт особый мистический фон, который близок лирическому герою: «Соседи приходят, им слышится стук копыт».

А. Рембо в своем стихотворении «Гласные» наделяет звук «о» синим цветом [7, с. 269]. Это самый холодный из цветов и самый чистый; это первоначальная простота и бесконечное пространство, которое, будучи пустым, может содержать все:

Те, кто молчал, перестали молчать.
Те, кому нечего ждать, садятся в седло.
Их не догнать, уже не догнать.

В.Р. Цоя волнует конфликт настоящего и искусственного. Все включается в ночи и слепит глаза – не каждый может понять, что есть реальность в непростой исторической действительности. Ночь же экспрессивна, ярко заявляет о себе:

И эта ночь и её электрический свет бьёт мне в глаза,
И эта ночь и её электрический дождь льёт мне в окно,
И эта ночь и её электрический голос манит меня к себе.

Это наталкивает на мысль о том, что окружение данной искусственной ночи становится под стать ей – таким же безэмоциональным, фальшивым и вычурным.

В тексте «Спокойная ночь» присутствует мотив беспокойства: «Соседи приходят, им слышится стук копыт, / Мешают уснуть, тревожат их сон».

Ночь – это время раскрытия человеческих душ. В темноте человек предстает настоящим, прежде всего, перед самим собой. Всё в это темное время суток приобретает особый смысл:

Я один, но это не значит, что я одинок,
Мой магнитофон хрипит о радостях дня,
Я помню, что завтра меня ждет несколько встреч,
И кофе в известном кафе согреет меня.

В.Р. Цой – один из самых ярких отечественных рок-поэтов XX в. Он реализует в песенном пространстве особую трагическую атмосферу. Через обращение к концепту «ночь» В.Р. Цой показывает напряженность социально-политической ситуации, сложившейся в стране, проникает через ночное сознание рок-героя в мир и трансформирует его путем создания мифологического, героического пространства, раскрывает положение личности поэта в мире [1, с. 133].

Список литературы

1. Иванова Е. И. Концепт «Ночь» в структуре языковой личности Цоя / Е. И. Иванова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2014. – № 15. – С. 131–136.
2. Крупчанов Л. М. Введение в литературоведение / под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М. : Оникс, 2005. – 415 с.
3. Лиотар Ж.-Ф. После времени : французские философы пост-современности / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. А. В. Гараджи // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 54–66.
4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис ; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
5. Мурашева О. П., Колесникова И. О. Взаимодействие ключевых образов света и тьмы в лирике К. В. Васильева / О. П. Мурашева // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 1, т. 1. – С. 192–196.
6. Новалис. Гимны к Ночи // Электронная библиотека Royal-Lib.com. – Режим доступа: https://royallib.com/book/novalis_hardenberg/gimni_k_nochi.html, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 18.04.2020).

7. Рембо А. Пьяный корабль / А. Рембо ; пер. с фр. Е. Витковского и др. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2019. – 269 с.

8. Самарин А. Д. Смысл песни Виктора Цоя «Спокойная ночь». Древние символы, смерть и Великая Мать / А. Д. Самарин // Историческая философия. – Режим доступа: <https://historiosophy.ru/smysl-pesni-viktora-coya-spokojnaya-noch-drevnie-simvoly-smert-i-velikaya-mat/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 16.04.2020).

9. «Спокойная ночь» – Виктор Цой // Song Story – истории песен. – 27.12.2012. – Режим доступа: <https://song-story.ru/spokojnaya-noch-kinno/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 16.04.2020).

10. Текст песни Кино – «Ночь» (Виктор Цой) // Text-pesni.com. – Режим доступа: <https://text-pesni.com/pesnya/pokazat/565660392/kinno/tekst-perevod-pesni-noch-viktor-coj/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 17.04.2020).

ВНУТРЕННИЙ МИР ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЭЗИИ Б. ГРЕБЕНЩИКОВА

А.М. Исмаилова, М.Т. Рахметова

Рок-поэзия пережила пик популярности в последнюю четверть XX в. В ней запечатлены история того времени, а также миропонимание поколения рок-н-ролла, их ожидания, жажда духовного саморазвития. В настоящее время можно наблюдать неугасающее внимание нашего общества к рок-культуре и одновременно все возрастающий интерес к року со стороны лингвистов и литературоведов. Следует сказать, что изучение рок-поэзии как целостного явления своевременно именно сейчас, так как исследователь не находится настолько далеко от эпохи рок-культуры, чтобы идеализировать и мифологизировать ее, но и имеет некоторую дистанцию, чтобы посмотреть беспристрастно на период существования рока и на его поэтическое наследие.

Творчество рок-исполнителей конца XX в., в том числе Б. Гребенщикова, не ограничивается лишь историческими и злободневными темами. Их песни вполне можно рассматривать как лирические произведения, осмысляющие вечные, экзистенциальные вопросы индивидуального и общечеловеческого бытия.

В настоящее время к изучению текстов Б. Гребенщикова обращаются филологи. Назовем некоторых из них: И.И. Лукманова «Символика пути в поэзии Бориса Гребенщикова» [6], Л.Н. Олефиренко, И.А. Авдеенко «Мультикультурный художественный текст (на примере стихотворения Бориса Гребенщикова “Золото на голубом”» [7], П.А. Волошин «Петербургский текст в песнях Бориса Гребенщикова и Александра Васильева» [2]. Исследователей интересуют самые разные аспекты лирики Б. Гребенщикова.

В творчестве поэта, как и у многих других рок-исполнителей, обнаруживается лирический герой. Изучению его особенностей посвящены статьи Т.С. Кожевниковой «Путь лирического героя из плена на свободу в альбоме БГ «Время N» [4] и А.Э. Скворцова «Лирический герой в поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко» [9]. Однако до конца изученным этот образ в лирике Б. Гребенщикова считать нельзя. В данной статье мы провели анализ нескольких песен Б. Гребенщикова с целью выявления своеобразия внутреннего мира лирического героя.

Он предстает интеллектуалом, который пьет по ночам дешевый портвейн, но сознает свое отличие от «толпы». Лирический герой Б. Гребенщикова одинок, он чувствует, что не похож на окружающих его людей: «И ему не слиться с ними, / С согражданами своими: / У него в кармане Сартр, / У сограждан – в лучшем случае пятак» [8]; «Один лишь я / Сижу на этой стене, / Как свойственно мне» [8].

В этой непохожести скрывается причина непонятости его окружающими и, как следствие, его одиночества. Причем одиночества не только в массе людей, слепо подчиненных тоталитарному режиму, но и среди «своих»: «Но сегодня я один / За праздничным столом; / Я желаю счастья / Каждой двери, / Захлопнутой за мной [8], «Искусственный свет на бумажных цветах / Это так смешно; / Я снова один, как истинный новый романтик» [8].

Лирический герой осознает, что он живет в несвободном, несовершенном мире, который подавляет, лишает человека первоначального восприятия. В таком мире тяжело и страшно:

И мы несем свою вахту на прокуренной кухне,
В шляпах из перьев и трусах из свинца,
И если кто-то издох от удушья,
То отряд не заметил потери бойца.
И сплоченность рядов есть свидетельство дружбы –
Или страха сделать свой собственный шаг [8].

В песнях Б. Гребенщикова часто фигурируют растафарианские образы и мотивы. Вот что говорит по этому поводу музыкант в одном из своих интервью для «АиФ-Смоленск»: «...в том виде, в каком я знаю учение Растафари, не вижу в нем ничего плохого. Многих из нас можно сравнить с тем, что там описано. Живем в Вавилоне? Ну явно же, живем в Вавилоне...» [5]. В одной из песен герой утверждает, что Вавилон – это состояние ума. Основы растафарианства провозглашают любовь к ближнему и отказ от ценностей западного общества, которое они и называют Вавилоном. Каждый последователь растафарианства должен отличаться от «слуг Вавилона» внешне и внутренне. Отсылка к растафарианству еще больше подчеркивает отличие лирического героя от окружающих его людей. «Я слышу голоса, они поют для меня, / Хотя вокруг нас – Вавилон...» [8].

Лейтмотив избранности не противоречит тому, что лирический герой также говорит о себе как об обычном человеке: «Я инженер на сотне рублей, / И больше я не получу» [8]. Он также подчеркивает, что перед смертью все равны: «Но что до той, что стоит за плечом, / Перед нею мы все равны» [8].

Очень часто в текстах Б. Гребенщикова встречается образ пути, дороги. И естественно, он имеет метафорический характер. К примеру, в песне «Электричество» лирический герой говорит: «Мой путь длинней, чем эта тропа за спиной». Путем лирический герой называет собственную судьбу, а тропа – это, возможно, уже проложенная кем-то дорога. Она остается «за спиной», смелость человека в отказе от привычного и поиске своего.

Лирический герой зачастую выражает мгновенное чувство или переживание автора. В текстах отражен не только внутренний мир автора, но и какие-то факты его биографии. К примеру, в песне «Герои Рок-н-Ролла» («Молодая шпана») у героя тоскливое настроение, он устал, разочарован: «У меня не осталось уже ничего, / Чего я мог или хотел бы сберечь» [8]. Это соотносится с фактами личной биографии автора: в 1980 г., когда была написана эта песня, Б. Гребенщиков расстался со своей первой женой, и переживания по поводу этого отразились в его песнях: «“Молодую шпану” я написал мрачной осенью, у меня тогда семейная жизнь разлетелась, да и абсолютно все разлетелось» [5].

Таким образом, лирический герой Б. Гребенщикова одинок, осознает свое отличие от толпы и то, что живет в несовершенном мире, подавляющем в нем человечность, и которому он всеми силами пытается сопротивляться.

Список литературы

1. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение / С. Н. Бройтман, Л. В. Чернец, В. Е. Хализев и др. – М. : Высшая школа, 1999. – С. 141–153.
2. Волошин П. А. Петербургский текст в песнях Бориса Гребенщикова и Александра Васильева / П. А. Волошин // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2015. – № 2. – С. 92–98.
3. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1974. – 320 с.
4. Кожевникова Т. С. Путь лирического героя из плена на свободу в альбоме БГ «Время N» / Т. С. Кожевникова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2019. – № 19. – С. 210–219.
5. Курия С. И. Рок-песни: толкование / С. И. Курия // Кур.С.Ив.ом: сайт Курия Сергея Ивановича. – Режим доступа: <http://www.kursivom.ru/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 19.04.2020).
6. Лукманова И. И. Символика пути в поэзии Бориса Гребенщикова / И. И. Лукманова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 12, ч. 5. – С. 24–27.
7. Олефиренко Л. Н. Мультикультурный художественный текст (на примере стихотворения Бориса Гребенщикова «Золото на голубом») / Л. Н. Олефиренко, И. А. Авдеенко // Диалог культур – диалог о мире и во имя мира. – 2014. – № 2. – С. 122–126.
8. Песни группы «Аквариум» // АКВАРИУМ. – Режим доступа: <http://www.aquarium.ru/main.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 19.04.2020).
9. Скворцов А. Э. Лирический герой поэзии Бориса Гребенщикова и Михаила Науменко / А. Э. Скворцов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 1999. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskiy-geroy-poezii-borisa-grebenschikova-i-mihaila-naumenko>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 18.04.2020).
10. Тынянов Ю. Н. Блок / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 118–123.

ФУНКЦИИ РЕМАРОК В ПЬЕСЕ О. БОГАЕВА «БАШМАЧКИН»

А.В. Гусарова

Согласно «Словарю литературоведческих терминов» под редакцией С.В. Белокуровой: «Ремарка – (от франц. *remarque* – замечание, примечание, пояснение) – дающееся, как правило, в скобках пояснение автора к тексту пьесы. В Р., предпосланных тексту в целом, акту, явлению, эпизоду или реплике, сообщается о месте и времени действия, обстановке, прошлом героев, их психологическом состоянии, темпе речи, жестах, интонации и т.п. Часто Р. открывает авторскую оценку происходящего. Для многих пьес XX в. характерна так называемая развернутая (тяготеющая к повествованию) Р.» [1]. В «Словаре литературоведческих терминов» под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева находим следующее определение: «Ремарка (от франц. *remarque* – замечание, примечание) – пояснения, к-рыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе. Р. могут пояснять возраст, внешний облик, одежду действующих лиц, а также их душевное состояние, поведение, движения, жесты, интонации. В Р., предпосылаемых акту, сцене, эпизоду, дается обозначение, иногда описание места действия, обстановки.

Характер, форма Р. определяется жанром и стилем драматургического произведения» [5]. Ни в том, ни в другом определении не упоминается о значении ремарки в качестве одной из основных форм выражения авторского сознания. В отличие от эпоса и лирики, в драматических произведениях собственно автору принадлежат лишь «сопровождающие» драму элементы. Основная функция ремарок – выражение интенций автора [4]. «Авторские интенции» проявляют себя в указании на место и время действия, также и на simultaneity, в комментариях, в раскрытии психологического состояния.

В пьесе О. Богаева «Башмачкин» одно действие, которое автор в заголовке обозначает «чудом шинели». Функция комментирования проявляется уже в начале пьесы: «Пустынная площадь. Полумрак. Стоят трое: Акакий Акакиевич, пред ним два здоровых мужика [2]. Предпосылкой к описанию такой обстановки служит фрагмент из повести «Шинель» Н.В. Гоголя: «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни <...> увидел вдруг, что пред ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами...» [2]. Автор, словно «подхватывает» повествование, дает подробный комментарий обстановке, в которой оказывается Башмачкин.

В тексте обнаруживается симультанность. Первая часть заканчивается тем, что Акакий Акакиевич «постепенно приходит в себя; видит себя раздетым...» [2], а Первый и Второй (впоследствии Егор и Тихон) в начале второй части совершают следующие действия: «...два мужика бегут; хрустит заледеневший снег под ногами», «чиркают в темноте спичкой, две бороды тянутся к огоньку, прикуривают» [2]. Дальнейшая параллельность действий в «Башмачкине» обозначена связью Акакия Акакиевича и Шинели, их попытках найти друг друга: в шестой части Шинель, пребывая в дворницкой: «Шинель (думает). Башмачкин... (Вспомнила.) Башмачкин!!!» [2], вследствие чего Шинель сбегает от Дворника, отправляясь на поиски Башмачкина. Все события Акакий Акакиевич видит на потолке своей комнаты, автор выделяет это следующим образом: «Башмачкин (очнулся, садится, вытирает пот с лица, тяжело дышит, переводит дух, поднимает голову вверх, смотрит на потолок, удивленно.) <...> Моя шинель... Моя шинель! <...> Она ожила... Ожила... <...> Ищет меня... Она ищет меня!» [2].

Ремарки, указывающие на место и время действия, встречаются довольно часто, особенно для обозначения передвижений Шинели по Петербургу: «Шинель идет, проходит Исаакиевскую площадь, поворачивает к Адмиралтейству <...>», «Шинель стоит одна посреди площади. Ночь», «Пустынный Невский проспект. Ателье Портного <...>» [2].

