

Министерство просвещения Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

LITTERA TERRA

Материалы XI Международной
конференции молодых ученых

Выпуск 17

Часть 1

Екатеринбург 2023

УДК 82
ББК Ш33(0)
Л52

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве научного издания (Решение № 65 от 16.06.2023)

Л52 **LITTERA TERRA.** Вып. 17. Ч. 1. Littera terra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы : материалы XI Международной конференции молодых ученых, 2 декабря 2022 г., Екатеринбург / Уральский государственный педагогический университет ; главный редактор И. А. Семухина. – Екатеринбург : УрГПУ, 2023. – 1 CD-ROM. – Текст : электронный.

ISBN 978-5-7186-2155-6 (ч. 1)
ISBN 978-5-7186-2154-9

В данном выпуске сборника представлены материалы Международной конференции молодых ученых, посвященной изучению жанровых процессов, стилевых особенностей, нарративных стратегий, поэтики русской и зарубежной словесности, литературы в пространстве культуры. Сборник рассчитан на преподавателей, аспирантов, студентов филологических факультетов и всех, кто интересуется классической и современной литературой.

Тексты проходят рецензирование, публикуются в авторской редакции.

УДК 82
ББК Ш33(0)

ISBN 978-5-7186-2155-6 (ч. 1)
ISBN 978-5-7186-2154-9

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2023
© Кафедра литературы и методики
ее преподавания, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ОБРАЗ – МОТИВ – ХРОНОТОП

<i>Серых В. О.</i> «Дуэль длиною в жизнь» в культурном и литературном пространстве «эпохи бретерства» и дуэлей чести (1800–1820-е гг.) и в восприятии писателей и кинематографистов XX века	5
<i>Иванова А. А.</i> Образ героя Отечественной войны 1812 года А. И. Кутайсова в литературе XIX века	12
<i>Бедулева О. А. В. С.</i> Печерин в изображении А. И. Герцена	21
<i>Некрасов М. А.</i> Образ русского барства в романе Ф. М. Достоевского «Игрок»	31
<i>Белова И. В.</i> Предметные характеристики мотива преступления в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»	38
<i>Суслова А. А.</i> От мира вещей к миру идей: костюмная деталь в русскоязычных романах В. В. Набокова	46
<i>Морозов Д. С.</i> Образ Хлопуши в поэме С. А. Есенина «Пугачев» (к вопросу об исторической основе и авторской интерпретации) ...	53
<i>Павлушкина О. М.</i> Образы природы в лирике И. Ф. Сахновского ...	60
<i>Благинина О. А.</i> Олицетворяющая метафора как средство создания образа родины в творчестве О. И. Даниловой-Пушкарёв	67
<i>Кушнарёва П. И.</i> Тема любви и особенности раскрытия женского образа в балладах Н. Гумилева и Н. Тихонова	77
<i>Тухто М. Е.</i> Женские образы в русской литературе 2010–2020-х гг.	84
<i>Назаренко В. Ю.</i> Женский образ в современной китайской прозе: традиция и новаторство (на примере произведений Пань Сяопин «Юноша» и Сюй Кунь «Кухня»)	91

**ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА:
ТРАДИЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ**

<i>Мань Синкунь. Маски и личины в разнородных культурах: исторические корни и функции</i>	98
<i>Чжан Хуаньюй. Рассказ Лу Синя «Почтенный учитель Гао» в двух русских переводах: сопоставительный анализ</i>	105
<i>Цзоу Синь. Стихотворение Дай Ван-шу «Дождливая аллея» в переводе Л. Е. Черкасского</i>	114
<i>У Сюэцин. «Две волны» постановок пьес Арбузова в Китае: особенности рецепции</i>	122
<i>Салихова Е. А. Кинематографическая специфика сценария М. Горького «Преступники»</i>	130
<i>Растрепенин А. В. Готическая традиция в рассказе Г. Ф. Лавкрафта «Алхимик»</i>	137
<i>Апалькова Е. С. Шекспировский контекст в рассказе П. П. Муратова «Проспериды»</i>	146
<i>Железняк Д. Р. Экзистенциальный «код Достоевского» в романе Ю. В. Мамлеева «Блуждающее время»</i>	155
<i>Пулатова В. И. Жанр антиутопии на рубеже веков: особенности композиции (на примере романа Д. Лавгроува «Дни»)</i>	162
<i>Гречкина Н. А. Сказка в синтетическом песенном тексте: В. Высоцкий и М. Круг</i>	170
<i>Касюк Н. С., Камрани Э. Национально-детерминированные языковые единицы в художественном тексте как средство отражения действительности (на примере русскоязычного перевода романа С. Делиджани «Дети Жакаранды»)</i>	179

ОБРАЗ – МОТИВ – ХРОНОТОП

УДК 82-31+791(410)

Серых Виктория Олеговна,

студент 4 курса Уральского гуманитарного института, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; viktoriyaserykh18@gmail.com

Научный руководитель:

Приказчикова Елена Евгеньевна,

SPIN-код: 3601-2144

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; miegata-logos@yandex.ru

«ДУЭЛЬ ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ» В КУЛЬТУРНОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ЭПОХИ БРЕТЕРСТВА» И ДУЭЛЕЙ ЧЕСТИ (1800–1820-Е ГГ.) И В ВОСПРИЯТИИ ПИСАТЕЛЕЙ И КИНЕМАТОГРАФИСТОВ XX В.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные темы; темы дуэли; дуэль чести; дуэли; бретер; эмоциональная культура; наполеоновская эпоха; литературно-культурное пространство; британский кинематограф; киноискусство; кинофильмы

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается специфика восприятия дуэльной традиции в литературно-культурном пространстве «эпохи бретерства» и дуэлей чести. Взгляд на феномен «ритуализированной агрессии» дается с точки зрения эмоциональной культуры более позднего времени, занимающейся реконструкцией исторического сознания людей I трети XIX века. В качестве материала выступают художественные произведения (Н. Евангелиста «Энциклопедия меча» («The Encyclopedia of the Sword»), «Истории про историю и не только...» Д. Хохлов, Дж. Конрад «Дуэль») и фильм британского режиссера Ридли Скотта «Дуэлянты».

Serykh Victoria Olegovna,

4th year Student of the Ural Humanitarian Institute, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Scientific adviser:

Prikazchikova Elena Evgenyevna,

Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

THE “DUEL OF A LIFETIME” IN THE CULTURAL AND LITERARY SPACE OF THE “ERA OF FRATERNITY” AND DUELS OF HONOR (1800–1820S) AND IN THE PERCEPTION OF WRITERS AND CINEMATOGRAPHERS OF THE XX CENTURY

KEYWORDS: writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary themes; duel themes; duel of honor; duels; Breter; emotional culture; Napoleonic era; literary and cultural space; British cinema; cinematography; movies

ABSTRACT. The report examines the specifics of the perception of the dueling tradition in the literary and cultural space of the “era of bravery” and duels of honor. The view of the phenomenon of “ritualized aggression” is given from the point of view of the emotional culture of a later time, engaged in the reconstruction of the historical consciousness of people of the first third of the 19th century. As the material are works of art (N. Evangelist “Encyclopedia of the Sword” (“The Encyclopedia of the Sword”), “Stories about history and not only ...” D. Khokhlov, J. Conrad “Duel”) and the film by British director Ridley Scott “Duelists”.

Рассматривая быт и культуру дворян XVIII – начала XIX столетия, мы неизбежно сталкиваемся с феноменом дуэли. «Дуэль (поединок) – происходящий по определенным правилам парный бой, имеющий целью восстановление чести, снятие с ближнего позорного пятна, нанесенного оскорблением» [Лотман 2020: 239].

«Дуэль чести» как культурный институт заимствуется Россией из Западной Европы, что происходит только в Петровскую эпоху. В эпоху Просвещения дуэль начинает подвергаться

критике и сатирическому освещению. Золотым веком русской дуэли можно назвать правление Александра I в России и Наполеона Бонапарта во Франции. Это объясняется активными контактами русской армии с дуэльной традицией Запада.