Автор выражает психологическое состояние Башмачкина через ремарки, указывая на нестабильность сознания главного героя, например, разговор Акакия Акакиевича с неодушевленными предметами: «<...> Как же быть? (Старому капоту.)», «видения» на потолке, в чернильнице, на стенках горшка: «Акакий Акакиевич сидит на кровати. Осторожно стучит по стенке горшка, опускает внутрь тряпочку» [2]. В тексте можно увидеть реакцию Хозяйки на болезнь Башмачкина: «помогает Б. лечь в кровать», «подает кружку воды», «накрывает одеялом...» [2]. Хозяйка переживает за постояльца, ухаживает за ним, вызывает к нему доктора.

Смерть Башмачкина передана читателю с подробными авторскими комментариями, изложена последовательно и динамично: «...в крайнем волнении», «В эйфории», «Кашляет, едва держится на ногах», «...начинает трястись от кашля, задыхается...», «Закашлялся, горлом пошла кровь» [2].

Таким образом, ремарки в пьесе «Башмачкин» О. Богаева позволяют проследить динамику действия, дать оценку событиям, психологическому и физическому состоянию главного героя. Образ Акакия Акакиевича из повести Н.В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева обновляется, он не становится призраком из гоголевского текста: «...рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилою, произнес такие речи: “А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, – отдавай же теперь свою!”» [3], Башмачкин не желает мстить, напротив, обретает покой: «Башмачкин тихо улыбается, гладит рукава Шинели. <...> Засыпает с легкой, детской улыбкой» [2].

Авторские интенции помогают читателю проникнуться сочувствием к несчастному чиновнику. Башмачкину посвящаются отдельные части пьесы, где О. Богаев указывает на его положение, мышление, напоминает о его одиночестве, от части к части небольшие замечания автора приближают нас к финалу, в котором неизбежно не только воссоединение с Шинелью, но и смерть главного героя.

Список литературы

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.
2. Богаев О. А. Башмачкин / О. А. Башмачкин // Нулевой километр / сост. Н. В. Коляда. – Екатеринбург : Уральское изд-во, 2004. – С. 57–91.
3. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений / Н. В. Гоголь; гл. ред. Н. Л. Мещеряков; ред. В. Л. Комарович. – М. : Изд-во АН СССР, 1938. – Т. 3. Повести. – 728 с.
4. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пос. / Н. А. Николина. – М. : Изд. центр «Академия», 2003. – 256 с.
5. Тимофеев Л. И. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 510 с.

МОДИФИКАЦИЯ ЗЕРКАЛЬНОГО ДВОЙНИКА В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКЕ XIX–XX ВВ.

Е.А. Шкурская

Появление зеркального двойника связано с зеркальной потенцией отражать и воспроизводить оригинал. Нарушение принципа буквальности приводит к отражению не видимости, а сущности, появлению идеи двойничества.

В мифологическом представлении зеркальный двойник был связан с идеей зеркального мира, ассоциировавшегося с миром мертвых, соответственно зеркальная проекция отождествлялась с душой человека, мотивом губительности отражения. В античной мифологии преображающее Зазеркалье было связано с идеей метаморфозы-перевоплощения, юноша Нарцисс, влюбленный в собственный зеркальный образ, возрождался в виде цветка нарцисса, сливаясь с миром природы и растворяясь в нем.

Охранительная функция зеркала-солнца, реализована в мифе о Персее, металлическая поверхность щита помогает герою победить Медузу Горгону, световые лучи плоского зеркала (мир живых) становятся губительны для чудовища с волосами в виде гидр (мир мертвых).

Мифологическое представление о двойственности человеческого начала связано с близнечными мифами [3, с. 174–175]. Л.А. Абрамян выделяет следующие вариации двойничества: двойник воспринимается как чужой, наделяется отрицательными качествами (близнечные культы и мифы); человек и его двойник совмещаются в одном лице (трикстер – двойник культурного героя); двойник глубоко скрыт в человеке, оба брата несут в себе лишь положительные черты [1, с. 48].

М.Ю. Лотман определяет феномен двойничества как «отстраненное отражение персонажа». Инвариантная основа сдвигов по законам энантиоморфизма (замена симметрии правого-левого) дает возможность многогранно интерпретировать отраженный объект: мертвец – двойник живого, не сущий – сущего, безобразный – прекрасного, преступный – святого [6, с. 5].

А. Вулис в монографии о литературных зеркалах выделяет четыре способа удвоения [2, с. 191–220]: два персонажа выступают как единое целое: «Два Менехма» Плавта, «Комедия ошибок»

В. Шекспира, «Двойная сдача» Д.Х. Чейза, эту идею можно обозначить формулой $1+1=1$; персонификация раздвоения, каждая из новых личностей обретает самостоятельность, вступает в противоборство со своим двойником: Г.Х. Андерсен «Тень», Е. Шварц «Тень», Р. Стивенсон «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», А. Вулис иллюстрирует эту идею как $1=1+1$, выделяя двойничество как доминанту художественного образа; парность героев на основе их различия Дон Кихот – Санчо Панса, Фауст – Мефистофель, Пиквик – Джингль. Дуализм героев может быть представлен формулой $1+1=2$ или $1+1=1+1$; виртуальный двойник – последняя группа удвоения не представлена формулой, на образном уровне иллюстрируется мысль об умножении реальности, возможном сосуществовании виртуальных двойников, копий, одновременного множества вероятностей.

В XIX в. ведущей становится тема самопознания, устойчив мотив человека перед зеркалом. Идея двоемирия проецирует мысль о зеркальном двойнике-антиподе героя. Губительным для персонажей является как мотив самолюбования, растворения в своем двойнике (Г.Х. Андерсен «Снежная королева», В.Н. Коростылева «Школа снежной королевы», О. Уайльд «Мальчик-звезда»), так и знакомство со своей внешностью (Э.А. По «Вильям Вильсон», О. Уайльд «День рождения Инфанты»).

Ассоциативный ряд источников удвоения может расширяться за счет разных способов искажения пространства: зеркальный двойник, звуковой двойник, контурный двойник: тень, фотография, портрет.

Звуковым эквивалентом зеркального отражения является эхо. В литературе акустический двойник представлен мифом о Нарциссе и Эхо, проецирующим комплекс мотивов отражения-звучания-говорения.

Под контурным двойником мы понимаем повторение исходного предмета или объекта в модифицированном виде, по данному признаку двойничество реализовано в виде тени, портрета, копии, фотографии, они различаются по степени динамики. Любая проекция (портрет, картина, фотография) дублирует изображаемое. Таким образом, воздействие на отражение эквивалентно воздействию на отражаемое. Контурный двойник лишь временно пассивен и слаб, набирая силу по мере самостоятельного бытования, он выполняет функцию зловещего двойника, уничтожающего или подчиняющего своей воле вторую, лучшую половину.

Фотография и копия статичны, так как они дублируют фрагмент настоящего, портрет динамичен [6, с. 350]. Подобно зеркалу, портрет является границей реального и ирреального миров. Локальность живописного полотна предполагает обрамление полотна или гравюры в раму, гобелена в багет, т.е. происходит установление физических границ между предметом искусства и героем. Динамика может осуществляться за счет глаз портрета – погружение в бесконечность, тайну, расширение пространства. А также за счет устойчивого мотива оживления полотна.

Витальность живописного полотна предполагает способы преодоления границ застывшего и динамичного миров. Мотив «оживающего» предмета искусства через материальные границы между миром реальным и ирреальным может рассматриваться в двух вариантах их нарушения: а) когда статичное оживает и, нарушая границы, переходит в реальную жизнь; б) когда витальная энергия замыкается в предмете искусства.

Мотив портрета-зеркала представлен в сказке К. Пино «Зеркало и кроссворд». Отраженная проекция портрета принцессы Греты способствует оживлению полотна и преодолению границ статичного и динамичного: Грета выходит из рамы и воссоединяется с Гийомом.

В рассказе А. Семенова «Фотоаппарат волшебный» фотография, сделанная волшебником Кукушкиным, выполняет функцию зеркала, отражая не видимую сущность смотрящегося, а его внутренние качества. Снимок в этом смысле становится индикатором духовного мира человека.

Тень – двойник континуальный, динамика тени происходит за счет способности расширяться или сжиматься, принимать исходную форму дублируемого предмета.

Архетипическое представление о тени-обиталище души, которой можно манипулировать, верование в гибельность для человека утраты тени-души [4, с. 43] приводят к устойчивому фольклорному мотиву потери тени. Человек без тени наводил ужас на окружающих, становился изгоем, потому что человек без тени – это человек, соприкоснувшийся с царством мертвых, призрак, дух, пришедший за живыми существами, чтобы увлечь их за собой.

Онтологическая и гносеологическая бинарность романтической эпохи приводят к устойчивому мотиву продажи, манипулирования тенью за определенные блага, появлению социального двойника,

наделенного наиболее отрицательными свойствами и вытесняющего в конечном итоге главного героя.

Петер Шлемиль, герой сказочной повести А. фон Шамиссо, расстается с тенью за возможность обладания волшебным предметом, кошельком Фортунато, неиссякаемым источником золота. В сказке О. Уайльда «Рыбак и его душа» герой совершает специальный обряд по отторжению тени от тела ради возможности быть с возлюбленной. Ученый, главный герой сказки Г.Х. Андерсена «Тень», добровольно отпускает от себя тень и гибнет, уступая место своей бесплотной оболочке, не в силах ей противостоять. Герой Е. Шварца в сказочной пьесе «Тень» побеждает тень с помощью магической формулы и готовности расстаться с жизнью, чтобы нравственно возвыситься. В сказочной повести Э.Т.А. Гофмана «Приключения в ночь под новый год» главный герой Эразмус Шпикер утрачивает свое зеркальное отражение и обладает странной двуликостью, его моложавое лицо могло превращаться в смертельно бледное, увядшее, уродливое лицо старца.

Подобный мотив удвоения вводит онтологическую проблему двойничества, ощущение жизни как игры масок, в которой каждый носит разную личину. Трагичен финал повести Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», в которой с помощью научного эксперимента удается отделить нравственное начало от безнравственного и наблюдать за существованием зла в чистом виде: тень обретает форму, мистер Хайд поработает доктора Джекила, вытесняя в нем благородное начало и полностью уничтожая.

Гибель героя в фольклорных источниках переосмысливается авторами в соответствии с их идейными замыслами: странничество, нравственное успокоение, гибель от столкновения с действительностью. В авторских текстах для детей устойчив мотив самопознания через собственное отражение. Сниженный двойник проецирует отрицательные качества героя, помогает посмотреть на себя со стороны и исправиться.

Исчезновение тени модифицируется в финской сказке Х. Мякеля «Дядюшка Ау» в исчезновение зеркального двойника. Главный герой дядюшка Ау прогнал собственное зеркальное отражение, правдиво проецирующее своего хозяина. Изгнание отражения становится инвариантом утраты тени, а зеркальный двойник является сниженным двойником человека, помогающим посмотреть на себя со стороны.

Собственно мотив двойничества в русской и зарубежной сказочной традиции может быть реализован на образном, сюжетно-композиционном, языковом уровнях.

Образный уровень предполагает двойничество персонажей. В авторской сказочной литературе детские писатели активно используют традицию близнецных пар: А.С. Пушкин «Сказка о мертвой царевне» (царевна / королева) – противопоставление добра – зла; Л. Кэрролл «Алиса в Зазеркалье» (Труляля / Траляля) – пародийное начало; В. Губарев «Королевство кривых зеркал» (Оля / Яло), П. Траверс «Мэри Поппинс» (Майкл / Джейн), Г.Б. Остер «Братья-близнецы» (Митя / Витя), Ш.Т. Крюкова «Узник замка» (Глеб / Гордей) – идея соперничества, противоборства.

Н.Г. Урванцева разграничивает зеркальные и близнецные пары двойников в русской литературной сказке [7, с. 68]. Мы предлагаем расширить данную классификацию группой контурных двойников (копии, теневые двойники, виртуальные двойники). В русской и зарубежной литературной сказке мы выделяем следующих двойственных персонажей:

а) зеркальные двойники: Оля и зеркальная проекция Яло (В. Губарев «Королевство кривых зеркал»), Герда и Ледяная Герда (В.Н. Коростылев «Школа снежной королевы»);

б) близнецные пары: Суок и Тутти (Ю.К. Олеша «Три толстяка»), Митя и Витя (Г.Б. Остер «Близнецы-братья»), Труляля и Траляля (Л. Кэрролл «Алиса в Зазеркалье»);

в) копии: Сергей Сыроежкин и робот Электроник (Е.С. Велтисов «Электроник – мальчик из чемодана»);

г) теневые двойники: ученый-тень (Г.Х. Андерсен «Тень»), Христиан-Теодор – Теодор Христиан (Е. Шварц «Тень»);

д) виртуальные двойники: двойники-жители других миров (Ю. Кузнецов «Изумрудный дождь», Р.Л. Стайн «Привидение в зеркале»).

Зеркальный двойник либо подчиняет себе лучшую половину (Г.Х. Андерсен «Тень»), либо проецирует сниженные качества героя, являясь его сниженным двойником, и способствует нравственному преображению (Оля-Яло «Королевство кривых зеркал»). Также зеркальный двойник может выступать идеальной копией-образцом для подражания, вместившем качеств, необходимых главному герою, например, Сергей Сыроежкин и робот Электроник в фантастической повести Е.С. Велтисова «Электроник – мальчик из чемодана», т.е. выполняет гносеологическую функцию.

Сюжетно-композиционный уровень представлен соотношением реального и ирреального миров, которые реализуются в двух ипостасях: как оппозиция реального и вымышленного миров и как необычный «мир наизнанку».

Инобытие может быть зеркальным миром (Л. Кэрролл «Алиса в Зазеркалье», К. Булычев «Путешествие Алисы»), спроецированным по принципу зеркальной симметрии или сказочным, в котором действуют законы сказочного хронотопа (В. Губарев «Королевство кривых зеркал», Е.В. Артамонова «Духи Зазеркалья», И.И. Соковян «Коварное зеркало»). В этом случае зазеркалье выступает средством переосмысления окружающей действительности, выполняет аксиологическую функцию, отражая значимые культурные ценности.

Перевернутый мир основан на фольклорной традиции текстов небылиц, в которых сознательно нарушаются логические связи между субъектом и объектом, предметом и его функциями, причиной и следствием. Появляется группа фольклорных текстов под названием «мир вверх тормашками». Логика «обратности» проецирует акт художественного сознания ребенка, способствует его укреплению в норме через установление семантических и логических оппозиций, а также выполняет аксиологическую функцию, инвертируются значимые ценности культуры.

На языковом уровне идея зазеркалья выражена использованием зеркального письма, палиндромов (Л. Кэрролл «Алиса в Зазеркалье», В. Губарев «Королевство кривых зеркал», Дж. Роллинг «Гарри Поттер и философский камень»).

Таким образом, отражательная способность зеркального приводит к феномену двойничества, «отстраненному отражению персонажа». Ассоциативный ряд источников удвоения может расширяться за счет разных способов искажения пространства: зеркальный двойник, звуковой двойник, контурный двойник (тень, фотография, портрет). Сопутствующие мотивы, которые проецируют выделенные нами типы двойников: мотив зазеркалья, мотив утраты тени, отражения, мотив оживления полотна, мотив Нарцисса, мотив акустического отражения – способствуют нарративной динамике и вариативности сюжета.

Список литературы

1. Абрамян Л. А. Человек и его двойник : к вопросу об истоках близнецного культа / Л. А. Абрамян // Некоторые вопросы изучения этнических аспектов культуры : сб. науч. тр. / Л. М. Дробижина и др. – М. : [б. и.], 1977. – С. 59–71.

2. Вулис А. З. Литературные зеркала / А. З. Вулис. – М. : Сов. писатель, 1991. – 480 с.
3. Иванов В. В. Близнечные мифы / В. В. Иванов // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Российская энциклопедия, 1994. – Т. I. А-К. – С. 174–176.
4. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1991. – 608 с.
5. Лотман Ю. М. Портрет / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 349–375.
6. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. Т. XIV / Тарт. гос. ун-т ; под ред. Ю. М. Лотмана. – Тарту : Изд-во Тарт. гос. ун-т, 1981. – с. 5. – (Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 567).
7. Урванцева Н. Г. Поэтика зеркала в русской детской литературе XX века : дис. ... канд. филол. наук / Н. Г. Урванцева. – Петрозаводск, 2006. – 191 с.

ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКАЯ СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ЦЫФЕРОВА

А.А. Марина

Наследие Г. Цыферова не так велико. Однако опубликованные произведения сделали его любимым сказочником маленьких и взрослых читателей. Отметим, что исследований творчества Г. Цыферова крайне мало. Можем назвать следующие имена: А. Тихомирова, М. Коваленко, В. Непомнящий, О. Муравьева, Г. Тумакова.

Г. Цыферов является создателем короткой лирической сказки, отличающейся особой системой персонажей, специфической нарративной стратегией, а также лиричностью и философичностью. В работах исследователей его творчества можно встретить разные жанровые определения литературного наследия: лирическая миниатюра, философская сказка, лирико-философская сказка, сказка-малютка. Цель нашей статьи – выявление главных художественных особенностей сказок Г. Цыферова.

Жанровое определение «сказка-малютка» объясняется, с одной стороны, объемом произведений, а с другой стороны, адресатом –

ребенком [3, с. 210]. Номинация «лирическая миниатюра» определяет короткое по объему произведение, отличающееся поэтичностью образов и лирической атмосферой.

Учёные подчеркивают связь современной философской сказки с традицией народной сказки о животных, карнавальная культура, «дурацкой» литературы, а также различных нелепиц [4, с. 12]. По мнению А. Тихомировой, указанный жанр уходит корнями в творчество мировой культуры и относится к литературному опыту Л. Кэрролла и его последователей – А. Милна, А. де Сент-Экзюпери, А. Линдгрена и Т. Янссона. Языковая и логическая игра в сказках связывается с творчеством поэтов и писателей ОБЭРИУ. Анализ конкретных произведений (А. Иванова, С. Козлова, Г. Остера, Г. Цыферова) ведётся главным образом не на уровне игровых стратегий языка, а в сфере бытийных категорий: жизнь, смерть, любовь, дружба.

По нашему мнению, наиболее удачно и полно отражающим основные особенности сказочного мира Г. Цыферова является жанровое определение «лирико-философская сказка». Соглашаясь с мнением А. Тихомировой о приверженности Г. Цыферова традициям перечисленных авторов, считаем необходимым особым образом выделить «андерсеновскую» сказочную традицию в творчестве русского писателя.

Произведения Х.К. Андерсена отличает сочетание волшебного и реального, действительного, составляющие сущность творческого метода сказочника. Он одушевляет предметы, дает возможность по-новому взглянуть на окружающий мир, вводит в сказочный мир явления внешнего мира (природные, бытовые, исторические, географические, научные). Эти черты поэтики датского сказочника перенимает Г. Цыферов и создает собственную сказочную Вселенную.

В центре внимания автора – животный, человеческий мир и мир вещей. Глупый медвежонок, живой мотоцикл, китенок, мишкина труба – вот лишь несколько примеров, иллюстрирующих реалистичность выбираемых образов. Отметим, что в организации образной системы прослеживается ориентация на фольклор – в роли героев выступают традиционные для русской сказки животные: медведи, зайцы, лягушки. Но Г. Цыферов расширяет образный ряд героями, не характерными для традиции. Каждого героя сказочник наделяет своим характером, определяет его манеру поведения и речи, придает ряд отличительных свойств и качеств, от чего образ становится более объемным и многомерным.

Например, в сказке «Паровозик из Ромашково» главный герой сразу представляется неоднозначным и наделяется эпитетом «странный» [5, с. 101]. Таким образом он выделяется среди других, делается исключительным, не похожим на других. Герой сказки у Г. Цыферова является носителем своего миропонимания, идеи, и на протяжении всего сказочного действия его образ раскрывается. Любознательный, мечтательный, свободолюбивый Паровозик противопоставляется суетливым пассажирам, «серьезным дядям и тетям». Паровозик, постоянно сворачивающий с маршрута, чтобы насладиться пением первого соловья, первыми ландышами, закатом, пытается убедить пассажиров не торопиться, насладиться моментом и обратить внимание на всё прекрасное, что есть вокруг.

Г. Цыферов рисует образ реалистично и достоверно, раскрывая у предметов, существ их действительные свойства. Повадки животных, описание их внешнего вида, изображение предметов и характеристика особенностей – всё это звучит убедительно. Сказочные герои Г. Цыферова приобретают жизненные, действительные черты. Читателя не вынуждают представлять невероятных принцесс из замков или волшебных фей, исполняющих любые желания, он видит «настоящих» героев, сталкивающихся с простыми проблемами, хорошо знакомыми читателю. Эти персонажи встречаются со злом и завистью, стремятся дарить окружающим добро, пытаются понять простые истины, сомневаются в себе, преодолевают трудности упорным трудом.

В каждой сказке Г. Цыферова отражается социальная среда, поднимаются реально существующие в обществе проблемы, затрагиваются вечные ценности и культурные традиции. Но животные и предметы в соответствии со сказочной традицией очеловечиваются, с героями происходят удивительные истории. Читатель получает возможность заглянуть в волшебный мир. Такое сочетание сказочного и реального делает сказки двуплановыми. Дети воспринимают внешнюю, конкретную форму сказочного события, верят в этот вымысел, важным для них становится победа добра над злом, торжество справедливости. Взрослые за внешней сказочной оболочкой видят настоящие проблемы и трудности, следят за сложной системой человеческих отношений, понимают глубокую философию, заложенную сказочником, находят примеры подлинной жизни, где есть место радости и боли, правде и лжи, смерти и настоящей любви.

В произведениях Г. Цыферова читатель не встречает прямолинейных наставлений и нравочений. Однако поднимаемые вопросы зачастую требуют глубокого понимания и анализа. В сказке «Про слонёнка и медвежонка» в центре внимания проблемы одиночества, замкнутости и внутренней несвободы, соотношения первого впечатления о герое и его внутреннего мира [5, с. 65]. Однако раскрывается этот вопрос по-детски волшебным и, на первый взгляд, просто. Упрямого и скучного слоненка очень сложно чем-либо удивить. Он представляется абсолютно закрытым от новых впечатлений. Поведение медвежонка направлено на преодоление внутренней проблемы друга, он чувствует, что внутренний мир слонёнка гораздо богаче, а отстраненность и отчужденность мнимые.

В финале большинства сказок Г. Цыферов использует лаконичные и яркие философские высказывания, помогающие понять читателю основной посыл произведения. Так, в сказке «Паровозик из Ромашково» читаем: «Ты, конечно, понял смысл моей сказки. Иногда не стоит торопиться. Если видишь красивое, если видишь хорошее – остановись» [5, с. 105]. Сказка «Одинокий ослик» заканчивается следующими словами: «Даже самый маленький может быть большим другом» [5, с. 87].

Еще одной важной художественной особенностью сказочного мира писателя является ярко выраженное авторское присутствие. Нарративная стратегия сказок Г. Цыферова вполне традиционна: читатель знакомится с рассказчиком, который представляет ему героев и погружает в сказочную историю. Он посредник между миром сказки этого автора и ее создателем. Однако рассказчик не только описывает происходящие события, он нередко даёт им объяснение, оценку, так же, как дает оценку самим героям, их чувствам и поведению. Нарратор напрямую обращается к читателю, устанавливая с ним более тесный контакт, что создает доверительную атмосферу общей беседы. Высказывания рассказчика слышатся на протяжении всей сказки.

Таким образом, художественный мир сказок Г. Цыферова вообрал в себя черты мировой сказочной традиции, трансформируя их в соответствии с российской действительностью и со своим миропониманием. Литературная сказка, по мысли Х.К. Андерсена, явление универсальное: «Сказочная поэзия – обширнейшее царство, которое простирается от сочащихся кровью могил древности до наивного детского альбома. Она охватывает и народное творчество,

и литературные произведения, она является представителем поэзии всех видов, и мастер, овладевший этим жанром поэзии, должен уметь вложить в него трагическое, комическое, наивное, ироническое и юмористическое» [1, с. 86]. По нашему мнению, Г. Цыферову удалось стать не только последователем существующих традиций, но и создателем нового сказочного жанра.

Список литературы

1. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка / Л. Ю. Брауде. – М. : Наука, 1979. – 208 с.
2. Брауде Л. Ю. Ханс Кристиан Андерсен / Л. Ю. Брауде – М. : Просвещение, 1987. – 139 с.
3. Коваленко М. М. «Сказка-малютка» в истории русской детской литературы XX века: Сергей Козлов и Геннадий Цыферов / М. М. Коваленко // Аксиологический диапазон художественной литературы : сб. науч. ст. / под ред. В. Ю. Боровко, О. В. Лапатинской. – Витебск : Изд-во ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – С. 210–212.
4. Тихомирова А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX–XXI в. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А. В. Тихомирова. – М., 2011. – 22 с.
5. Цыферов Г. М. Добрые сказки / Г. М. Цыферов. – М. : Малыш, 2015. – 128 с.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ЯКУТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Д.И. Фролкина

В начале 20-х гг. XX в. перед советскими писателями остро встал вопрос о создании качественной художественной литературы для детей, что было связано не только с воспитательным значением книги в формировании советской личности, но и с ее могучим художественным потенциалом, позволяющим развивать у маленьких читателей вкус и любовь к чтению. Советская литература успешно осваивала новые для себя жанры, среди которых можно отметить социально-бытовую повесть, повесть о школе, повесть воспитания [2, с. 54], а также жанры научно-познавательного характера. Не остались в стороне и якутские авторы, образованное в 1926 г.

Якутское государственное книжное издательство стало выпускать первые книги для детей этого региона.

На начальных этапах большую роль сыграли переводчики, благодаря которым маленькие школьники открывали для себя рассказы А.П. Чехова, повести В.Г. Короленко и произведения М. Горького. В дальнейшем стали появляться и тексты оригинальные, оформленные в виде очерков и рассказов местных авторов [4, с. 10]. Так или иначе первые произведения базировались на богатом фольклорном материале якутов, представленном не только сказками, пословицами, загадками, но и масштабным эпосом – олонхо.

Уже к 50-м гг. XX в. жанровое разнообразие детской литературы поражало: бытовые и исторические рассказы (Н. Мординов, Суорун Омоллон), авторские сказки (П. Ойунский), басни (Кюн Джирибинэ), революционные песни (П. Ойунский). Школьная тема звучала в пьесах Кюндэ, Бястинова и Ефремова. Многочисленные стихотворные сборники Элляя, Н. Мординова, А. Абагинского находили отклик у маленьких читателей, а свой познавательный интерес они могли удовлетворить научно-популярными рассказами Ч. Мординова, И. Данилова. С течением времени не перестают быть актуальными фольклорные образы, обретшие вторую жизнь в легендах Далана и других писателей. Стоит также отметить, что произведения публиковались как на якутском, так и на русском языке.

Таким образом, в советский период якутская литература для детей продолжала традиции социалистического отношения к текстам, предназначенным для ребенка, отвечала требованиям как содержательного, так и жанрового характера. При этом национальные писатели сохраняли в детской литературе этническую преемственность, возрождая и переосмысливая наследие устного народного творчества.

В постсоветское время публикация не только детских, но и «взрослых» текстов резко пошла на убыль, но якутским издательствам все же удалось сохранить периодичность некоторых выпусков, хотя и в сильно урезанном масштабе. Как отмечает С.А. Карайченцева, основной особенностью детских произведений современного этапа (последнее десятилетие XX – начало XXI в.) является то, что они развиваются «стихийно, вне какой-либо точно продуманной и сформулированной государством и обществом системы воспитательно-образовательных приоритетов» [1, с. 312]. Тем не менее литературная деятельность Якутии не прекращалась, и современные

произведения для детей представляют особенный интерес для исследователей. Во-первых, необходимо проследить, как изменился (и изменился ли?) жанровый состав художественного репертуара для детей, во-вторых, представляется важным изучить содержательную сторону национальных текстов для маленьких читателей, в-третьих, в эпоху глобализации уместно исследовать место фольклора в современных изданиях, этническое наследие в детской литературе XXI в.

В данной работе под термином «современная» литература понимаются произведения, созданные в период начиная с 1990-х гг. до настоящего момента. Такой временной отрезок, безусловно, оспариваемый, опирается на традицию выделения «новой» литературы, отличной от советского типа, в том числе и хронологически [3, с. 3].

Возраст читательской аудитории разделяется в случае стандартно, на четыре категории: дошкольную (до 10 лет), младшую (до 10–11 лет), среднюю (11–15 лет), старшую (15–17 лет) школьную.

Предметом исследования стали тексты якутских авторов, созданные как на русском, так и на якутском языках и ориентированные на детскую аудиторию.

Большую роль в воспитании и формировании маленьких читателей продолжает играть фольклор. Не только сказки, загадки, пословицы, игры, легенды и олонхо, которые продолжают пользоваться огромной популярностью у детей якутского региона, но и авторские сказки. Этот жанр, как было отмечено, существовал еще в советский период, однако можно утверждать, что именно сейчас происходит многостороннее его развитие. Авторская якутская сказка имеет ряд особенностей: одна из них – обширное использование фольклорных образов и сюжетов. Мифологические герои перенесены в обстановку XXI в., и фольклорные существа продолжают строить козни, но уже не богатырям олонхо или якутам из сказок, а современным ребятам. Назовем «Сказание о Хомусе» Л. Олесовой (2017), «Чудовище Лыбныкара» В. Егорова (2017), сборники «Полезные сказки» (2011) и «Книга добрых сказок» (2017).

Фольклор стал благотворной почвой не только для традиционных, но и для экспериментальных форм, новых для якутской литературы. Так, авторы продолжают пробовать себя в жанре фэнтези и хоррор-историй. Последнее можно наблюдать в опубликованном в 2011 г. сборнике «Зомби в Якутске», составленном из произведений разных писателей. Он ориентирован на взрослую аудиторию

и старшую школьную, как и роман-олонхо А. Борисовой «Земля удаганок», изданный в четырех частях.

Богатый фольклорный материал лег в основу комиксов и манг (например, «Нюргун» М. Чикачевой-Ондар).

Наряду с экспериментальными жанрами продолжают издаваться «традиционные» рассказы и повести. Причем заметно выделяется бытовая повесть и школьная повесть («Опасная математика» А. Борисовой (2011)). Большим успехом пользуются приключенческие тексты, как, например, «Жизнь и приключения Ваньки Быкова» И. Никифорова (2016) или сборник рассказов нескольких авторов «Волшебный сундучок».