Военная культура эпохи наполеоновских войн дала мощный толчок формированию феномена бретерства, нашедшего отражение в мировой литературе начала XIX века. «Бретерская» дуэль была одним из проявлений разгульного поведения военного человека, которое было отличительной чертой исторической психологии людей наполеоновской эпохи. «Важными чертами личностной самоидентификации человека, принадлежащего к военной субкультуре того времени, был культ ритуального буйства и специфический тип героизма, равно близкий сердцу как французов, так и русских» [Приказчикова 2012: 185]. Самым известным бретером-буяном начала XIX века считается Ф. Толстой-Американец. Не менее прославились и декабристы М. Лунин и А. Якубович. В 1820-е гг. на смену «бретерской» дуэли приходит «дуэль чести», для которой в большей степени была характерна идея гражданского самосознания, по крайней мере, одного из дуэлянтов.

Обозначенный исторический контекст способствовал процветанию в эпоху наполеоновских войн уже названного феномена бретерства. Рассмотрим исключительный случай «дуэли длиною в жизнь», подтверждающий данный тезис.

Речь идет о поединке между французами Франсуа Фурнье-Сарловезом и Пьером Дюпоном, который длился на протяжении многих лет.

Будучи молодым офицером наполеоновской армии, генерал Дюпон получил приказ доставить неприятное сообщение своему коллеге-офицеру Фурнье, известному бретеру своего времени. Фурнье, вымещая свою последовавшую за неприятным известием ярость на посланнике, вызвал Дюпона на поединок. Пьер Дюпон, будучи человеком чести, принял вызов. Это вызвало череду столкновений с применением разного оружия, которые растянулись на десятилетия. Спор был в конечном счете разрешен, когда Дюпон смог одолеть своего противника во вре-

мя дуэли на пистолетах, заставив последнего пообещать никогда больше его не беспокоить [Евангелиста 1995: 187].

«Фурнье-Сарловез был очень импульсивным человеком, который прибегал к шпаге при каждом удобном случае. Фурнье был блестящим кавалерийским командиром, но имел привычку фрондировать и грубить в присутствии Императора; внешне привлекательный и великолепно сложенный, он отличался буйным нравом, любовью к выпивке и женщинам. Его так и прозвали – худший субъект в Великой армии» [Хохлов: URL]. Мы видим, что перед нами образ типичнейшего бретера. Образ Пьера Дюпона представляется иначе: «Молодой офицер был полной его противоположностью, спокойный и обходительный – никогда первым не ввязывался в драку» [Там же].

Несмотря на то, что исследователь Д.А. Хохлов представляет бретером только Франсуа Фурнье-Соловеза, мы видим, что оба дуэлянта ведут себя вполне по-бретерски. Что мешало Пьеру Дюпону раньше положить конец этой «дуэли длиной в жизнь»? Только тот факт, что он получал не меньшее удовольствие от происходящих периодически стычек, ведь настоящего бретера «в поединке привлекала жажда победы, “упоеание в бою” и... красота. Красота – в свободе проявления своей личности, в праве на любые поступки. Красота – в пренебрежении жизнью; красота – в утонченной вежливости на барьере; красота – в жестокости и неожиданности оскорбления» [Востриков 1998: 256].

Такой из ряда вон выходящий случай не мог остаться незамеченным в культуре. Эта история получила две интерпретации: в повести «Дуэль» (1907) английского писателя Джозефа Конрада и в фильме британского режиссера Ридли Скотта «Дуэлянты» (1977). Остановимся на них подробнее.

Джозеф Конрад в своем произведении меняет реальные имена на вымышленные: Дюпон становится д'Юбером, а Фурнье – Феро. Незначительно меняется и канва рассмотренных выше событий. Основное расхождение состоит в том, что в опалу попадают не оба дуэлянта, а только Феро, которого преследуют именно как ревностного приверженца Империи. Д'Юберу

удаётся спасти своего оппонента, лично попросив об этом герцога Жозефа Фуше [Конрад: URL].

Заметим, что в реальности дуэлянты преследовались не врагами Империи, а самим Наполеоном.

Дж. Конрад начал писать повесть в конце 1906 года, а закончил её в апреле 1907 года. Изначально автор планировал написать рассказ, в котором бы отразилась наполеоновская эпоха, однако, в итоге повесть вышла далеко за рамки обычной исторической прозы [Yamamoto 2017: 86]. В повести прослеживается аналогия между Наполеоном, начавшим дуэль со всей Европой, и двумя офицерами, ведущими свою безумную дуэль: «Наполеон Первый, чья карьера очень похожа на поединок, в котором он выступал один против целой Европы, терпеть не мог дуэлей между офицерами своей армии. Воинственный император отнюдь не был головорезом и мало питал уважения к традициям» [Конрад: URL].

Дуэли главных героев следуют за важнейшими событиями наполеоновских войн. «Дуэль» Дж. Конрада – история о бесконечной реакции на вызовы других и ответственности [Yamamoto 2017: 93-94]. Вспомним пример из русской истории, когда Павел I высказал идею о том, что для установления вечного мира должна состояться дуэль между европейскими монархами. Это предложение вызвало противоречивую реакцию, ведь еще недавно дуэль рассматривалась как уголовное преступление, и вдруг в России появляется монарх-дуэлянт.

Ридли Скотт экранизировал повесть Джозефа Конрада «Дуэль», фактически не изменив хода событий, описанного в произведении. Сохранились и литературные имена главных героев. Однако режиссер решил добавить еще одну дуэль, происходящую во время русской кампании, которой не было в повести. Важно, что эта дуэль способствует приращению смыслов при понимании характеров героев. Можно вывести несколько положений, открывающихся благодаря творческой интерпретации Р. Скотта. Режиссеру удалось передать всю бедственность положения отступающих французов. Однако, несмотря на это положение, будучи на грани смерти, встретившиеся совершенно случайно дуэлянты все же решают провести очередной поеди-

нок. Современному телезрителю из всех показанных в фильме поединков этот может показаться самым абсурдным. Казалось бы, идея общего врага в лице России и бедственность положения отступающей французской армии должны были заставить д'Юбера и Фéro забыть о личном противостоянии, однако этого не происходит. Идея чести по-прежнему стоит выше жизни.

Также, в отличие от произведения, в фильме достаточно детально представлен каждый бой. Вспомним приведенную выше цитату А.В. Вострикова о том, что бретера привлекает красота поединка как такого. Поэтому важно отметить, что Ридли Скотт тоже заострил на этом внимание зрителей.

Особого внимания заслуживает эпизод с последней дуэлью:

«Генерал д'Юберне спеша разрядил пистолеты. Генерал Фéro смотрел на эту операцию со смешанным чувством.

– Вы промахнулись дважды, – спокойно сказал победитель... По всем правилам поединка, ваша жизнь принадлежит мне. Но это не значит, что я воспользуюсь своим правом сейчас...» [Конрад: URL].

Ридли Скотт, сократив финальную речь д'Юбера, все же сохраняет ее смысл. Д'Юбер, утверждающий, что он может распорядиться «по долгу чести» жизнью Фéro, как последний делал на протяжении предшествовавших финальной дуэли пятнадцати лет, напоминает поступок Сильвио из «Выстрела» А. С. Пушкина. Обратимся также к финалу этой повести: «...я доволен: я видел твоё смятение, твою робость, я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить» [Пушкин: URL]. Приведенные слова Сильвио являются довольно ярким образцом психологии бретера.

Важным моментом в самосознании бретера является не просто убийство противника, но нравственная победа над ним, когда противник начинает проявлять страх и нетерпение. И Пушкину, и Конраду (а вслед за ним и Р. Скотту) удалось довольно точно передать эту составляющую эмоциональной культуры бретера. Пока генерал д'Юбер не спеша разряжает пистолеты и произносит свою финальную речь победителя, Фéro смотрит на происходящее со смешанным чувством. Д'Юбер подчеркивает, что жизнь Фéro теперь в его руках, не давая при

этом прямого ответа на вопрос, воспользуется ли он когда-нибудь своим правом выстрела. Тем самым он вводит своего врага в еще большее замешательство и нетерпение.