Стоит отметить популярность устоявшегося в северной литературе «лесного» рассказа – произведения, события которого происходят в тайге или тундре. Нередко такой рассказ был своеобразным пособием для подрастающих ребят, из которого они узнавали, как ориентироваться в лесу, как вести себя при встрече с животными и как правильно относиться к богатству природы. Такие тексты особенно актуальны сейчас, когда большинство детей проживает в городах или поселках и не связаны с лесным миром, который всегда был домом для северных народов.

Возможно, поэтому в современном книжном репертуаре стало возникать так много справочной и научно-познавательной литературы о Якутии. Маленькие читатели могут познакомиться с историей, бытом, природой, минеральными ископаемыми, животными их региона на страницах многочисленных энциклопедий и детских путеводителей. Такие книги выпускаются регулярно: «По краю родному» (2012), «Якутия» (2015), «Якутск от А до Я» (2016), «Край, в котором я живу» (2017), «Мамонт и древние животные Сибири» (2018). Такие пособия ориентированы как на младших, так и на средних школьников, будут интересны и детям старшей возрастной группы.

Лирические произведения создаются в основном для дошкольников, представлены преимущественно стихотворениями или стихотворными сказками-загадками. Такие тексты публикуются чаще всего на национальном языке, однако можно найти и на русском, например, сборники Л. Батурина «Если б» (1997) и «Мотылек, Дракоша и другие» Лианы Ю (2016).

Также на якутском языке продолжают переиздаваться произведения национальных классиков: А. Кулаковского, Пл. Ойунского, Далана, Суорун Омоллона, М. Ефимова, В. М. Новикова и др.

Список литературы

1. Карайченцева С. А. Книговедение: литературно-художественная и детская книга. Издания по философии и искусству / С. А. Карайченцева. – М. : МГУП, 2004. – 424 с
2. Октябрьская О. С. Формирование и развитие жанровой системы в русской детской прозе 1920–50-х годов / О. С. Октябрьская. – М. : МАКС-Пресс, 2016. – 248 с.
3. Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) : учеб. пос. для студ. учрежд. высш. проф. образования / С. И. Тимина, В. Е. Васильев, О. Ю. Воронина и др. ; под ред. С. И. Тиминой. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ – М. : Изд. центр «Академия», 2013. – 352 с.
4. Ямпольская М. Л. Краткий очерк истории якутской детской литературы / М. Л. Ямпольская, Н. Е. Петров. – Якутск : Якутское книжное изд-во, 1959. – 114 с.

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

М.С. Конева

Устное народное творчество изменяется в общем своем характере, составе и в отдельных жанрах, произведениях. Одни жанры возникают, развиваются, как, например, частушка в конце XIX в., другие постепенно выходят из употребления и отмирают, как былина в XX в. Некоторые жанры, например, лирическая песня, значительно сузили свое бытование и живут главным образом в памяти людей старшего поколения. В отдельных жанрах, произведениях изменяются темы и сюжеты, герои и выразительные средства [1, с. 14].

Детский фольклор, как всякое искусство, многосторонне связан с действительностью, изменяется вместе с исторической жизнью народа. В большей части детский фольклор отражает события истории и особенности народного, семейного быта. Детский фольклор – огромная сфера устного народного творчества. Этот мир, яркий, радостный, соседствует с миром взрослых, но не подвластен ему, существует по своим законам. По большинству определений, детский фольклор – это фольклор взрослых для детей и фольклор, который сочиняют сами дети. Уникальное явление, в котором

сохранилось большое количество различных жанров для разных возрастов. Каждый жанр детского фольклора имеет свою историю и свои особенности.

Подробнее остановимся на жанре колыбельной песне, так как ими открываются поэзия пестования и материнская поэзия. Колыбельные песни происходят от слов «колыбать», «колебать», «качать», «зыбать», отсюда же – колыбель, коляска, зыбка [2, с. 39].

Тексты колыбельных песен складывались постепенно. Вначале они состояли из цепочек междометий и побуждающих слов, повторяющихся в такт с движениями колыбели, затем к ним присоединялись ритмичные поскрипывания ее деревянных частей, а потом появлялись сами песни.

Для колыбельной песни характерны покачивающий ритм, монотонная мелодия. Почти все они создавались на повторяющемся мотиве, на который пели «лю-ли», «люшеньки-люли». Поэтому колыбельку до сих пор называют «люлькой», а ребенка – «лялей», «лялечкой». Эти ласковые слова происходят от имени дочери богини Лады – Лели. Славянская Леля – это Богиня Весны, первых ростков, цветов. Древние славяне считали, что Леля заботится о будущем урожае, о материнстве и о малышах [4].

Через колыбельные идет приобщение ребенка к культурным традициям своего народа. В песнях описываются народные обряды, опыт предыдущих поколений, рассказывается (пропеваается) великое множество бытовых подробностей, дающих новым поколениям представление о том, как жили их предки. Вместе с потешками, сказками, приговорками, прибаутками, считалочками и загадками колыбельные создают особый мир детства.

Колыбельные разных народов мира похожи между собой в основном принципами организации музыки и текста. А присутствующие в песнях животные, явления природы – различаются. Именно с их помощью ребенку и передаются знания об окружающем мире, роли человека.

Часто в колыбельных упоминается кот, так как он становится первым объектом наблюдения для ребенка – живет в избе, привлекает внимание своими движениями, игривостью, мягкой шерсткой. Кот изображался подробно, с присущими ему внешними признаками, повадками, привычками. Иногда в колыбельных песнях упоминаются птицы, которые являются вестниками Бога и помогают заботиться о ребенке. Содержание колыбельных периодически

менялось, поэтому появлялись другие представители животного мира: волк, медведь, заяц [2].

В современных авторских колыбельных песнях, созданных А. Усачевым, Р. Мухой, М. Ясновым и др., появляются совершенно иные образы [3]. Например, у А. Усачева: образы кузнечика («Колыбельная кузнечику»), светлячка («Светлячок»), лунатиков («Десять лунатиков»), подушки («Какие бывают подушки»). У Р. Мухи: книги («Книжная колыбельная», в которой рассказывается про книгу, которая устала), трамвая («Трамвайная колыбельная», в которой рассказывается, как все уснули, но трамваи «зевая ползут»). У М. Яснова: мизинчика («Колыбельная для мизинчика», где говорится, как мизинчик выбрал гостинцы каждому брату) и ёлочки («Колыбельная для ёлочки» поётся для ёлочки, чтобы она не боялась засыпать).

Можно сказать, что колыбельная песня обретает новые современные формы, образы, не теряя при этом своего изначального назначения и смысла. Это значит, что развитие жанра продолжается.

Список литературы

1. Бушкевич С. П. Огородное пугало: предмет и символ / С. П. Бушкевич // Живая старина. – 1997. – № 2. – С. 14–17.
2. Капица Ф. С. Русский детский фольклор : учеб. пос. для студентов вузов / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 320 с.
3. Популярные поэты // Poemata.ru, 2017–2020. – Режим доступа: <https://poemata.ru>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 07.03.2020).
4. Старинные колыбельные песни Руси // Журнал Кантелеонъ. – Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/id/5cc7847f4900f400af335e72/starinnye-kolybelnye-rusi-kto-i-zachem-ih-peli-5cc786e2d31aa100b344c8e7>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 07.03.2020).

ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ МИСТИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА В ТРИЛЛЕРЕ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

В.Н. Майор

Время и пространство – неотъемлемые ориентиры всех явлений и событий, которые всегда происходят «где-то» и «когда-то». Между ними существует крепкая, неразрывная связь. Признаки времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем. Пересечение двух понятий и слияние примет характеризует термин «хронотоп», введенный М.М. Бахтиным [1, с. 234]. Исследования ученого и философа доказали, что специфика жанра и жанровых разновидностей определяется особенностями хронотопа.

Триллеру присуща «напряженная фабула, основанная на событии неожиданном, заключающем в себе потенциальную опасность, побуждающем героя к действию» [3, с. 334]. Соответственно, чем опаснее ситуация и враждебнее пространство, тем острее конфликт, при этом в триллере он переходит из зоны открытого физического столкновения в область психологического противоборства героев, в пространственные миры сознания и подсознания. Модель пространства может быть решена как несложная метафора, возможно и построение целого мира, многомерного, многозначного. Чем сложнее модель, тем больше опасности для героя, тем мощнее пружина сюжета [4, с. 53].

Стоит отметить, что, в отличие от взрослых триллеров, посвященных преследователям и маньякам, в подростковых, как правило, отсутствует криминальная составляющая. Поэтому в них сюжеты наполнены мистикой, из-за чего художественное пространство соответствует принципу двоемирия: помимо реального, обязательно присутствие нереального (фантастического) мира. Жанрообразующим для триллера становится особенный хронотоп, который мы назовем мистическим, его главная особенность – поддержание в читателе чувства ужаса и ощущения приближающейся опасности, связанной с фантастическими и необъяснимыми событиями.

В этой статье мы попытаемся разобраться, при помощи каких приемов и образов создается мистический хронотоп.

Типичными локусами в триллерах для подростков являются дом и его отдельные помещения, такие как чердак и подвал. Именно

дом становится основным местом действия, а нередко и причиной происходящих с героями приключений, что находит свое отражение в заголовках произведений. Например, «Добро пожаловать в мертвый дом», «Ужас школьного подвала», «Дом тысячи страхов» и т.п. Функция таких заголовков – создание интриги, атмосферы ужаса и напряжения как важнейшего жанрового элемента триллера. Лексемы «мертвый», «ужас», «страхи» сразу сообщают читателю о том, что художественная действительность произведения нереалистична, это особое пространство, зловещее, устрашающее.

Для описания дома в подростковых триллерах характерно: акцентирование необычности и фантастичности места, в котором расположен дом; введение мотива предчувствия беды, связанной с домом; внимание к деталям внешней и внутренней архитектуры, а также интерьера; фантастические и мистические описания; перенос действия в подсобные, нежилые части дома – подвалы, чердаки.

Место расположения дома

Как правило, дом, в котором будут происходить основные события, всегда находится где-то на отшибе, является заброшенным или очень долго продается в силу каких-то «нехороших» историй, связанных с ним, поэтому никак не находит своего покупателя. Но вдруг туда въезжает какая-то семья или местные ребята решают его исследовать.

Другие варианты – это одинокий дом в лесу, горах, среди болот, на берегу отдаленного озера и т.п. Действительно, уединенное место вдали от населенных пунктов, часто при отсутствии дороги, делает героев беззащитными и уязвимыми. В триллере для подростков «Тринадцатый час ночи» Л. Влодавца фантастические события происходят в одиноком домишке в лесу, где заблудились два одноклассника на загородной лыжной прогулке. При приближении к дому они увидели, как «маячили неясные контуры небольшого дома, в окне которого светился огонек» [2]. Дом подчеркнуто отделен от внешнего мира: «...вокруг дома возвышался деревянный забор... ворота завалены здоровенными сугробами... калитка оказалась запертой на засов...» [2].

В романе Р.Л. Стайна «Добро пожаловать в мертвый дом» дом снаружи предстает старым и громоздким, его двор покрыт густо прошлогодней листвой, бурьяном и засохшими клумбами. Несмотря на то, что дом не находится на окраине или отшибе, автор все равно отражает его отстраненность от окружающего мира: «Он стоял

целиком в тени... прятался среди старых деревьев... крона которых... смыкалась над его крышей», а на заднем дворе «деревья росли еще гуще... свет сюда почти совсем не проникал» [5].

Мотив предчувствия беды

Предчувствие чего-то нехорошего, ощущение приближающейся беды появляются у героев, находящихся рядом с домом или уже вошедших в него. Иногда дом предстает сразу зловещим и отталкивающим, а иногда изначально дом не внушает страха и отторжения, и только в процессе развития событий открываются его пугающие тайны.

В первом случае дом сразу описывается, как обветшавший, заросший плющом и другими растениями, с засохшим садом, с пришедшими в негодность лестницами, скрипучими полами, дверьми, висящими на ржавых петлях.

Во втором случае дом может быть вполне исправным, выкрашенным в светлые тона, с красивым садом, уютным внутренним убранством, сначала героя может даже ничего не смущать и не пугать. Однако по мере нахождения или проживания в нем, он постепенно начинает замечать мелкие странности, которые начинают вселять страх. В таких домах зачастую кульминационный момент переносится в подвал или на чердак.

Сочетание двух вариантов может организовывать пространство в триллере также двояко: пугающий внешний вид, но обычная, даже уютная обстановка внутри, и наоборот, внешне ничем не отличающийся от большинства других домов дом, но при этом с ужаснейшим интерьером внутри, со странными, настораживающими предметами.

Акцент на деталях внешней и внутренней архитектуры, интерьера

Дом в романе Р.Л. Стайна изображен как живое существо буквально с первых страниц, когда дети смотрят на окна второго этажа: «посередине было два больших полукруглых окна, напоминающих темные глаза, которые пристально нас изучали» [5]. Наряду с вполне реалистичным описанием дома: «Из красного кирпича с черной черепичной крышей...», возникают упоминания ирреальных событий, происходящих в нем: героиня на пороге видит привидение – мальчика, который «стоял там секунду, а потом повернулся и исчез в темном коридоре» [5] или явно чувствует сквозняк и видит колыхание занавесок, но распахивая их, удивляется закрытым окнам.

Упоминание предметно-бытовых деталей создает ощущение достоверности происходящего. Как правило, за детализацией

архитектуры или интерьера следует мистический фрагмент. Контраст усиливает ощущение тревоги. Однако встречается и обратная последовательность. Например, в романе Р.Л. Стайна героине в один из вечеров в конце коридора видится девочка в белом, но при близком рассмотрении она видит, что это просто «куча грязного постельного белья» и т.п.

Фантастические и мистические описания

В тексте есть фрагменты, где пространство дома описывается как абсолютно фантастическое. Например, в сцене, когда перед Амандой приоткрывается дверь, девочка слышит шепот и чьи-то шаги, видит очень напуганного брата, пятившегося назад к стене, после чего дверь медленно закрывается, петли скрипят: «Все это напоминало сцену из какого-нибудь фильма ужаса» [5].

В отечественном триллере для подростков «Тринадцатый час ночи» происходит метаморфоза реального пространства в фантастическое: «на полу между столом и печкой... копошилось какое-то жуткое существо», «печка тряслась и гудела все сильнее... Однако... не потрескалась, и даже побелка с нее не осыпалась», дым «стал как бы выливаться на пол и ровным слоем растекаться по нему... и тот стал совершенно гладким и блестящим» [2]. Внезапная трансформация обыденного в фантастическое придает произведению еще большую напряженность. Невозможность выхода из страшного сказочного дома захватывает читателя.

Подсобные и нежилые части дома (подвал, чердак) как основное место действия или кульминации

Подвал становится основной ареной событий в романах «Нечто из подвала» Р.Л. Стайна и Т. Стоуна «Ужас школьного подвала».

В «Нечто из подвала» подвал находится в жилом доме. Однако дом не описывается ни снаружи, ни внутри. Отсутствует упоминание о точном количестве комнат, иных помещений, не описана мебель и другие предметы быта, их пространственное расположение. Зато с первой страницы книги настойчиво врывается «подвал». Он является объектом интереса двух детей-подростков, поскольку родители не разрешают им туда спускаться из-за того, что там работает над чем-то неизвестным отец. В триллерах часто запретное и вызывающее любопытство по каким-либо причинам место становится основным, именно там разворачиваются дальнейшие кульминационные действия.