А. С. Пушкин очень точно передает нетерпение графа: «Встань, Маша, стыдно! – закричал я в бешенстве, – а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли вы стрелять или нет?» [Пушкин: URL]. Бешенство и нетерпение, проявленные графом, полностью удовлетворяют желавшего взять реванш Сильвио-бретера.

Список литературы

Востриков А. В. Книга о русской дуэли. СПб. : Ивана Лимбаха, 1998. 278 с.

Конрад Д. Избранное : в 2 т. : пер. с англ. М. : Гослитиздат, 1959. Т. 2. С. 294–384. URL: <http://lib.ru/INPROZ/KONRAD/duel.txt> (дата обращения: 20.12.2022).

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 608 с.

Приказчикова Е. Е. По законам чести и чувствительности: военная мемуарная литература наполеоновской эпохи // Известия Урал. федерал. ун-та. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2012. № 4 (108). С. 184–203.

Пушкин А. С. Выстрел. URL: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0422.shtml (дата обращения: 11.12.2022).

Хохлов Д. А. Истории про историю и не только. URL: <https://mnogoslovs.ru/библиотека/Истории-про-историю-и-не-только-Собранные-от-продажи-книги-средства-идут-на-благотворительность-Д-А-Хохлов-1> (дата обращения: 24.12.2022).

Evangelista N. The encyclopedia of the sword. 690 p.

Yamamoto K. Rethinking Joseph Conrad's concepts of community: strange fraternity. London ; New York : Bloomsbury Academic, 2017. 186 p.

УДК 821.161.1-94

Иванова Анастасия Александровна,

студент 2 курса Уральского гуманитарного института, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; Anastasiyamk4455@mail.ru

Научный руководитель:

Приказчикова Елена Евгеньевна,

SPIN-код: 3601-2144

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; miegata-logos@yandex.ru

**ОБРАЗ ГЕРОЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА
А. И. КУТАЙСОВА В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. И. Кутайсов; наполеоновская эпоха; отечественная война 1812 г.; генералы; мемуары; воспоминания; автобиографии; художественная литература; традиции русской словесности; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы

АННОТАЦИЯ. В статье представлены основные традиции создания образа незаслуженно забытого героя Отечественной войны 1812 года А. И. Кутайсова как в художественной, так и в мемуарно-автобиографической литературе XIX века. При анализе учитывается специфика культурно-исторического менталитета людей наполеоновской эпохи, романтическая притягательность образа молодого генерала, погибшего в Бородинском сражении. Берётся во внимание как биография, личностные качества и портретные характеристики героя, так и влияние на его изображение господствующих литературных направлений и традиций русской словесности.

Ivanova Anastasia Alexandrovna,

2nd year Student of the Ural Humanitarian Institute, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Scientific adviser:

Prikazchikova Elena Evgenyevna,

Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

**THE IMAGE OF THE HERO OF THE PATRIOTIC WAR
OF 1812 A. I. KUTAIISOV IN THE LITERATURE
OF THE 19TH CENTURY**

KEYWORDS: A. I. Kutaisov; Napoleonic era; Patriotic War of 1812; generals; memoirs; memories; autobiographies; fiction; traditions of Russian literature; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images

ABSTRACT. The article presents the main traditions of creating the image of the undeservedly forgotten hero of the Patriotic War of 1812 A. I. Kutaisov in fiction and memoir-autobiographical literature of the 19th century. There are the specifics of the cultural and historical mentality of the people of the Napoleonic era, the romantic appeal of a young general who died in the Battle of Borodino. It takes into account both the biography, personal qualities and portrait characteristics; the influence of the traditions of Russian literature on his image.

Верность как этическая ценность для русского Средневековья соотносится с конфессиональным понятием веры. Ожидается, что сотворённый по его образу и подобию человек должен обладать этим же качеством, что ведет его по пути спасения.

Личность Александра Ивановича Кутайсова, героя Отечественной войны 1812 года, погибшего на Бородинском поле всего в 27 лет, сегодня не широко известна. Мы гораздо чаще слышим имена таких знаменитых героев, как А. П. Ермолов, Д. В. Давыдов, П. И. Багратион. Однако, благодаря воспоминаниям современников и художественным произведениям об эпохе войны с Наполеоном, мы можем создать литературный портрет героя, отразить как внешние, так и внутренние его качества.

В нашей статье мы опирались на работу И. С. Рудневой, считающей исследование словесного портрета, прежде всего, в мемуарно-автобиографической литературе «одним из активно развивающихся направлений отечественного литературоведения», где предметом изучения «является художественная антропология, то есть познание человека, его внутреннего мира» [Руднева 2011: 4].

Образ Александра Кутайсова отражает идеал воина Наполеоновской эпохи. Реконструируя его, следует опираться на три элемента – «героическая внешность», «истинное человеколюбие» и «блестящая храбрость». Все перечисленные составляющие выделены в статье Е. Е. Приказчиковой, в которой данные компоненты обозначены как неотъемлемые черты человека эпохи двенадцатого года [Приказчикова 2012].

Самые запоминающиеся литературные портреты Александра Кутайсова можно увидеть в записках П. Х. Граббе (1837), сочинении А. И. Михайловского-Данилевского «Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814, 1815 годах» (1845) и сочинении Н. Любенкова «Рассказ артиллериста о деле Бородинском» (1837).

Павел Граббе, русский генерал от кавалерии, бывший при жизни Кутайсова адъютантом М. Б. Барклая-де-Толли, а впоследствии один из командующих Кавказской войной, создал следующий образ Кутайсова: «Малого роста, но прекрасно сложенный в силу и красоту, с приятным лицом и значительным взглядом, в веселые свои минуты он был обворожителен. Но почти всегда он был грустен, будто предчувствуя близкий конец, его ожидавший... ещё теперь чувствую на себе выразительный, кроткий взгляд прекрасных его черных глаз» [Граббе 1873]. Это описание схоже с портретом Кутайсова кисти Джорджа Доу в военной галерее Зимнего дворца в Санкт-Петербурге. Облик генерала имеет черты по-настоящему героические, однако наделён и другими элементами: грусть, выразительный и кроткий взгляд, предчувствие собственной гибели. Такое романтическое впечатление оставляет и изображение героя в галерее. Парадность портретов, «романтическая красивость» в сочетании с пороховым дымом на заднем фоне – характерная черта для создания

образа воина того времени, проявление предромантической культуры оссианизма.

Практически противоположный портрет создаёт русский военный писатель и историк А.И. Михайловский-Данилевский: «Граф Кутайсов был небольшого роста, бледен лицом, телосложения слабого; глаза его были голубые, влажные, полные выражения и ума. Вся физиономия его носила на себе отпечаток доброты» [Михайловский-Данилевский 1845: 282]. Как видно, отдельные черты внешности характеризуются совсем по-иному: слабое телосложение, голубой цвет глаз. Однако Михайловский-Данилевский, как и Граббе, отмечает ту же их выразительность. К портрету, который даёт историк, наиболее близка гравюра Ф. Вендрамини.

Чем можно объяснить разницу в описании внешности героя у мемуаристов? В частности, чёрные глаза, приведённые у Граббе, вероятно, дань романтическому канону, который проявлял себя в 20-30 гг. XIX века в изображении как мужчин, так и женщин. У Михайловского-Данилевского как у историка присутствует желание представить образ с точки зрения документально-правдоподобия, отражающего взгляд «самовидца» и лишённо-го влияния господствующих литературных направлений.

В мемуарных источниках мы встречаем попытки рассмотреть героическую внешность Кутайсова в неразрывной связи с нравственными качествами генерала, его «истинным человеколюбием».