В начале романа для детей подвал – всего лишь дверь, за которой имеется лестница вниз. Когда же они решают все-таки спуститься, то подвал предстает невыносимо горящим и душным воздухом, жужжащим шумом, белыми огнями отцовского кабинета, такими яркими, что «дети должны были зажмуриться и подождать, пока их глаза не привыкнут к такому яркому свету» [6]. Несмотря на то, что подвал – часть дома, куда ежедневно спускается их отец, детей все равно пугает увиденное, но и манит неизвестностью.

В «Ужасе школьного подвала» сама школа подробно не описывается: «школа казалась вполне обычной: фасад с колоннами, истертые каменные ступени, обычные окна и двери», простые классы. Однако атмосферу ужаса создает упоминание того, что школа находится возле кладбища, а в подвал «никто и никогда не входил» [7]. Подвал же представлен зловещим. Там звучат человеческие стоны, «темные тени таились в каждом углу», горящая свеча колеблется и стремится погаснуть, а тени героев «берут и сужаются в кольцо» [7]. Реальность и фантастика смешиваются. Постепенно страшному даются вполне реалистичные мотивировки: колебание свечи – это сквозняк, а стоны – это звуки, которые издает странная рептилия в клетке.

Все перечисленные нами особенности описания дома как значимого локуса организации художественной реальности триллера соединяются с *замедлением и ускорением* художественного времени.

Суть приема ретардации – это поднятие эмоционального напряжения перед финалом. Данный прием по своей сути – это эпизод, дающий надежду на то, что герой (герои) в итоге спасется (спасутся). Такой прием можно встретить, например, в «Ужасе школьного подвала» Т. Стоуна. Автор в самый напряженный момент действия отвлекает читателя лирическими отступлениями подростка Бента «...о множестве других учеников, которые проходили здесь до него. Где они теперь? Удалось ли им сделать то, что они хотели?» [7]. Кроме того, повторяются описания подвала, хотя он уже был не один раз описан «Бент побывал здесь совсем недавно, все казалось совершенно незнакомым...» [7].

За счет приема замедления вытягивается пространство подвала – он кажется бесконечным. Ожидание окончания пути героев щекочет нервы читателя. Возникает чувство, что спасение не наступит никогда. И хотя в произведении все замечательно разрешается, события сохраняют свою мистическую ауру.

Обратный прием называется ускорением. Его использование создает напряжение за счет того, что предложения становятся короче, при этом выражения, входящие в их состав, усиливают экспрессию. Увеличивается ритмика текста. Эмоции героев достигают своего пика. Читатель, достигая в произведении этого момента, думает, что героев неминуемо ждет беда.

Прием ускорения помогает превратить пространство в место решения критической ситуации. У читателя должно возникать ощущение того, что только здесь и сейчас должна решиться проблема. Кроме того, при этом приеме в качестве ускорения используются цепочки простых предложений или сложные бессоюзные предложения. Например: «Скоро от мертвых остались одни скелеты. Вот и скелеты рассыпались в прах. Вот уже прах превратился в пар и растаял в воздухе» [5].

Важно то, что часто ретардация и ускорение удачно сочетаются друг с другом. Их чередование обостряет напряжение: то возникает надежда на спасение, то вдруг кажется, что герои обречены.

Таким образом, мистический хронотоп в триллере для подростков создается с помощью целого ряда приемов. Среди основных: сочетание фантастики и реалистичности в изображении места основных событий, приемы замедления и ускорения времени, которые удлиняют пространство или сужают его до одного мига и одной точки – кульминации страха и ужаса.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

2. Влодавец Л. Тринадцатый час ночи / Л. Влодавец. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/554469-trinadcatyy-chas-nochi.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 03.04.2020).

3. Кино. Энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : СЭ, 1987. – С. 334.

4. Козлова С. С. Динамика телесности и статичные модели пространства в драматургии триллера / С. С. Козлова // Вестник ВГИК. – 2017. – № 1 (31). – С. 50–59.

5. Стайн Л. Р. Добро пожаловать в мертвый дом / Л. Р. Стайн. – Режим доступа: https://dom-knig.com/read_5425-1, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 04.04.2020).

6. Стайн Л. Р. Нечто из подвала/ Л. Р. Стайн. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/254955-proklyatie-holodnogo-ozera.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 04.04.2020).

7. Стоун Т. Ужас школьного подвала / Т. Стоун. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/213657-uzhas-shkol-nogo-podvala.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 04.04.2020).

РЕАЛИЗАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ КОНЦЕПТОВ ТРЕВОГИ И СТРАХА В ПРОЗЕ АННЫ СТАРОБИНЕЦ

А.Г. Мендагалиева

Концепт как литературоведческая категория представляет собой актуальный объект филологического исследования. Изучению концептосферы литературных произведений посвящено значительное количество научных работ. Следует подчеркнуть, что художественный концепт рассматривается не только как единица коллективного сознания представителей определённой лингвокультуры, но и как элемент индивидуальной картины мира писателя. В связи с этим исследование авторских концептов позволяет получить более точное представление о мировоззрении писателя, способствует более глубокой интерпретации художественного текста.

Важной разновидностью художественных концептов являются эмоциональные концепты, заключающие в себе представления о разнообразных человеческих эмоциях и формах их выражения. Согласно определению Н.А. Красавского, эмоциональный концепт является «этнически, культурно обусловленным, сложным структурно-смысловым, ментальным, как правило, лексически и / или фразеологически вербализованным образованием, базирующимся на понятийной основе, включающим в себя помимо понятий образ, культурную ценность и функционально замещающим человеку в процессе рефлексии и коммуникации предметы (в широком смысле слова) мира, вызывающие пристрастное отношение к ним человека» [1, с. 73]. Эмоциональный концепт в художественном произведении предполагает не только вербализацию той или иной эмоции, но и её образное и ассоциативное осмысление.

В настоящее время исследование эмоциональных концептов привлекает все большее внимание отечественных и зарубежных

литературоведов. Задачей нашей статьи является анализ эмоциональных концептов в прозе А. Старобинец.

А. Старобинец – одно из ярких имён в современной русской литературе. В 2018 г. А. Старобинец была удостоена премии Европейского общества научной фантастики (ESFS) в номинации «Лучший писатель», часто её сравнивают с мэтром жанра «хоррор», американским писателем С. Кингом. Несмотря на то, что в творческом багаже автора нашли место произведения самых разных жанров, в том числе относящиеся к документальной и детской прозе, звание «королевы русского хоррора» или «русского Стивена Кинга» закрепилось за писательницей не случайно. Она умело и очень ярко передаёт человеческие эмоции, концептуализируя их в своих текстах, выражая их с помощью различных лексических и стилистических средств. Доминирующими эмоциональными состояниями для жанра «хоррор», безусловно, являются страх, ужас, тревога. В художественном пространстве произведений А. Старобинец эти эмоции также играют ведущую роль.

Эмоции тревоги и страха в прозе А. Старобинец передаются с помощью различных физических ощущений, испытываемых героями. Так, в структуре концепта страха особо заметную роль играют осязательные и зрительные ощущения.

Одним из физических признаков эмоции страха выступает холод: «“Ледяной ужас” – это дурацкий штамп, но в данном случае более подходящего словосочетания не найти. Я испытываю ледяной ужас» [3, с. 82]; «...я чувствую спиной его взгляд. Его взгляд – как холодный сквозняк. Как прикосновение мокрых пальцев к горячей коже на шее...» [2, с. 36]; «...этот страх, родившийся в нём, комок холода, родившийся у него в животе, никуда не исчез» [2, с. 179].

Отметим, что с холодом и тьмой у А. Старобинец ассоциируются и другие негативные эмоции, например, огорчение из-за отсутствия взаимопонимания: «...И если есть на свете настоящая “пропасть непонимания”, то я сейчас в ней. Я физически ощущаю, как тут холодно и темно. И обидно» [2, с.154].

Душевная боль показывается автором через физические осязательные болевые ощущения: «Представьте себе, что у вас нет кожи, вам больно даже от ветра, вам больно от себя самого. Представьте теперь, что к вам прикасаются рукой. Вы предпочли бы, чтобы это была рука в рабочей брезентовой рукавице? Или чтобы

тот, кто вас трогает, сначала бы её снял, помыл руки с мылом и намазал их кремом?» [3, с. 26–27].

Страх понимается и как невозможность двигаться. Биологическая природа страха подчёркивается с помощью сравнения с проявлением страха у животных: «У животных в моменты страха встаёт дыбом шерсть, благодаря этому они кажутся больше. У меня шерсти нет. Биологическое несовершенство. Всё, что я могу, это застыть и покрыться мурашками» [2, с. 155]. Параллель с животными помогает объяснить биологическую природу физиологических проявлений страха: «...Зина почувствовала, как кожа её спины лопаётся тысячей крошечных твёрдых дырочек и как из дырочек высовываются наружу холодные тонкие иглы...» [2, с. 178]. Страх А. Старобинец рассматривает как животный инстинкт, который необходим для существования биологического вида. Это, по мнению писательницы, столь же полезный инстинкт, как любовь. Говоря о страхе, А. Старобинец показывает, на первый взгляд, противоположные реакции у животных и людей. Так, встающая дыбом шерсть у животного делает его более крупным на вид, и это может испугать врага. Кроме того, «испуганное животное насыщает свою кровь адреналином, чтобы, спасаясь бегством, быстрее бежать. Бежать под дикую барабанную дробь своего сердца...» [2, с. 178]. Человеческая реакция на страх проявляется в оцепенении.

В реализации эмоциональных концептов в прозе А. Старобинец активно используются метафоры и сравнения. С помощью уподоблений эмоция приобретает телесность, конкретизируется в образе. Так, эмоция страха передаётся посредством метафоры густого чёрного облака, которое заползает героине произведения в рот и горло, так что становится невозможно дышать: «Идти тяжело. Как будто я двигаюсь внутри густого чёрного облака... Густое чёрное облако, окружающее меня, вдруг заползает мне в рот и в горло. Я задыхаюсь. Мне совершенно нечем дышать... я не могу говорить, а только втягиваю и втягиваю в себя воздух, но воздуха нет, моё чёрное облако не пропускает его в мои лёгкие». Лексический повтор усиливает эмоциональное воздействие. Страх описан как потеря чувств и возможностей каких-либо действий, это парализующая эмоция. Героиня не может говорить, с трудом дышит, двигается [2, с. 16–17].

Чувство унижения, вызванное грубостью врача, передаётся с помощью сравнения с дождевым червём, которого разрезали пополам [3, с. 29]. Чувство страха передаётся с помощью образа

мухи. Страх проявляется как невозможность двигаться, оцепенение: «Подбельский уже не орёт, он смотрит на меня своими прозрачными бутылочными глазами, и я тоже смотрю на него, смотрю и не могу отвести глаз, и чувствую себя мухой, намертво прилипшей к стеклу» [2, с. 13].

Таким образом, можно выделить основные понятийные элементы, из которых складываются эмоциональные концепты тревоги, страха, душевного страдания. Это холод, тьма, неподвижность, чёрный цвет. Одной из составляющих концепта является представление о животной, атавистической сути эмоции страха. У испытывающего страх человека появляются «мурашки», которые А. Старобинец рассматривает как защитную реакцию, имеющую биологическую природу.

Метафоризация эмоции способствует созданию ассоциативного поля концепта. Метафоры привлекаются из мира природы. Так, яркие метафорические образы чёрного облака, не дающего дышать, мухи, намертво прилипшей к стеклу, указывают на оцепенение, заторможенность как важные формы проявления эмоции страха.

Список литературы

1. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах / Н. А. Красавский. – Волгоград : Перемена, 2001. – 495 с.
2. Старобинец А. Первый отряд. Истина / А. Старобинец. – М. : АСТ ; Астрель, 2010. – 400 с.
3. Старобинец А. Посмотри на него / А. Старобинец. – М. : АСТ ; CORPUS, 2017. – 288 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖИТИЙНОГО КАНОНА В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»

А.А. Джундубаева, Р.А. Лелюк

Роман Е. Водолазкина «Лавр», изданный в 2012 г., по праву считается выдающимся произведением современной русской литературы. Он собрал множество литературных премий («Ясная поляна», «Большая книга», «Русский Букер», «Национальный бестселлер» и другие), переведен более чем на тридцать иностранных языков, вошел в топ-10 лучших книг мировой литературы о Боге [1]. Роман вызвал всплеск научного интереса среди филологов и является предметом гуманитарных исследований до сих пор.

Тема нашей работы связана с жанровой природой «Лавра», и мы, безусловно, не первые, кто к ней обращался. Существует ряд трудов, в которых ученые пытаются определить жанр романа Е. Водолазкина, однако, на наш взгляд, одна из его загадок кроется именно в жанровой многослойности. Отчасти такому вниманию к жанру «Лавра» способствует его авторская репрезентация как «неисторического романа». Приставка «не» как бы исключает его принадлежность к историческому тексту, писатель будто предостерегает читателя от такого видения его произведения, но тем самым и подтверждает, что у читателя могут быть основания видеть его таким в силу присутствия исторического контекста [17]. В то же время определенная автором через отрицание жанровая форма романа дает импульс научному поиску его истинного жанра и ответа на вопрос: какой же это роман, если не исторический?

Как показывают исследования, ученые наблюдают в «Лавре» конфигурацию разных жанровых структур. Так, О.А. Гримова усматривает в нем связь с древнерусскими «хождениями» [9], А.Д. Маглий находит элементы хроники и палеи, а также отмечает, что «по своему сюжетному построению «Лавр» напоминает античный роман» во всех трех его разновидностях: греческий роман испытания, авантюрно-бытовой и биографический романы [16, с. 181] – и резюмирует: «“Лавр” представляет собой “роман творения”, “роман-модель мира”, “текст о мироустройстве”, главным героем которого является Он в своей многоликости: всевышний Творец – в одновременности и созданный по его подобию человек: Арсений, Устин, Амвросий, Лавр <...>, наделенный божественной способностью творить» [16, с. 185]. Т.С. Владимирова считает, что «В жанровом отношении “Лавр” представляет собой некую эклектику *из исторического романа* <...>, *романа воспитания, романа-пути*» [6, с. 28]. Ученые Е.Ю. Шлыкова и Б.В. Кондаков заключают: «“Лавр” Е.Г. Водолазкина воспроизводит не судьбу отдельного человека, а культуру Древней Руси в целом. Это позволяет сделать вывод том, что произведение можно определить не как “неисторический” роман, а как *роман культуры*, активно развивавшийся в литературе XX века. <...>, а главный герой становится “*человеком культуры*” – одновременно и отдельной ее “частью”, и основным “транслятором”, через посредство которого она выражается» [21, с. 74–75].