Это было связано с так называемым «чувствительным» поведением людей Наполеоновской эпохи, которое говорит о важности для них высоких этических идеалов. Тогда невозможно было представить генерала, который обладал бы мужеством и злым нравом одновременно. Наоборот, храбрость в нём неизменно сочеталась с человеколюбием, отзывчивостью и добротой. Чтобы увидеть именно эти качества Александра Кутайсова, можно обратиться к «Рассказу артиллериста о деле Бородинском», автор которого – Николай Любенков, участник Бородинского сражения, поручик 33-й лёгкой артиллерийской роты 17-й артиллерийской бригады 2-го пехотного корпуса.

Любенков называет героя «незабвенный граф Кутайсов» [Любенков: URL]. Он предстаёт как «храбрый, просвещённый генерал, подававший великие надежды отечеству, внушавший полное к себе уважение благородным характером, мужеством, бывший отцом своих подчинённых» [Там же]. Автор описывает, как накануне Бородинской битвы Александр Иванович объезжает поле, чтобы проверить артиллерийские позиции, и дискутирует по этому поводу с офицерами, позволяя оспаривать себя и слушая подчинённых. Здесь генерал предстает как внимательный к другим людям человек, который не считает своё мнение единственно верным. В рассказе появляется сцена, когда он вместе с Любенковым и другими офицерами садиться на ковёр пить чай из «чёрного, обгорелого чайника» [Там же]. Кутайсов не чуждается времяпровождения в кругу своих подчинённых, которые любят его.

Н. Любенков, рассказывая о событиях прошлого, использует высокий стиль повествования (автор употребляет выражение «достойные сподвижники», к которым относится Кутайсов), разнообразия при этом высокий стиль эпизодами с разговорной лексикой и мемуарной правдой «голового факта» («черный, обгорелый чайник»).

При обращении к художественной литературе можно отметить, что образ Кутайсова отражен в «Войне и мире» Л. Н. Толстого (том 4, часть 1, глава 2). Это всего лишь небольшой фрагмент, однако Толстой, тщательно изучавший исторические личности войны перед написанием романа, видимо, посчитал важным включить в свое романное повествование образ генерала.

Радостное известие о том, что русские в сражении «не отступили ни на шаг» имеет и печальную сторону, к которой в том числе относится смерть Кутайсова. Люди из «петербургского мира» восклицали: «...какая потеря Кутайсов! Ах, как жаль!» [Толстой 2018: 10]. Повествователь оценивает героя так: «Его все знали, государь любил его, он был молод и интересен» [Там же].

Третья черта человека Наполеоновской эпохи – «блестящая храбрость». Наиболее ярко она отражена в подвиге героя, когда он вместе с А. Ермоловым бросился в контратаку на бата-

рею Н. Раевского, что описывает Николай Любенков. Оба генерала направлялись к левому флангу армии, чтобы проверить его положение, однако по дороге увидели, что Курганную высоту вот-вот займут французы. «Пылкий Кутайсов и хладнокровный Ермолов мгновенно поняли план неприятеля» [Любенков: URL], повели на батарею Уфимский полк в «самый пыл сражения». Центральный редут был взят русскими, но «пал Кутайсов» [Там же]. Патриотизм, мужество и храбрость – неотъемлемые составляющие образа героя.

Ещё одна тайна литературного портрета Александра Кутайсова – отражение в нем черт литературной культуры своего времени, оссианизма, связанного с «Песнями Оссиана» Джеймса Макферсона, выдавшего их за реальные произведения кельтского барда III в. н. э.

Об этом позволяет судить тот же Павел Граббе, вспоминая случай, который произошёл с Кутайсовым незадолго до Бородинского сражения. В Вязьме Граббе зашёл вечером к генералу, застав его грустным, задумчивым, а потом слушал, как он громко, выразительно читал песнь Картона – фрагмент из «Песен Оссиана». Возможно, Кутайсов, сопоставлял судьбу Картона, молодого вождя британцев, который погиб в битве, со своей собственной судьбой. Граббе же, уже зная, что случится с Кутайсовым в день Бородинского сражения, воспринимает чтение героем Оссиана как «последнюю песнь лебедя» [Граббе 1873].

Чертами оссианизма образ Александра Кутайсова наделяет В. А. Жуковский в стихотворении «Певец во стане русских воинов». Последние строки в первой строфе и начало второй – тайна гибели: «О, горе! Верный конь бежит / Окровавлен из боя; / На нём его разбитый щит... / И нет на нём героя. / И где же твой, о витязь, прах? / Какою взят могилой?..» [Жуковский 2015]. Тело героя не было найдено на Бородинском поле. Видели только коня с окровавленным седлом, по которому заключили, что генерал погиб.

Обязательным персонажем «Песен Оссиана» является скальд, играющий на арфе. Возможно, с этим образом Жуковский связывает Кутайсова, говоря: «...Во струны ль арфы удалял – / Одушевлялись струны» [Жуковский 2015]. Объяснение

этой строки может быть иным, ведь поэт мог обозначить в ней один из многочисленных талантов героя – игру на музыкальных инструментах.

В связи с этим следует упомянуть, что ещё одной чертой человека того времени было обладание множеством незаурядных талантов. В сочинении А.И. Михайловского-Данилевского перечисляются «разнородные» предметы, которыми занимался генерал. Александр Кутайсов писал стихи на русском и французском языках, хорошо знал математику, рисовал, владел шестью языками. Был искусен в фехтовании, верховой езде, гимнастических упражнениях, вольтижировании, танцах.

П. Х. Граббе приводит слова Кутайсова, которые он неустанно повторяет: «Учись, учись, одно спасение в учении» [Граббе 1873]. Эта фраза стала девизом жизни для героя. Кутайсов «ни минуты не проводил праздно» [Михайловский-Данилевский 1845: 283]. Яркий пример этому приводит А. И. Михайловский-Данилевский, описывая необычное времяпровождение генерала, когда он, будучи здоровым, «пролёживал <...> в постели по месяцу, и <...> от раннего утра до ночи, был в непрерывных занятиях, не одним каким-либо предметом, но десятью вдруг» [Там же]. Вокруг его постели стояло около десяти табуретов, похожих на столы, на первом из которых можно было увидеть математические расчёты, на втором – переводы, на третьем – рисунки, на четвертом – скрипку.

Возвращаясь к стихотворению Жуковского, можно предположить, что образ «прекрасной», отправляющейся на поиски погибшего – изображение невесты Кутайсова – А. Б. Мещерской, встреча с которой в стихотворении носит романтический характер: «Пойдёт прекрасная в слезах / Искать, где пепел милый... / Там чище ранняя роса, / Там зелень ароматней, / И сладостней цветов краса, / И светлый день приятней, / И тихий дух твой прилетит / Из таинственной сени; / И трепет сердца возвестит / Ей близость дружной тени» [Жуковский 2015].

В. Жуковский следует одновременно и биографической канве описания жизни и смерти героя, и литературно-культурной традиции предромантизма, воспевающего подвиги русских витязей, аналог европейского рыцарства.

Следует уделить особое внимание неоднозначному моменту – гибели А. И. Кутайсова. Многие современники дают в мемуарах схожие, уже известные свидетельства о том, что генерал погиб на батарее Раевского и его тела обнаружить не удалось [Любенков: URL; Граббе 1873; Михайловский-Данилевский 1845]. Тайна гибели Александра Кутайсова усиливает романтический характер его образа. Мемуарные (а так же и художественные) тексты закрепляют и неизвестность смерти, и в то же время бессмертную память об этом человеке, что отразилось в приведённых нами источниках.

Александр Иванович Кутайсов прекрасно отражает тот поэтический образ генерала 1812 года, который воспела М. И. Цветаева в стихотворении «Генералам 1812 года». В связи с этим можно вспомнить и песню из фильма «О бедном гусаре замолвите слово», написанную на её стихи.

Список литературы

Граббе П. Х. Из памятных записок П. Х. Граббе // Русский архив. 1873. № 1. С. 416–480.