При разности мнений о жанровой природе «Лавра» Е. Водолазкина ученые сходятся в том, что это роман-жизнь. В частности,

А.Д. Вовчок обнаруживает в нем «присутствие канонических структур агиографической литературы» [7], Н.В. Трофимова отмечает, что «жития стали основным и отчасти стилистическим источником романа» [19, с. 10], И. Черный называет его «образцом современного литературного жития» [20, с. 255]. О житийной форме своего произведения говорит и сам Е. Водолазкин в одном из интервью: «Я хотел рассказать о человеке, способном на жертву. Не какую-то великую однократную жертву, для которой достаточно минуты экстаза, а ежедневную, ежечасную жизнь-жертву. Культу успеха, господствующему в современном обществе, хотелось противопоставить нечто иное. <...>. Проблема описания “положительно прекрасного человека” чрезвычайно сложна. На современном материале решать ее почти невозможно, а если и возможно, то для этого нужно быть автором князя Мышкина. Я понимал, что, взятый с нынешней улицы, такой герой будет попросту фальшив. И я обратился к древней форме – к житию, только написал это житие современными литературными средствами» [15]. По сути, здесь писатель озвучил концепцию своего романа, обозначил его форму и содержание, дал ответ на вопрос о его жанровой основе.

Тем не менее вопросы остаются, и в нашей работе они связаны не с подтверждением житийной модели «Лавра» (она вполне очевидна и доказана), а с отступлением его создателя от житийного канона, без сомнения известного ему как исследователю и преподавателю древнерусской литературы. Мы поставили перед собой задачу показать основные элементы жанрового инварианта канонического жития и их трансформацию в произведении Е. Водолазкина.

Для начала приведем определение жанра жития. Современный словарь дает следующую формулировку: «Житие, агиография – (от греч. *hagios* – святой и *grapho* – пишу) – вид церковной литературы, жизнеописания людей, объявленных христианской церковью святыми. Житие отличается от биографии подчеркнута религиозной оценкой и окрашенностью описываемого» [4, с. 82]. Объектом жития является подвиг во имя веры [14, с. 51]. Из истории древнерусской литературы известно, что «Житиями в древней Руси назывались жизнеописания или биографии тех представителей и проводников христианской религиозной системы, которые чем-либо выделялись из общей массы христиан: своей церковной деятельностью, аскетическим поведением или даже таким способом служения Богу, как юродство» [12, с. 87]. Их биография писалась «с целью рассказать

(“поведать миру”) о жизни и подвигах святого, прославить его память, сохранить для потомства воспоминание о необыкновенном человеке» [11, с. 13]. Героями житий в основном становились лица духовные, которых церковь признавала святыми.

И.П. Еремин и М.О. Скрипиль указывают на то, что жития как особый род литературы связаны «с общим ходом развития христианства». Они возникли со II в. «в связи с преследованиями христиан» и были посвящены мученикам, пострадавшим за свои убеждения [12, с. 87], назывались они «мантирий – мученичество». Это более архаичная разновидность житий, имеющая простую композицию: допрос мученика, приговор, смерть мученика.

С 313 г., после подписания Миланского эдикта, прекратившего преследования христиан, начинается новое направление в жизнеописании святых [12, с. 88], получившее название «биос – житие», целью которого было дать описание всей жизни святого (в редких исключениях – лишь отдельных значимых ее моментов) с обязательным его прославлением. Биография святого чаще всего писалась «ближайшими друзьями святого вскоре после его смерти, по свежим следам воспоминаний о нем, но обычно не ранее его канонизации», т.к. только «человек, официально причисленный церковью к лику святых, мог (и должен был) стать предметом агиографического прославления» [11, с. 13] и образцом для подражания и духовного роста его последователей и почитателей.

Как литературный жанр жития утвердился в литературе Киевской Руси в XI в. и просуществовали в древнерусской литературе до XVII в. [11]. За несколько столетий сложился житийный канон, которому следовали агиографы, ориентируясь на утвержденную житийную схему. Она «определяла в основных чертах характеристику идеального святого, стиль и композиционные элементы жития» [12, с. 88], служила наилучшим планом для изображения не только святого, но и «идеализированного мира, в котором он совершал свои праведные дела» [5, с. 247].

Житие требовало от агиографа изображения святого как человека абсолютно положительного, идеального, воплощающего в себе все возможные и невозможные в природе христианские добродетели [11, с. 14], что определялось христоцентричностью житий. В изображении человека в житии устранялись черты его индивидуального характера: «только освобожденный от всего “временного”, всего частного и случайного человек мог стать героем агиографического

повествования» [11, с. 15]. Это привело к тому, что герои житийной литературы становились схематичными, похожими друг на друга, вследствие чего, уже в первых древнерусских житиях наблюдается нарушение канона в изображении героя в сторону реальной действительности. По замечанию Л.И. Боевой, «чем талантливее был агиограф, тем значительнее было отступление его произведения от церковного шаблона» [5, с. 247].

Если соотнести житийный канон изображения героя с романом «Лавр», то отступление от него будет очевидным. Герой Е. Водолазкина неидеален, он вступает во внебрачные отношения с юной девушкой и становится причиной ее гибели. Этот момент служит началом его пути к Богу, целью которого было не укрепление веры, а искупление греха перед Устиной через страдания.

С точки зрения композиции каноническая структура жития обязательно требовала трехчастную модель повествования: вступление, собственно житие, заключение. Во вступлении традиционно было представлено «самоунижение агиографа» [5, с. 243]. Он должен был «смирненно говорить о недостаточности своего литературного образования и таланта для описания жизни человека столь большой святости», приводились доводы, побудившие автора жития «попытаться» или «отважиться» писать о святом [12, с. 88], «не смотря на свою греховность и неученость» [5, с. 247], за что он просил прощения у читателей [11, с. 14] и рассказывал, как собирал сведения для жития: «ходил по местам подвигов святого, беседовал с благочестивыми людьми, знавшим его» [12, с. 88].

Е. Водолазкин и здесь отходит от агиографического канона: композиция его романа имеет пятичастную структуру. Вступлением является Прологомена, содержательно не перекликающаяся с традиционным вступлением жития. В ней нет «самобичевания» автора, а точнее в данном случае сказать – нарратора, нет вообще какого-либо его упоминания о себе (хотя присутствие в тексте вполне ощутимо), есть только краткая история героя, в которой его жизнь представлена как бы в «свернутом» виде: «В разное время у него было четыре имени. В этом можно усматривать преимущество, поскольку жизнь человека неоднородна. <...>. У него было также два прозвища. Одно из них – Рукинец – отсылало к Рукиной слободке, месту, где он появился на свет. Но большинству этот человек был известен под прозвищем Врач, потому что для современников он прежде всего был врачом» [8, с. 7]. Неслучайно роман начинается с темы

имени главного героя, т.к. имя выступает в произведении сюжетно- и смыслообразующей категорией, о чем подробнее будет далее в работе.

Интересным в Прологомене является анафорическое начало нескольких абзацев: «Говорили врачи. <...> Говорили больные. <...> Говорили родственники больных» [8, с. 8] и в предпоследнем абзаце неопределенно-личное «говорили», что косвенно соотносится с рассказом автора традиционного жития об источниках, из которых он брал сведения о жизни и подвигах святого.

Основная часть «правильного жития» [11, с. 14] была посвящена личности святого, открывалась она рассказом о его рождении от праведных родителей [5, с. 246] и строилась по следующему плану: 1 – родители и родина святого; 2 – этимологический смысл его имени; 3 – обучение; 4 – отношение к браку; 5 – подвижничество; 6 – предсмертные наставления; 7 – кончина; 8 – чудеса; 9 – заключение [12, с. 88]. «По этому плану излагались не конкретные и достоверные биографические сведения о святом, а только такие черты его биографии, которые соответствовали обобщенному и канонизированному типу христианского героя: уже в раннем детстве святой обнаруживает все признаки благочестиво настроенной натуры, затем он проявляет исключительную одаренность в учении, отказывается от брака, обладает способностью творить чудеса, входить в непосредственное общение с ангелами и бесами и пр.» [12, с. 89], т.е. герой с самого начала был «предназначен для свершения больших дел, что проявляется уже в необыкновенной религиозной одаренности ребенка, в раннем аскетизме, доброте, терпении, бескрайней набожности» [5, с. 246].

Можно заметить, что план изложения сведений о святом фактически напоминает биографию человека – от рождения до смерти, однако, как уже отмечалось выше, оно отличается от биографии религиозной окрашенностью, т.к. для него отбирались лишь те факты биографии святого, которые делали из него канонизированный тип христианского героя. В связи с этим следует оговориться, что эквивалентность слов «житие» и «биография» довольно условна. Об этом же пишет В.О. Ключевский: «Житие не биография, а назидательный панегирик в рамках биографии, как и образ святого в житии не портрет, а икона» [13, с. 253]. И.П. Еремин, называя жития «биографиями святых» также делает оговорку: «Биография предполагает рассказ о жизни реального человека; такая биография обычно

полна драматического движения. В житии всего этого нет и быть не может: нет движения, роста, становления характера. “Святой” неподвижен <...>. Он “святой” уже с момента рождения; он избранник божий» [11, с. 13]. И здесь же, созвучно мысли В.О. Ключевского, ученый проводит параллель между агиографией и древнерусской иконописью. Восприятию жития как панегирика способствовало и его стилистическое оформление. Для житий были характерны возвышенная речь, многочисленные диалоги, «длинные монологи, молитвы, плачи, лирические отступления и восклицания» [12, с. 89].

Возвращаясь к структуре и содержанию основной части канонического жития и коррелируя их описание с тезисами И.П. Еремина и В.О. Ключевского, заметим, что они согласуются с нашей гипотезой об отступлении Е. Водолазкина от агиографического канона. Формально писатель уложил историю своего героя в рамки традиционной модели жития: рождение – имя – обучение – подвижничество – кончина. Но на каждом из этих этапов наблюдается отход автора от канонического изображения святого. Герой его произведения действительно рожден от праведных, благочестивых родителей, о чем свидетельствует их набожность. Его рождение в каком-то смысле является чудом, т.к. мать вымолила ему жизнь: «Пав ниц в притворе, лежала несколько часов и просила для своего младенца лишь одного: жизни. Арсений был третьим ее ребенком. Родившиеся ранее не пережили первого года» [8, с. 13]. Здесь же объясняется, что назван герой во имя христианского святого Арсения Великого, в день памяти которого он родился. Забегая вперед, скажем, что А.Д. Вовчок, ссылаясь на Житие Арсения Великого [10], находит связь с ним в кончине героя «Лавра»: «Завет о погребении, данный Лавром (*Привяжите к ногам веревку и тащите его [тело] в болотную дебрь на растерзание зверям и гадам*), прямо соотносится с просьбой Арсения Великого: “Въпросиша же ученицы: Отче, како погребемъ тя? Онъ же рече им: не умѣете ли за нозѣ вервми мя оцѣпивши повлещи въ гору”» [7]. Мы находим это утверждение обоснованным.

Однако герой Е. Водолазкина не был святым с рождения, он им стал, пройдя долгий путь преображения в святого через страдания и отречение. Герой изначально как бы «приземлен», показан как обычный человек, с его страстями и ошибками, но постепенно происходит его становление и развитие, которого в житийном тексте, как указывалось выше, быть не может. О.А. Гримова называет это

интригой становления героя, присущей романному жанру, в отличие от житийной интриги поиска правильного пути [9]. При этом интригу становления героя она считает производной от любовной интриги в романе, т.к. именно чувство вины за гибель своей возлюбленной становится началом новой жизни Арсения. Не зря старец Никандр говорит ему: «Тебе кажется, что у жизни не осталось для тебя ничего существенного, и ты не видишь в ней смысла. Но именно сейчас в твоей жизни открылся величайший смысл, какого не было прежде» [8, с. 112] и добавляет: «У тебя трудный путь, ведь история твоей любви только начинается. Теперь, Арсение, все будет зависеть от силы твоей любви. И, конечно же, от силы твоей молитвы» [8, с. 113]. Это и есть отправная точка пути героя Е. Водолазкина к Богу, тогда как путь канонизированного житийного героя predetermined с рождения, служение Богу – это смысл его жизни, а не цель.

О.А. Гримова отмечает, что цель пути героя «Лавра» «определяется не столько житийными, сколько романскими ценностями, романной по своей сути любовной коллизией. Арсений ищет не спасения собственной души, не способов уподобления Христу, а посмертного спасения своей возлюбленной, в чьей гибели виновен. Чудесные исцеления, которые герой совершает на протяжении всей своей жизни, он просит зачесть в качестве добрых дел, которые могла бы совершить Устина, останься она в живых» [9]. Этот тезис показывает важное отступление писателя от житийного инварианта. Герою жития не требовался никакой мотив для богоугодных деяний и праведной жизни, кроме абсолютного служения Господу, тем более исключен был любовный мотив. Вводя любовную линию в свой роман и делая ее ключевой, Е. Водолазкин существенно трансформирует житийный канон, но тем самым он как бы «очеловечивает» своего героя, уходит от схематичной обобщенности и идеальности героя жития.

Композиция основной части канонической житийной структуры была линейной, велось неторопливое, последовательное изложение фактов из жизни святого, «иногда допускалось отступление: обращение автора к читателю, похвала от своего имени святому» [11, с. 14]. «Лавр» же имеет циклическую структуру: жизнь Арсения движется словно по спирали, ключевые события в ней повторяются, но уже на новом витке. «Все повторяется, но герой уже иной, поэтому корректнее говорить о подобии, нежели о повторении, о спирали, нежели о круге» [9]. И здесь снова проявляется принципиальная

разница между святым жития и святым Е. Водолазкина: события жизни житийного героя не преображали его, а лишь преумножали его божественные деяния, подтверждали его избранность. Герой «Лавра» же проходит путь от грешника до святого, преображаясь на каждом этапе своей жизни, и фактически всякий раз проживая новую жизнь. Этим этапам пути героя соответствуют четыре Книги романа, которые и есть в совокупности основная часть жития, посвященная личности святого, но с отмеченными отступлениями от канона.

В каждой книге герой предстает в определенной своей ипостаси: в Книге познания – врачеватель, в Книге отречения – юродивый, в Книге пути – паломник, странник, в Книге покоя – монах-схимник, пустынный. Ключевым здесь является то, что на протяжении пути героя меняются его имена: Арсений – Устин – Амвросий – Лавр. Смена имен знаменует завершение одной жизни и начало другой, ситуацию границы между ними О.А. Гримова назвала «лиминальным порогом», а этапность пути Арсения – «лиминальной структурой сюжета о герое» [9]. Мы находим это определение довольно точным, т.к. оно отражает переходный характер жизни героя, показывает, что его путь – это цикл, движущийся по спирали: жизнь – смерть – возрождение – новая жизнь. Однако символическое значение смены имен героя этим не ограничивается. Основной ее смысл, на наш взгляд, связан с поэтапной его сакрализацией, закодированной автором в смене именных номинаций, семантика которых свидетельствует о приближении Арсения к Богу. Заметим, что канонический герой жития обычно имел лишь два имени: первое – мирское, данное ему при крещении, и второе – утвержденное при его канонизации, либо данное ему при пострижении. Рассмотрим отдельно каждое из имен героя «Лавра».