Жуковский В. А. Певец во стане русских воинов // Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году: юбилейное издание / гл. ред. И. А. Айзикова. М. : Языки славянской культуры, 2015. С. 53.

Любенков Н. Рассказ артиллериста о деле Бородинском. URL: <http://www.adjudant.ru/lib/lubenkov.htm> (дата обращения: 10.12.2022).

Михайловский-Данилевский А. И. Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814, 1815 годах. СПб. : Тип. Карла Крайя, 1845. Т. 1. 308 с.

Приказчикова Е. Е. По законам чести и чувствительности: военная мемуарная литература наполеоновской эпохи // Известия Урал. федерал. ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2012. № 4 (108). С. 184–204.

Руднева И. С. Искусство словесного портретирования в русской мемуарно-автобиографической литературе второй половины XVIII – первой трети XIX вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2011. 20 с.

Толстой Л. Н. Война и мир : в 4 т. М. : Детская литература, 2018. Т. 4. 413 с.

УДК 821.161.1-31(Герцен А. И.)

Бедулева Ольга Алексеевна,

SPIN-код: 9019-4249

магистр филологии кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; olga.beduleva@gmail.com

Научный руководитель:

Созина Елена Константиновна,

SPIN-код: 2893-5598

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; elenasozina1@rambler.ru

В. С. ПЕЧЕРИН В ИЗОБРАЖЕНИИ А. И. ГЕРЦЕНА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; лишний человек; русская интеллигенция

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу текстов А. И. Герцена, в которых он обращался к фигуре В. С. Печерина – своего современника, одного из первых русских диссидентов. Рассматривается образ Печерина, появляющийся в воспоминаниях Герцена (фрагменты «Былого и дум» и некоторые письма) и незавершенной повести «Долг прежде всего». Исследование актуально для понимания личности Печерина – представителя русской мысли, общественных движений и настроений XIX века, а также понимания оценки Герценом соответствующего типа русской интеллигенции, с которым он соотносил собственный путь.

Beduleva Olga Alekseevna,

Master of Philology of the Ural Humanitarian Institute, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Scientific adviser:

Sozina Elena Konstantinovna,

Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

V. S. PECHERIN IN DEPICTING OF A. I. HERZEN

KEYWORDS: Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; extra person; Russian intelligentsia

ABSTRACT. The article is devoted to the analysis of texts by A. I. Herzen, in which he addressed the figure of V. S. Pecherin – his contemporary, one of the first Russian dissidents. The image of Pecherin, appearing in the memoirs of Herzen (fragments of “The Past and Thoughts” and some letters) and the unfinished story “Duty First of All”, is considered. The study is relevant for understanding the personality of Pecherin – a representative of Russian thought, social movements and moods of the 19th century, as well as understanding Herzen's assessment of the corresponding type of Russian intellectuals, with which he correlated his own path.

Владимир Сергеевич Печерин – русский мыслитель, профессор филологии Московского университета, позднее член католического монашеского ордена. Родился в 1807 г., окончил Петербургский университет, стажировался в Берлинском университете в 1833–1835 гг. Через год в поисках новой веры и нового дома переехал за границу и, лишившись в 1848 г. российского гражданства и прав, остался там навсегда. Печерин – фигура, известная по тексту «Былого и дум» Герцена и довольно долго не привлекавшая большого внимания со стороны историков литературы XIX в. Среди исследователей его жизни и творчества – «историк русской интеллигенции» М. О. Гершензон (1910) [Гершензон 2000], А. А. Сабуров (1940) [Сабуров 1951,

1955: URL], а также современные исследователи: И. А. Симонова [Симонова: URL], К. Р. Кобрин [Кобрин: URL], Р. М. Фрумкина [Фрумкина: URL], Н. М. Первухина-Камышникова [Первухина-Камышникова 2006], Е. Г. Местергази [Местергази 2007, 2013], С. Л. Чернов [Чернов 2011, 2016], С. М. Волошина [Волошина 2013].

Объектом нашего внимания является фигура Печерина в оценке А. И. Герцена, воплощенная как в художественных, так и в эпистолярных текстах. Герцен, посвятивший Печерину главу в «Былом и думах» после знакомства с ним в Лондоне в 1853 г. и в последующие годы состоявший с ним в переписке, еще до личной встречи сделал его прототипом героя в образе Анатоля Столыгина в повести «Долг прежде всего» (1851). Помимо этого, воспоминания о Печерине содержатся в письмах, статьях и дневниковых записях Герцена.

Печерин стал для Герцена, несомненно, интересной фигурой, однако, исходя из оценки Герцена, этот интерес вряд ли можно назвать дружеским или благосклонным – это следует из описания их знакомства при личной встрече, оказавшейся неожиданно неприятной для инициировавшего ее Герцена. В предисловии к ее описанию в главе «Pater V. Pecherine» седьмой части «Былого и дум» он говорит о «бесконечно тяжелом чувстве» [Герцен 1957, т. 11: 392], возникавшем у него ранее при получении новостей о Печерине от общих знакомых: «Бедность, безучастие, одиночество сломили его; ему было слишком безродно. Когда веревка, на которой он был привязан, порвалась и судьба его, вдруг отрешенная от всякого внешнего направления, попала в его собственные руки, он не знал что делать, не умел с ней управляться и, сорвавшись с орбиты, без цели и границ, упал в иезуитский монастырь!» [Герцен 1957, т. 11: 392]. Печерин, прочитав в «Полярной звезде» эти слова, написал в «Замогильных записках»: «Нет! из всего предыдущего ясно, как день, что я вовсе не сломился, а стоял очень прямо и твердо на своем пьедестале и никак никому и ничему не поддавался» [Печерин 1989: 220]. По оценке И. А. Симоновой, после знакомства и небольшой переписки «Герцен отшатнулся от резко полемизировавшего с ним убежденного “попа-иезуита”» [Симонова: URL].

В письме другу семьи Герцена Марии Рейхель, написанном в 1853 г. сразу после встречи с Печериным, который к тому моменту стал монахом, он говорит: «Мне его жаль: он, кажется, совсем не так счастлив о Христе и потеряян» [Герцен 1961, т. 25: 31].

Как полагает Н. М. Первухина-Камышникова, встреча нужна была Герцену, для того чтобы впоследствии представить миру жертву николаевского террора. Такой образ очень болезненно был воспринят Печериным по прочтении статьи Герцена «Pater V. Pecherine» в 1861 г. в «Полярной звезде», поэтому отдельные части «Замогильных записок», по мнению исследователя, являются ответом Герцену, написанным в свое оправдание [см.: Первухина-Камышникова 2006: 121–125]. Сам Печерин озаглавил свои мемуары «Apologia pro vita mea» («Оправдание моей жизни») и объяснил такое название в следующей после заголовка строке: «Я называю это “Apologia pro vita mea”. Да! Потому что мне непременно надобно оправдаться перед Россией» [Печерин 1989: 235]. Потребность в оправдании возникла у Печерина вследствие нового внутреннего перелома, произошедшего в 1859-1862 гг. после поездки в Рим, разочарования в выбранной им католической религии как социальном институте.

Герцен, размышляя в «Былом и думах» о судьбе представителей молодой русской интеллигенции, вошедших в науку и культуру во времена его молодости – 1830-1840-е гг., писал: «Наши профессора ... сохранили весь пыл юности, ... они были призваны благовестить истину; они являлись в аудиторию не цеховыми учеными, а миссионерами человеческой религии. И где вся эта плеяда молодых доцентов ...? Эллинист Печерин побился, побился в страшной русской жизни, не вытерпел и ушел без цели, без средств, надломленный и больной, в чужие края, скитался бесприютным сиротой, сделался иезуитским священником и жжет протестантские бибблии в Ирландии» [Герцен 1956, т. 9: 132]. Подобная оценка была дана после того, как Печерин, на тот момент уже успевший разочароваться в религии, публично жег бульварные романы и прочую «низкосортную» литературу, а затем на основании слухов был обвинен в религиозном преступлении, но оправдан в суде в Дублине.

Н. М. Первухина-Камьшникова указывает на то, что событие на площади Кингстауна также могло быть подстроено протестантами, чтобы вызвать бунт против католической церкви, однако ситуация обернулась ее триумфом. Печерин стал народным героем, а текст речи его адвоката был напечатан многотысячным тиражом [см.: Первухина-Камьшникова 2006: 124–126]. Герцену это не было известно, тем логичнее образ Печерина встраивался в картину жуткого николаевского времени, которую Герцен воссоздавал почти в каждом тексте, желая подчеркнуть те обстоятельства, которые вынуждали представителей современной ему интеллигенции, в частности и Печерина, покидать Россию, отправляясь на поиски свободы и лучшей жизни, но даже не найдя их, не думать о возвращении. В изображении Печерина, как и многих других своих современников, уехавших в Европу, Герцен воплощает образ современного ему «лишнего человека» – чужака и скитальца, порой охваченного растерянностью, безысходностью и даже безумием.

О Печерине как о потерянном и лишнем человеке Герцен написал практически во всех своих воспоминаниях, довольно точно указав на драматизм личности, разочаровавшейся абсолютно во всем: отношении к государству и государственности, революции, религии, вере и даже семье. Кроме того, Герцен неоднократно указывает на то, что Печерин сам отвергает условия и среду, в которые попадает, в том числе те, которые сам же и выбирает, безуспешно пытаясь найти новую действительность: «...он уже ушел из царства, в котором история делается под палкой квартального и под надзором жандарма. Зачем же ему так скоро зандобилась другая власть, другое указание?» [Герцен 1957, т. 11: 391]. Для Герцена, разделявшего отношение Печерина к николаевскому режиму, было непонятно его горячее стремление искать новую среду, в которой с большой долей вероятности Печерин снова оказывался лишним, непонятым, не вписывающимся в обстоятельства жизни и истории.

Выражение «лишний человек», определяющее отношение к Печерину со стороны Герцена и некоторых других представителей русской общественной мысли, к концу XIX в. становится почти термином и обозначает определенный психологический

тип личности, характерный для XIX в. и описанный, в частности, Д. Н. Овсяннико-Куликовским в «Истории русской интеллигенции». С его точки зрения, возникновение лишних людей было обусловлено, с одной стороны, внутренними причинами: «безынициативностью» и «неустойчивостью психики», с другой – «умственным, идейным и моральным разладом между личностью и средой», что особенно остро проявлялось внутри русской интеллигенции в эпоху царствования Николая I. Сравнивая Печерина с Чацким и Онегиным, он называет его «примером быстрой, немотивированной перемены воззрений» [Овсяннико-Куликовский 1989: URL]. Подобную характеристику ему дают М. О. Гершензон: «... величие, не менее достойное славы: когда человек, хотя и ничего не сделал, но зато много и глубоко жил. Одним из таких редких людей был Владимир Сергеевич Печерин» [Гершензон 2000], – и А. А. Сабуров: «Печерин до конца оставался одним из представителей «лишнего человека», созданного русской жизнью в эпоху после декабрьской реакции» [цит. по: Чернов 2016: 67].

Герцен, разочарованный встречей с Печериным, в четвертой части «Былого и дум» помещает его в один ряд с типичными представителями «лишних людей» – героями русской литературы: «Поневоле приходилось, как Онегину, завидовать параличу тульского заседателя, уехать в Персию, как Печорин Лермонтова, идти в католики, как настоящий Печерин, или броситься в отчаянный славянизм, если нет желания пить запоем, сечь мужиков или играть в карты» [Герцен 1956, т. 9: 162]. Характеризуя Печерина как человека, оторванного от своего времени, несчастного и потерянного, Герцен все же выражает ему сочувствие и стремится подчеркнуть, что виной страданиям и реального Печерина, и Анатоля Столыгина («Долг прежде всего») стала неизбежная действительность: «И этот грех лежит на Николае» (о встрече в Лондоне) [Герцен 1957, т. 11: 392], «...родное болото, утягивающее, морящее исподволь, заволакивающее непременно всякую личность, как она там себе ни бейся, – вот что мне хотелось представить в моей повести» (в письме издателю «Долга прежде всего») [Герцен 1955, т. 6: 298], «Печерины, Гагарины, Голицыны бежали в католицизм, чтоб не

задохнуться» (статья «Россия и Польша», 1859) [Герцен 1958, т. 14: 49].

При множестве факторов, объединяющих почти ровесников Герцена и Печерина: эпоха, уровень воспитания и образования, общее окружение, схожие, хотя и только поначалу, идеологические взгляды, романтическое недовольство Россией, последующая сознательная эмиграция, – это два принципиально разных типа личности. Необходимо признать невозможность и даже бесперспективность диалога между Печериным, будто застывшим, причем сознательно, в эпохе романтизма, и Герценом, вполне «соответствующим» конъюнктуре своего времени – эпохе 1840–1850-х гг. Получив в одном из писем Печерина после знакомства упрек в излишнем материализме, недостатке веры и духовности, Герцен, очевидно, надеявшийся обрести единомышленника и живое доказательство ужасов николаевской эпохи и постулируемого им политического мифа о «Николае Палкине» [Местергази, 2013: 26], коротко ответил, что был неверно понят собеседником, пожелал ему хорошего путешествия в Ирландию и несколько следующих лет более писем не получал. В 1862 г. Печерин отправил письмо Герцену, в котором отказался от тех взглядов, которые были озвучены в Лондоне в 1853 г. и послужили причиной «непримиримой противоположностью взглядах» [Сабуров 1955: URL]. После этого в течение года Герцену приходило еще несколько писем, но ответил он только на одно, фактически предупредив Печерина о своем нежелании продолжать переписку: «... о духовной [будущности России] я не знаю ничего – и могу только молчать» [Герцен 1963, т. 27: 222].

В письмах и дневниках Герцена изображение Печерина носит эпизодический, часто обрывочный, характер в отличие от более яркого описания героя повести «Долг прежде всего» Анатоля Столыгина, для которого он послужил прототипом. В заключительной части, уже предупредив читателя о том, что повесть не будет закончена, Герцен писал: «Мне хотелось в Анатоле ... представить человека полного сил, энергии, способностей, жизнь которого тягостна, пуста, ложна и безотраднa» [Герцен 1955, т. 6: 410]. Сочувственное отношение к потерянному и несчастному герою сменяется характеристикой, которую

Герцен по причине собственного воспитания и эпистолярной этики не смог бы адресовать Печерину лично, но счел уместной для художественного персонажа: «Он совершает героические акты самоотвержения и преданности, тушит страсти, жертвует влечениями и всем этим достигает того вялого, бесцветного состояния, в котором находится всякая посредственная и бездарная натура» [Герцен 1955, т. 6: 298].

Герцен размышлял над ролью личности в истории, много писал об этом своим друзьям и печатал соответствующие статьи; Печерин был погружен внутрь себя и в центр повествования ставил собственную жизнь, оправдываясь и сетуя на обстоятельства истории в письмах, которые даже не всегда отправлял адресату. Герцену важнее было продолжать поиски своего внутреннего «я», несмотря на разочарования, которых у него было не меньше, чем у Печерина (французская революция, кораблекрушение, гибель матери и сына, смерть жены и др.); Печерин же, по оценке Герцена, бесцельно блуждал по Европе и искал свое место.