Об этиологии имени Арсений, данного ему при рождении, уже говорилось выше. Этимология же этого имени восходит к древнегреческому языку и дает значение «мужской», «мужественный». Арсений в начале романа – это мальчик, воспитанный дедом-травником, целителем Христофором, который видит особые способности внука к предвидению и врачевательству, передает ему свои знания и приобщает к молитве. Будучи Арсением, герой проходит путь от мальчика до юноши, становится мужчиной. Его жизнь с невенчанной женой и ожидание их ребенка является подтверждением его мужского начала, его «мужественности», однако гибель возлюбленной и младенца становится неким знаком того, что внук

выбрал неверный путь после смерти деда. Знаменателен в этом смысле эпизод из уже упомянутого разговора старца Никандра с Арсением: «Христофор советовал тебе идти в монастырь. Я спрашиваю себя, почему ты его не послушался, и не нахожу ответа...» [8, с. 113].

Данный фрагмент служит еще одним доказательством трансформации автором житийного канона, т.к. он демонстрирует изначальную «несвятость» героя, его земные, человеческие потребности, тогда как святой жития еще в раннем возрасте выбирал аскезу и безбрачие, думая о духовной стороне своей жизни, а не о плотской. Непослушание завета деда, в основе своей являющееся отвержением Бога, оборачивается для Арсения потерей любимой и их сына, а вместе с ними – и себя нынешнего. Так заканчивается его первая жизнь. Метафизически Арсений умирает, рождается Устин.

Это имя герой берет намеренно. По завету старца Никандра он решает прожить свою жизнь за Устину: «Разве у меня есть возможность жить за нее?

В серьезно понятом смысле – да. Любовь сделала вас с Устиной единым целым, а значит, часть Устины все еще здесь. Это – ты» [8, с. 112–113].

Имя «Устин» произошло от латинского «юстус» – «справедливый», «праведный». Оно связано со вторым этапом жизни героя, который он проживает в образе немом юродивого, ведущего аскетическую, праведную жизнь. Классификация житий включает в себя жития Христа ради юродивых как один из житийных подвигов [2], однако, как отмечает исследователь древнерусского юродства А.М. Панченко, не все юродивые житий были каноническими [18]. Жития юродивых имели свою поэтику, включающую традиционный набор мотивов: уход из дома (юродивый, как правило, не подвизается в родном городе или селе), нежелание «славы от человек», дар пророчества, аскетические мотивы («томление тела»), безмолвствование и др. [2]. Юродивые оставляли социальную жизнь, чтобы осуществлять «свой тайный подвиг среди людей, скрывая истинное служение за маской мнимого безумия» [2]. В народе за юродивыми закрепилось название «человека божьего». Устин и является таким человеком, он берет обет молчания, исцеляет больных, помогает страждущим, ведет жизнь праведника. Юродство становится серьезным испытанием для героя на пути искупления греха, «в процессе которого он проходит через несколько типов святости (“бытовая”

святость, юродство, паломничество, монашество, отшельничество), что невозможно для канонического типа юродивого» [21].

Вводя в произведение мотив юродства главного героя, писатель опять-таки трансформирует житийную модель, смешивая поэтику двух отдельных подвидов житий – святых и юродивых: канонические жития святых не включали этого мотива, он был допустим только в житиях юродивых. Такое отступление от канона позволило автору показать еще один важный этап становления героя, его отречение от земных благ во имя искупления вины перед возлюбленной за ее ранний уход из жизни. Кроме того, включение мотива юродства подчеркивает православную основу романа Е. Водолазкина, т.к., по словам А.М. Панченко, католический мир не знал юродивых [18], юродство Христа ради было распространено среди православных монахов и подвижников.

Однако герой «Лавра» не остается юродивым, он завершает обет молчания, возвращается к имени Арсений и совершает паломничество в Иерусалим со своим спутником, итальянцем Амброджо Флеккиа. О.А. Гримова называет это путешествие «осью симметрии», т.к. после него «сюжет словно начинает двигаться вспять: повторяются ситуации, мотивы начала романа, целые текстовые фрагменты» [9]. Знаменательно в связи с этим и возвращение героя к первому имени: после бытности юродивым Устином он как бы «обнуляет» свою жизнь, начинает ее заново, теперь уже выбрав правильный путь – путь к Богу, и необходимым шагом для этого становится посещение Иерусалима. На этой дороге Арсений проходит новые испытания, теряет единственного друга и снова оказывается в пороговой ситуации между жизнью и смертью.

Следующий этап становления героя ознаменован пострижением в монахи и получением нового имени – Амвросий – в честь святителя Амвросия Медиоланского, миланского епископа VI в. Это имя созвучно с именем погибшего друга Арсения Амброджо, и является своего рода данью его памяти. С греческого языка «Амвросий» переводится как «божественный», «бессмертный», что, помимо факта монашества, свидетельствует о приближении героя к святости. Он уже седой старец, но сила его духа гораздо сильнее, чем в молодости. Он продолжает исцелять людей, но теперь уже, как истинный святой, – не травами, а молитвами, с абсолютной верой в божью милость.

Последнее переименование героя происходит в конце его жизни, когда Амвросий принимает схиму и получает имя Лавр. День

проведения схимы был выбран специально 18 августа, в день святых мучеников Флора и Лавра. Амвросия окрестили тезоименно со святым Лавром, что имеет важное значение в контексте произведения. Имя *Лавр* произошло от латинского «победа», «торжество», а лавровая ветвь и лавровый венок, как известно, считались в античности символом победы. Автор, наделяя героя в финале романа этим именем, словно награждает его за стойкость в прохождении сложного, долгого пути становления. Это последнее имя – знак победы героя над собой, своим земным несовершенством, знак торжества его духа и, главное – искупления его тяжкого греха – вины за гибель Устины. Помимо этого, лавр – еще и растение, имеющее целебные свойства, что согласуется с делом всей жизни героя – целительством. Лавр – вечнозелёное растение, поэтому он известен еще и как символ бессмертия, вечной жизни, что является в данном случае признанием святости героя, а, следовательно, его путь к Богу состоялся.

Доказательством этого служат слова старца Иннокентия в диалоге с Лавром: «Я более не ощущаю единства моей жизни, сказал Лавр. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена. <...> Я <...> не в силах связать себя с теми, кто когда-то был мной. Жизнь напоминает мне мозаику и рассыпается на части. <...>»

Ты растворил себя в Боге. Ты нарушил единство своей жизни, отказался от своего имени и от самой личности. Но и в мозаике жизни твоей есть то, что объединяет все отдельные ее части, – это устремленность к Нему. В Нем они вновь соберутся» [8, с. 401–402].

Цикл жизни героя завершился приходом к Богу, а значит, Арсений смог встать на правильный (в житийном понимании) путь и пройти его как праведник. Прощение за свой грех он получает в конце пути (так и не поняв, однако, что это оно и есть) в образе Анастасии, которая, спасаясь от позора, называет отцом своего будущего ребенка старца Лавра. Эпизод с ее родами композиционно замыкает начало и конец жизненной истории героя, во многом повторяя эпизод с родами Устины. Неслучайно последнее жилище Лавра оказывается недалеко от Рукиной слободки, как бы возвращая героя к началу его пути, но уже на другом витке. И если Арсений совершает ошибку, отказавшись от помощи повивальной бабки, что приводит к гибели Устины и их ребенка, то Лавр идет за помощью, но, получив отказ от разуверившихся в нем жителей слободки, принимает

роды сам и спасает Анастасию и ее сына. Арсению-Лавру дается, таким образом, возможность еще раз прожить ситуацию, в которой возникла его вина перед погибшей возлюбленной. Благополучный исход родов Анастасии становится знаком искупления этой вины. Смысл произошедшего символически заключен в имени Анастасии: в переводе с греческого языка оно означает «воскресшая», «возвращенная к жизни», что можно трактовать как воскрешение Устины, возвращение ее к жизни в образе Анастасии. Ее сын, в свою очередь, знаменует продолжение жизни погибшего сына Арсения и Устины.

Так завершается история Лавра, врачевателя, ставшего святым. Не поняв знака данного ему прощения, он завещает после смерти не погребать его тело, а тащить «в болотную дебрь на растерзание зверям и гадам» [8, с. 433], что и было исполнено. Роман заканчивается диалогом между немецким купцом и русским кузнецом о недоступности для понимания особенностей русской земли (перифраз – «русской души»). Такой финал полностью трансформирует агиографический канон. Каноническое житие, по словам Л.И. Боевой, заканчивалось «явлением богоматери или одного из небесных посланцев, указывающих народу на праведника, а перед или после этого описана праведная кончина героя», в заключении «обычно давалось последнее обращение к читателю – призыв к восхищению праведностью и чудесами героя, все кончалось молитвой, обращенной к герою с просьбой о покровительстве, похвалой праведнику и завершалось заключительным “аминем”» [5, с. 247]. Как видим, ничего этого в романе нет, кроме слез и скорби людей, пришедших проститься с Лавром. Нет и посмертных чудес, обязательных для жития святого.

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что Е. Водолазкин, используя канонические жанровые структуры жития, в значительной мере трансформирует их для создания особого типа героя, имеющего черты древнерусского святого, но понятного современному читателю. Его история, выведенная автором за рамки житийной схемы, лишена условности и обобщенности канонического жития. Герой романа Е. Водолазкина имеет вполне определенные черты, соотносимые с живым человеком, а не иконой.

Стилизация под житие определяет сюжетную линию произведения и создает атмосферу средневековой Руси – времени расцвета агиографии. Однако в житийной канве романа автору удается смешивать различные дискурсы – от возвышенной речи древнерусских

старцев до современного сленга, цитат и реминисценций из русской и зарубежной литературы, тем самым встраивая свое произведение в контекст современности. Более того, созданный по модели жанра жития, т.е. имея религиозную основу, «Лавр» выходит за рамки сугубо христианской литературы. По мнению П. Басинского, Е. Водолазкин «написал глубоко русский роман» [3]. Соглашаясь с этим, добавим, что Е. Водолазкин написал глубоко общечеловеческий роман.

Список литературы

1. Griffiths N. Top 10 novels about God // The Guardian. 6 Dec 2017. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2017/dec/06/top-10-novels-about-god>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 02.01.2020).

2. Афиногенов Д. Е. Житийная литература / Д. Е. Афиногенов // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/182317.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Язык рус. (дата обращения: 16.03.2020).

3. Басинский П. Светящаяся тьма / П. Басинский // Российская газета. – 2012. – № 5945 (272).

4. Белорукова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – 314 с.

5. Боева Л. Й. Житийные повести и становление автобиографических повествовательных жанров в русской и болгарской литературах / Л. Й. Боева // Вопросы древнерусской литературы. – София : Наука и искусство, 1981. – С. 237–274.

6. Владимирова Т. С. Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина "Лавр" / Т. С. Владимирова // Жизнь провинции. История и современность. – Нижний Новгород : Книги, 2015. – С. 24–28.

7. Вовчок А. Д. Традиции жанра исторического романа в романе Е. Водолазкина «Лавр» / А. Д. Вовчок // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – Т. 39. – С. 3556–3560. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2017/971038.htm>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 16.03.2020).

8. Водолазкин Е. Г. Лавр / Е. Г. Водолазкин. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019. – 440 с.

9. Гримова О. А. Нарративная интрига в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» / О. А. Гримова // Narratorium. – 2014. – № 1 (7). – Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633119>,

свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 06.04.2020).

10. Житие преподобного отца нашего Арсения Великого // Свт. Димитрий Ростовский. Жития святых. – Кн. 3. Март, апрель, май. – Киево-Печерская лавра, 1764. – Л. 390 об. – 398 об.

11. Еремин И. П. Лекции по древней русской литературе / И. П. Еремин. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1968. – 208 с.

12. Еремин И. П. Житийная литература в переводах XI – начала XIII века / И. П. Еремин, М. О. Скрипаль // История русской литературы : в 10 т. / АН СССР. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. I. Литература XI – начала XIII века. – 1941. – С. 87–113.

13. Ключевский В. О. Курс русской истории / В. О. Ключевский // Ключевский В. О. Сочинения : в 8 т. – Т. 2 / подгот. к печати и коммент. В. А. Александрова и А. А. Зиминой. – М. : Госполитиздат, 1957. – С. 253–254.

14. Крупин В. Н. Не согреши словом / В. Н. Крупин // Завтра. – 1998. – С. 51.

15. Лавр непросто открывался // Российская газета. – 2013. – № 5979 (3).

16. Маглий А. Д. Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр» / А. Д. Маглий // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 2015. – № 1. – С. 177–186.

17. Носкин А. Водолазкин: современные авторы пишут «неисторические» романы / А. Носкин // News2World. – 2016. – Режим доступа: <http://news2world.net/novosti-kultury/vodolazkin-sovremennii-avtori-pishut-neistoricheskie-romani.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 05.09.2018).

18. Панченко А. М. Древнерусское юродство / А. М. Панченко // Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. Смех в Древней Руси. – Л. : Наука, 1984. – С. 72–153.

19. Трофимова Н. В. Традиции древнерусской литературы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» / Н. В. Трофимова // Rhema. Рема. – 2016. – № 2. – С. 7–20.

20. Черный И. Роман Е. Водолазкина «Лавр» как литературное житие / И. Черный // Материалы научно-практической конф. Секция 5 «Християнська культура (церковна музика, живопис, література)». – С. 255–257. – Режим доступа: <http://univd.edu.ua/science-issue/issue/1655>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 10.03.2020).

21. Шлыкова Е. Ю. Древнерусская культура в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Е. Ю. Шлыкова, Б. В. Кондаков // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : мат-лы VIII Междунар. науч. конф. молодых ученых / общ. ред. Ж. А. Храмушина, А. С. Поршнева, С. А. Иванова, С. К. Пестерев. – Екатеринбург : ООО «Издательство УМЦ УПИ», 2019. – С. 69–76.

МИР ГЛУБИННОЙ УПОРЯДОЧЕННОСТИ, ИЛИ ОТ ЧЕГО ОТЛИЧАЕТСЯ ТЕОЦЕНТРИЧЕСКАЯ ПРОЗА

С.С. Бойко

В конце XX – начале XXI в. в России активно развивается проза нового типа. Православный писатель видит мир открытым Вечности, связанным с нею. Современный исследователь И.С. Леонов определил эту особенность литературы как теоцентризм [7, с. 91].

Появление и первые публикации новых произведений относятся к 1990-м гг. Отец Александр (Шантаев) датирует свои «приходские записки» 1995–1997 гг., в 2000-х они публикуются. В 1999 г. напечатан сборник новых рассказов опытного писателя Ярослава Шипова. После значительного перерыва в литературной работе, вызванного рукоположением и трудоемким священническим служением в глубинке на Вологодчине, о. Ярослав создает новые рассказы уже на материале этого опыта.

В 2001 г. известная по публикациям в самиздате и в зарубежье писательница Ю. Вознесенская открывает новый этап своего творчества повестью «Мои посмертные приключения». Под впечатлением от этой новинки отец Александр (Торик) в 2003 г. пишет повесть «Флавиан», первую в цикле прозы об этом герое. Популярность «Флавиана» такова, что при появлении в 2011 г. «Несвятых святых» о. Тихона (Шевкунова) читатели обменивались мнениями так: «“Вы читали “Флавиана” ”? – “Да! Да, да...” – “Вот! Тогда эта новая книга – для Вас!”».

Теоцентричная проза ныне представлена десятками имен, сотнями произведений, многократными переизданиями вышеназванных и вновь созданных книг.