1840–1850-е гг. в России – время формирования идеологического типа сознания и поведения, когда романтическая парадигма сменилась эпохой человека – социального деятеля и идеолога, – прошли мимо Печерина. Законсервировав себя в 1830-х гг., он не мог понять материализм Герцена, а непринятие Герценом, который и стал человеком новой эпохи, печеринской романтической позиции, которая была присуща и самому Герцену, но осталась в прошлом, привело к довольно безапелляционному обрыву контакта. В восприятии Герцена Печерин предстает человеком, который покинул родину в поисках свободы, новой жизни и веры. Но для Герцена не так важно то, что Печерин их не нашел, как то, что он «не искал», а бежал от действительности, каждый раз отвергая ее. Чернов прямо указывает на то, что Печерин половину жизни провел в глубокой депрессии, а сам Печерин писал в «Замогильных записках»: «Мысль о самоубийстве, как черное облако, носилась над моим умом... Оставалось только избрать средство. Я не знал, что лучше: застрелиться ли или медленно погибнуть от разъедающего яда мысли...» [Печерин 1989: 173].

По мнению А. А. Сабурова, Герцен не хотел иметь ничего общего с «иезуитом» [Сабуров: URL], человеком, полным тяжелых внутренних противоречий и не стремящимся их решить. Вероятно, Печерин воплощал для него то прошлое, от которого он ушел сам и к которому не желал возвращаться. Так или иначе, сюжет их непродолжительных (заочных) взаимоотношений характеризует эпоху 1830-1850-х гг. и помогает понять типы русской интеллигенции (по выражению Д. Н. Овсянико-Куликовского), оказавшейся в эмиграции.

Список литературы

Волошина С. М. Автобиографическая публицистика второй трети XIX века (А. И. Герцен, В. С. Печерин, Н. П. Огарев) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. М., 2013. 231 с.

Герцен А. И. Собрание сочинений : в 30 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1954–1965.

Гершензон М. О. Жизнь В. С. Печерина // Гершензон М. О. Избранное : в 4 т. Т. 2: Молодая Россия / гл. ред. С. Я. Левит. М. ; Иерусалим : Университетская книга ; Gesharim, 2000. 576 с.

Кобрин К. Р. Беглец. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/kobrin1-6.html> (дата обращения: 09.10.2022).

Местергази Е. Г. В. С. Печерин как персонаж русской культуры. М. : Совпадение, 2013. 296 с.

Местергази Е. Г. Теоретические аспекты изучения биографии писателя (В. С. Печерин) : монография / пер. с фр. И. В. Местергази. М. : Флинта : Наука, 2007. 160 с.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы : в 2 т. Т. 2: Из «Истории русской интеллигенции». Воспоминания. М. : Худож. литература, 1989. URL: http://az.lib.ru/o/owsjanikokulikowskij_d_n/text_1911_iz_istorii1.shtm (дата обращения: 15.11.2022).

Первухина-Камышникова Н. М. В. С. Печерин: эмигрант на все времена. М. : Яз. слав. культуры, 2006. 334 с.

Печерин В. С. Замогильные записки // Русское общество 30-х годов 19 в. Люди и идеи. Мемуары современников / под ред. И. А. Федосова. М., 1989. С. 148–311.

Сабуров А. А. Из биографии В. С. Печерина // Литературное наследство. М., 1951. Т. 41–42. URL: http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2041-42/4_vol41-42_Сабуров.pdf (дата обращения: 15.11.2022).

Сабуров А. А. Из переписки В. С. Печерина с Герценом и Огаревым // Литературное наследство. М., 1955. Т. 62, ч. 2. С. 463–484. URL: http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2062/Tom%2062_39_Из%20переписки%20Печерина.pdf (дата обращения: 15.11.2022).

Симонова И. А. Два полюса магнита. Из истории одной дружбы-вражды. URL: <https://rusk.ru/st.php?idar=111806> (дата обращения: 05.10.2022).

Симонова И. А. Переписка западника и славянофила. URL: https://www.ng.ru/people/2008-03-05/10_pecherin.html (дата обращения: 07.10.2022).

Фрумкина Р. М. Загадка Печерина. URL: <https://polit.ru/article/2007/07/20/pecherin/> (дата обращения: 08.10.2022).

Чернов С. Л. Печерин В. С. APOLOGIA PRO VITA MEA. Жизнь и приключения русского католика, рассказанные им самим / отв. ред. и сост. С. Л. Чернов. СПб. : Нестор-История, 2011. 864 с.

Чернов С. Л. Casus Владимира Печерина. СПб. : Нестор-История, 2016. 480 с.

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

Некрасов Максим Александрович,

аспирант кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова; 163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17; m.markus2014@yandex.ru

Научный руководитель:

Елепова Марина Юрьевна,

SPIN-код: 3146-7940

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова; 163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17; m.elepova@yandex.ru

**ОБРАЗ «РУССКОГО БАРСТВА»
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИГРОК»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; авторская позиция; система образов; литературные герои; русское барство; романы

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена актуальной теме – воссозданию Ф. М. Достоевским образа представительницы «русского барства» – помещицы Антонида Васильевна, находящейся в Европе. В статье обозначены характерные черты представленного персонажа, его основные принципы и образ мышления. Описана система образов романа.

Nekrasov Maxim Alexandrovich,

Postgraduate Student of Literature Department, Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Russia, Arkhangelsk

Scientific adviser:

Elepova Marina Yuryevna,

Doctor of Philology, Professor of Literature Department, Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Russia, Arkhangelsk

THE IMAGE OF THE RUSSIAN NOBILITY IN F. M. DOSTOEVSKY'S NOVEL "THE GAMBLER"

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; author's position; system of images; literary heroes; Russian nobility; novels

ABSTRACT. The article is devoted to the topical topic – F. M. Dostoevsky's recreation of the image of the representative of the "Russian nobility" – the landowner Antonida Vasilyevna, who is in Europe. The article outlines the characteristic features of the presented character, his basic principles and way of thinking. The system of images of the novel is described.

Роман Ф. М. Достоевского «Игрок» был написан в 1866 году и в своем повествовании содержит аллюзии на современное автору общество. Характеристику социально- национальных особенностей в произведении выполняет созданная автором система персонажей. Большую роль в тексте играет описание русских, о которых Л. П. Гроссман в своем труде «Достоевский-художник» пишет: «Один из любимейших героев Достоевского – русская широкая натура, полная противоречий, но способная на высокие порывы. Это особые персонажи романиста – не мечтатели и отшельники, а напротив, «страстно влюблённые в жизнь» [Гроссман 1925: 304].

Таким персонажем является Антонида Васильевна Тарасевич, тетка генерала, которую в романе именуют не иначе как «бабулинька». В самом тексте произведения она представлена как 75-летняя «грозная и богатая помещица, московская барыня», которая имеет весьма повелительно-грубоватые манеры, за которыми, однако, скрывается честность и прямолинейность, свойственные русскому человеку.

Завязка романа состоит в том, что семья генерала, прибывшая в европейский город Рулетенбург, ожидает телеграмму о кончине Антонида Васильевны Тарасевич – «бабуленьки». Ожидает потому, что в случае таковой, все её финансы могут перейти по наследству генералу, для которого они могут разрешить ряд ситуаций, в числе которых – женитьба на Mademoiselle Blanche, француженки, первой красавицы, и необходимость вы-

платы крупного долга её другу – французу Де-Грие. Однако, несмотря на надежды генерала, Антонида Васильевна не только не умирает, но и самолично прибывает в Рулетенбург:

«На верхней площадке широкого крыльца отеля, внесенная по ступенькам в креслах и окруженная слугами, служанками и многочисленную подобострастную челядью отеля, в присутствии самого обер-кельнера, вышедшего встретить высокую посетительницу, приехавшую с таким треском и шумом, с собственной прислугой и столькими баулами и чемоданами, восседала – бабушка! ...явилась к нам как снег на голову!» [Достоевский 2014: 359].