Однако в журнальной критике этот интенсивный процесс отражен слабо. Имеются лишь отдельные положительные примеры. Такова статья А.Н. Варламова, посвященная выходу в 2012 г. книги

О. Николаевой ««Небесный огонь» и другие рассказы», где критик вводит новую прозу в широкий контекст истории русской литературы: «Русская литература XX века в самых высоких, трагических своих образцах от Андрея Платонова до Варлама Шаламова, от Михаила Булгакова до Виктора Астафьева прошла под знаком богооставленности, сиротства нашего, когда, казалось, Небо <...> от нас, грешных, навсегда отвернулось <...> А тут читаешь <...> и видишь, что не брошены мы, не оставлены, все под присмотром находимся, и от этого на душе иначе становится» [2].

В этих рассуждениях отражено своеобразие изучаемого художественного мира. Употребляя понятия, предложенные В.Е. Хализевым, назовем его миром глубинной упорядоченности [11, с. 71].

В своей статье мы остановимся на качествах литературы Нового времени, которые отличают ее от литературы теоцентрической.

Русский филолог и историк искусства В.В. Вейдле (1895–1979), преподававший с 1925 г. до 1950-х гг. в Париже, глубоко проанализировал европейскую культуру нового времени. В своем трактате «Умирание искусства» (1937) он указал на ее особенности, которые создают угрозу «культурного разложения» [3, с. 7]. В частности, искусство романтизма исследователь интерпретирует как прецедент разрыва между подлинной человеческой личностью и возможностями художественной формы: «<...> дело в разрыве, ведущем начало с эпохи романтизма, но с полной силой ощущаемом лишь сейчас, между искусством вообще, т.е. всякой возможной художественной формой, и человеческим содержанием, человеческой душой самого художника» [3, с. 14].

Действительно, романтическая парадигма предполагает, в противовес подлинному, «сублимированный» образ даже и реального человека, поскольку романтический образ строится путем «просеивания противоречивого, многосоставного душевного опыта» [4, с. 59–60].

Л.Я. Гинзбург напоминает в этой связи «о парадоксе романтического индивидуализма, в силу которого его избранные личности не индивидуальны и воспроизводят единую модель – скажем, модель байронического демона или шеллингианского поэта» [4, с. 38].

Романтические тенденции оказали значительное влияние на некоторые модернистские течения, «порождая декоративность модерна, импрессионизм с его иллюзией эстетической самооценности

случайного поэтического образа, символизм, прибегающий к усложненной технике обобщений и т.д.» [1, с. 38].

По наблюдениям В.В. Вейдле, в модернистской поэтике эгоцентризм проявляется в том, что писатель «не только в обход своего творчества, но и в творчестве самом, не перестает твердить: “Это я, а не вы; это мой мир, а не ваш; это я впервые увидел то, что до меня никто не сумел увидеть”» [3, с. 16].

Литературный эгоцентризм такого рода глубоко укоренился. О нем как явлении для прозы неблагоприятном в начале 1980-х гг. пишет С.П. Залыгин: «<...> молодая литература, кажется мне, несколько эгоцентрична, то и дело она начинается с “я” и “я” кончается: мои наблюдения, мои встречи, произошло со мной, с моим другом – вот о чем чаще всего мы читаем у молодых писателей.

Но ведь “я” и “мое” – это еще далеко не все, особенно далеко не все в художественной литературе» [6, с. 4].

В.В. Вейдле отметил, что в середине XX в. «лучшие современные писатели» стремятся нарисовать образ человека «мерцающим, неверным, в бесконечном сиротстве, в одиночестве, ищущим опоры и не находящим ее ни в мире, ни в себе. Нет личности, но есть жадные поиски себя – и других – в лабиринте Потерянного Времени» [3, с. 23].

На фоне самоощущения «Это я, а не вы; это мой мир, а не ваш» – искусство модерна говорит о «бесконечном сиротстве, одиночестве» человека. Мотивы тоски и одиночества, распространенные в романтизме, пронизывают и творчество поэтов Серебряного века и их последователей.

Изолированность становится свойством всех предметов и явлений. Например, в поэзии И.А. Бродского: «Одиночество и несуществование присущи не только лирическому герою, но и Земле <...> и воплощены в **поэтической формуле** безадресность бытия», что провоцирует «*невозможность написать письмо, текст и отсутствие адреса*» [10, с. 28].

В этом мире Небеса пусты. Хотя И.А. Бродский упоминает сюжеты священных событий, хотя его герой созерцает звезды, ничто не отменяет у него доминанту «безадресного бытия».

Для теоцентричного мира, напротив, характерно многообразие связей между людьми, событиями и явлениями. Многие персонажи «укоренены в близкой реальности с ее радостями и горестями, с навыками общения и повседневными занятиями. Они открыты миру

окружающих, способны любить и быть доброжелательными к каждому другому, готовы к роли “деятелей связи и общения” (М.М. Пришвин)» [11, с. 165].

Эгоцентрическая картина мира, сложившаяся в искусстве романтизма и модерна, предполагает неприятие каких-либо иных систем координат, кроме индивидуально вымышленных. Представление о вещах, не зависящих от личного сознания, становится нежелательным.

На фоне ‘эгоцентрического’ мира романтиков и модернистов отличительная особенность теоцентричной прозы определяется однозначно.

Истина существует.

Сегодня это утверждение отнюдь не трюизм. А.А. Зализняк, комментируя модные псевдонаучные теории, напомнил, что влияние достоверного знания в современном обществе падает: «Авторитет науки, прежде необычайно высокий, в широких массах неуклонно снижается. Его место захватывают различные формы иррационального: гадание, магия, сглазы, привороты, предсказание судьбы по имени или фамилии человека и вера в разного рода паранормальное и паранаучное» [5].

А.А. Зализняк указывает на парадигму постмодернизма, в которой понятие истины отвергается в пользу идеи о равноценности любых ‘мнений’: «В действительности интеллектуальное течение, именуемое постмодернизмом, начатое примерно полвека назад <...> вводит понятие отсутствия истины и существования одних лишь мнений» [5].

В современном обществе представление о том, будто любые мнения допустимы и равноценны, воспринимается многими как норма.

Предпосылки такого настроения в значительной мере относятся к бытовой и нравственно-психологической сфере: «Идея равенства всех возможных мнений, которая *чрезвычайно льстит* <...> создаёт ситуацию, когда практически высказать противоположное мнение по поводу любой устойчивой идеи *становится делом бытовым*, естественным и чрезвычайно частым» [5] (курсив мой – С.Б.).

Итак, парадигма постмодернизма «вводит понятие отсутствия истины и существования одних лишь мнений» [5]. Постмодернизм утверждает, «что и сама реальность – это всего лишь комбинация

различных языков и языковых игр, пестрое сплетение интертекстов» [8, с. 21].

Предлагается не видеть мир таким, каков он есть, поскольку «постмодернизм обнаруживает уже полную “преобразованность” мира, исчезновение реальности как таковой, вытесняемой системой искусственных знаков, идейных и “видеяных” симуляций реальности» [12, с. 59].

Человеческую личность в этой системе должно заменить «целостное природно-искусственное существо, сочетающее в себе свойства универсальной машины со свойствами человеческого индивида» [13, с. 469].

Возникает риторический вопрос, «останется ли он человеком в прежнем смысле?» [13, с. 469]. Вопрос не получает ответа, но перспектива захватывает. Это *природно-искусственное существо* описано как гигантская фигура, «для которой тесен будет масштаб шекспировских и гетевских трагедий» [13, с. 470].

В теоцентричной книге, напротив, как и в реализме, человека изображают во всем многообразии «противоречивого, многосоставного душевного опыта» (Л.Я. Гинзбург). В.В. Вейдле полагал: «С точки зрения художника, даже и озверение человека менее страшно, чем его превращение в автомат, в бездушного самодвигающегося истукана» [3, с. 27].

Отношение к истине в теоцентричной книге, как и в реализме, проявляется в том, что литература «стремится показать связи жизни, не опосредованные фабульным вымыслом художника» [4, с. 25].

Образы мира и человека, созданные в крупных художественных системах: романтизме в широком понимании, модернизме и постмодерне – в настоящее время актуальны. Их творческим итогом стало представление об *исчезновении реальности* как таковой и отвлечение от многосоставного душевного опыта, *образ сублимированного героя*, который в пределе имеет стать *природно-искусственным существом*.

На протяжении двух веков *сублимированные* литературные представления сталкивались в сознании современников с *реальностью как таковой*. Это порождало ментальный кризис. Многие персонажи не стремятся принять *реальность как таковую* и собственный *многосоставный душевный опыт*.

Напротив, герой, который увидит вещи такими, какими они предстали в реальности, по ходу событий, окружен непониманием.

Например, герой Б.Л. Пастернака, русский интеллигент Юрий Живаго, по впечатлениям от *реальности как таковой* – от страны, вверженной в гражданскую смуту, – признает необходимым переосмотреть свои прежние взгляды: «Я был настроен очень революционно, а теперь думаю, что насильственностью ничего не возьмешь. К добру надо привлекать добром» [9, с. 261].

Однако изменить, подобно Юрию Живаго, свои предвзятые мнения не готов почти никто. Герой не примыкает к большинству, продолжающему исповедовать революционную романтику.

В подобных ситуациях возникает вопрос о статусе истины, какую она предстала в *реальном опыте*, и Юрий Андреевич вынужден констатировать: «Я не люблю людей, безразличных к истине» [9, с. 259].

Современная критика и широкий читатель, привычные к идее отсутствия истины и существования одних лишь мнений, к образам «безадресного бытия» и «природно-искусственных существ», могут трактовать парадигмы романтизма, модерна и постмодерна как обязательные для искусства. В этом случае произведения, запечатлевшие глубинную упорядоченность мира, не будут восприниматься критикой либо читателем в качестве произведений художественных.

Если же в круг читательских предпочтений входит психологическая проза XIX в., и гуманистическая русская книга второй половины XX в., и тем более произведения средневековых литератур, – то читатель открыт для восприятия новаторской книги современных православных писателей.

Список литературы

1. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, П. Гринцер, А. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – 512 с.

2. Варламов А. Олеся Николаева. «Небесный огонь» и другие рассказы. Шехерезада и православный канон / А. Варламов // Знамя. – 2012. – № 9. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2012/9/olesya-nikolaeva-nebesnyj-ogon-i-drugie-rasskazy.html>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 28.03.2020).

3. Вейдле Вл. Умирание искусства / Вл. Вейдле. – М. : Республика, 2001. – 447 с.

4. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 416 с.

5. Зализняк А. Что такое любительская лингвистика / А. Зализняк // Портал Полит.ру. 1 июля 2010. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2010/07/01/zalizniak/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус. (дата обращения: 28.03.2020).

6. Залыгин С. О книге Ярослава Шипова / С. Залыгин // Шипов Я. Путешествие на линию фронта : рассказы и повесть. – М. : Молодая гвардия, 1981. – С. 3–4.

7. Леонов И. Современная духовная проза: типология и поэтика / И. Леонов // Русский язык за рубежом. – 2010. – № 4. – С. 89–95.

8. Липовецкий М. Русский постмодернизм : очерки исторической поэтики / М. Липовецкий. – Екатеринбург : Уральск. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.

9. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений : в 11 т. / Б. Л. Пастернак сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. – М. : СЛОВО / SLOVO, 2004. – Т. IV. Доктор Живаго, 1945–1955. – 760 с.

10. Ранчин А. На пиру Мнемозины: интертексты Иосифа Бродского / А. Ранчин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.

11. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.

12. Эпштейн М. Постмодерн в России : литература и теория / М. Эпштейн. – М. : Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.

13. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе : учеб. пос. для вузов / М. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2005. – 495 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамов Андрей Станиславович – педагог дополнительного образования ГБП ОУ «Астраханский губернский техникум» (структурное подразделение № 1).

Анищенко Валентина Владимировна – преподаватель ГАПОУ «Астраханский социально-педагогический колледж».

Аншакова Татьяна Михайловна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Арефьева Наталья Генриевна – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Ачылова Бибиджан Ахмедовна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Бойко Светлана Сергеевна – доктор филологических наук, профессор Института филологии и истории ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет».

Бубнова Елизавета Александровна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Веревкина Екатерина Алексеевна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Гранкина Анастасия Витальевна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Гусарова Анна Вячеславовна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Дегтярева Александра Дмитриевна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Джундубаева Алла Абдрахмановна – доктор PhD, преподаватель Казахского Национального педагогического университета им. Абая.

Джусупкереева Айнагуль Махабатовна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Довлетгелдиева Огулнур – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Завьялова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, завкафедрой литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Исаев Геннадий Григорьевич – доктор филологических наук, профессор-консультант ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Исмаилова Алина Мансуровна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Ишбирдиева Карина Ильдаровна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Кадин Ярослав Анатольевич – магистрант ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Каймашникова Ольга Павловна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Конева Мария Сергеевна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Кузовкова Татьяна Александровна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Лелюк Регина Андреевна – магистрантка Казахского Национального педагогического университета им. Абая.

Майор Вера Николаевна – преподаватель ГАПОУ АО «Астраханский колледж арт-фэшн индустрии».

Марина Анастасия Андреевна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Маринина Виктория Максимовна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Мендагалиева Алина Гайсаевна – учитель МБОУ «Лицей № 3» г. Астрахани.

Новоселова Елена Владимировна – кандидат исторических наук, преподаватель ФГБОУ ВО «МИРЭА – Российский технологический университет».

Ольховская Юлия Ивановна – кандидат филологических наук, доцент Куйбышевского филиала ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет».

Ошмарина Оксана Олеговна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Пороль Полина Вадимовна – аспирант ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов».

Пушкина Валентина Александровна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Рассыпалова Анита Николаевна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Рахматуллаева Сабина Батырджановна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Рахметова Малика Темирбековна – учитель МБОУ «Красноярская средняя общеобразовательная школа № 1» с. Красный Яр Красноярского района Астраханской области.

Сарраж Наталия Андреевна – временно безработная.

Свечникова Ирина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Сероштанова Полина Михайловна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Смирнова Марина Павловна – преподаватель ФГБОУ ВО «Вологодский государственный университет».

Спесивцева Любовь Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Трунилина Марина Игорьевна – магистрантка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Туваков Гелдимырат Алламурадович – студент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Фатхи Беджарпаси Бахарех – магистрантка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Фролкина Дарья Ивановна – аспирант ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова».

Шарипова Насиба Косимовна – студентка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Шкурская Екатерина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Калмыцкий государственный университет им. Б.Б. Городовикова».

Эйвазов Хаял Тейюб оглы – учитель МБОУ «Гимназия № 3» г. Астрахани.

Юсупова Анисат Магомедшариповна – магистрантка ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

Ярманов Дмитрий Алексеевич – студент ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет».

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Материалы
Всероссийской научной конференции
г. Астрахань, 24–25 апреля 2020 г.

Материалы публикуются в авторской редакции.

Техническое редактирование, компьютерная правка
Ю.А. Васильевой

Заказ № 4157. Тираж 10 электрон. оптич. дисков.
Уч.-изд. л. 12,2. Объем данных 419 Кб.

Издательский дом «Астраханский университет»
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а
Тел. (8512) 24-64-95, 24-68-37
E-mail: asupress@yandex.ru