Романист отразил в представленном персонаже характерные черты, присущие старой русской аристократии, такие как властность, тщеславие и высокомерие. О властности свидетельствует тот факт, что Антонида Васильевна не сама вошла по ступенькам отеля – её именно «внесли» в креслах. И хотя далее в тексте мы можем увидеть объяснение автором этой ситуации (в силу возраста она не может передвигаться сама), однако то, что она вошла в окружении не обычных посетителей отеля, а слуг и служанок, говорит о том, что для помещицы было крайне важно произвести впечатление человека, в чьем услужении находится много людей, над которыми она имеет власть. Иначе, ей было бы достаточно лишь нескольких человек, необходимых не только для доставки багажа, но и для сопровождения её персоны в отель. Например, англичанин Астлей, владелец сахарного завода, довольствовался лишь парой слуг, хотя и имел возможность нанять их в большем количестве. О высокомерии и богатстве героини говорит как обилие багажа, так и большое количество «подобострастной челяди отеля», её окружившей. Это подтверждается и сценой почтительнейшей встречи помещицы самим обер-кельнером (старшим слугой), чьей основной обязанностью является руководство другими кельнерами (слугами), для выполнения ими соответствующих поручений, но не личное обслуживание гостей. О том, что она, помимо всего прочего, еще и тщеславна, свидетельствует размер её багажа – подобное количество сумок и баулов явно не предназначено на период «краткого» пребывания в городе, в то время как помещица

неоднократно говорила: «Я здесь на один – два дня. Максимум – четыре» [Достоевский 2014: 372].

Беря во внимание то, что помещица и правда пробыла за границей крайне малый срок, становится ясно, что благодаря такому способу она стремилась продемонстрировать свой высокий социальный статус и финансовую обеспеченность, дабы вызвать у остальных посетителей отеля чувство зависти и восхищения. Фраза «Бабушка была из крупной породы, и хотя и не вставала с кресел, но предчувствовалось, глядя на нее, что она высокого роста. Спина ее держалась прямо, как доска, и не опиралась на кресло. Седая, большая ее голова с крупными резкими чертами лица, держалась вверх; глядела она как-то даже заносчиво и с вызовом; и видно было, что взгляд и жесты ее совершенно натуральны. Несмотря на семьдесят пять лет, лицо ее было довольно свежо и даже зубы не совсем пострадали» говорит о том, что перед нами сильная, гордая, высокомерная женщина, которой чужды европейские обычаи и условности. Она может себе позволить так себя вести, потому что ей не важно мнение окружающих – она ни от кого не зависит. Этим она противопоставлена как генералу Загорянскому, который в силу недостатка финансов вынужден терпеть пренебрежение в свой адрес, так и маркизу Де-Грие, который, согласно мысли автора, «Был как все французы, то есть веселый и любезный, когда это надо и выгодно, и нестерпимо скучный, когда быть веселым и любезным переставала необходимость. Француз редко натурально любезен; он любезен всегда как бы по приказу, из расчета. Если, например, видит необходимость быть фантастичным, оригинальным, по-необыденнее, то фантазия его, самая глупая и неестественная, слагается из заранее принятых и давно уже опошлившихся форм. Настоящий же француз состоит из самой мещанской, мелкой, обыденной положительности, – одним словом, скучнейшее существо в мире».

Чуждость помещицы европейским обычаям подчеркивается автором: «Взгляд и жесты её совершенно натуральны». Именно своим прямодушием Атонида Васильевна выгодно отличается как от генерала, так и от маркиза. Сам Достоевский в «Дневнике писателя» говорит о том, что «отличительной чертой

настоящего русского человека всегда являлась его прямота и честность», поэтому писатель подчеркивает «русскость» своей героини, изображая ее открытой и прямой. Автор сравнивает старую русскую аристократию, которая хранит и чтит русские традиции, в лице бабушки, и новое дворянство, в лице генерала Загорянского, которому несмотря на довольно презентабельную внешность и аристократичность, присущи слабыхарактерность и ограниченный ум. Сама Антонида Васильевна говорит о нём: «Я... всегда считала его самым пустейшим и легкомысленным человеком. Наташил на себя форсу, что генерал (из полковников, по отставке получил), да и важничает». Он не обладает весом в обществе и имеет крупные долги. Таким образом, данный персонаж воплощает тип «вырождающейся аристократии», медленно, но верно утрачивающей свои позиции в обществе. Посредством образа Загорянского Достоевский хочет показать путь русской аристократии, её упадок и историческую обречённость, в которой видит влияние западной цивилизации. В то же время автор подчеркивает контраст между широкой русской натурой и прагматичными, рациональными, корыстолюбивыми представителями европейского общества в лице Де-Грие и Mademoiselle Blanche, которые представлены в образе аферистов, движимых алчностью и стремлением к личной выгоде. Поэтому, по мысли писателя, Антониде Васильевне и не нужно что-либо доказывать Европе, равно как и добиваться её расположения. Это ниже её достоинства.

Ввиду того, что Мадмуазель Бланш и Де-Грие олицетворяют собой французскую идею накопления капитала, а генерал Загорянский – русское буржуазное дворянство, то можно сказать, что взаимоотношения Антониды Васильевны и двух вышеуказанных персонажей можно рассматривать как противопоставление русской народной культуры европейским ценностям, ставящим во главу угла алчность и лицемерие. Автор романа опасается, что его Родина окончательно утратит свои основополагающие принципы – народность, прямоту и гуманизм, поддавшись европейской порочности. Недаром в дневнике писателя за 1877 г. Достоевский, раскрывая увлеченность русского «просвещенного» общества Европой, отмечает следующее: «Скажут

нам, что и мы Европа, что и у нас, стало быть, такой же точно порядок вещей, как у них, что недаром же мы подражали им двести лет, хвастались, что мы европейцы» [Достоевский 2010: 332].

Любопытной представляется и заинтересованность Антонида Васильевны азартными играми, а именно – рулеткой. Изначально, она зародилась в Европе, была популяризирована Францией и заняла прочное место в игорных залах, посещаемых европейским обществом. И хотя рулетка является не только символом удачи и азарта, но она также считается «игрой дьявола», разжигающей страсть и приводящей к духовному растлению. Такая игра интригует приезжую помещицу. Она даже просит Алексея Ивановича, яркого индивидуалиста и социального одиночку, в жизни которого рулетка занимает особое место, сопроводить её в игорный зал. Азарт игры и её напряженность, вкупе с риском, целиком захватывают внимание Антонида Васильевны, еще до того, как она самолично решила принять в ней участие. А выигрыш в первой игре лишь укрепляет эту страсть. Однако, благодаря вновь приобретенной страсти, помещица проигрывает огромную часть своего состояния, и, дабы не потерять все, принимает решение вернуться на родину и более в Европу не возвращаться. Этот эпизод отражает представление Ф. М. Достоевского о влиянии европейских ценностей на русскую культуру. Поначалу такая взаимосвязь может носить положительный характер, но в долгосрочной перспективе приведет Россию к потере собственной идентичности. Россия окончательно станет частью Европы, утратив связь с народом, и свою самодостаточность. Чтобы этого не произошло, отчизна должна вернуться к истокам своей самобытной народной культуры. В противовес Антониде Васильевне, Алексей Иванович после выигрыша в рулетку становится более апатичным, из его уст больше не звучат слова о величии родины или социальной справедливости. Его единственной страстью становится процесс игры, что отражает, на наш взгляд, авторскую идею о возможном крахе русской культуры, поддавшейся влиянию Европы.

Посредством системы персонажей и характера их изображения в романе писатель ставит вопрос о различии русской и европейской культуры, выявляет особенности русского нацио-

нального характера и необходимость в возвращении к самобытному пути развития. Исследователь Фридендер пишет: «Замечательно яркий реалистический образ романа – старая бабушка генерала – «baboulinka. Она – живой обломок московского барства начала XIX века. Патриархальность и простота сочетаются в ней с крутым и властным, деспотическим нравом, доброта и прямота характера – с упрямством и самодурством» [Фридендер 1964: 140]. Таким образом, благодаря образу Антонины Васильевны, в романе показаны важнейшие особенности русской культуры, которая не может ограничиваться европейским влиянием и должна следовать своему собственному культурному пути.

Список литературы

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. литература, 1975. 504 с.

Гроссман Л. П. Достоевский – художник. М. : Изд-во АН СССР, 1925. 605 с.

Достоевский Ф. М. Игрок. СПб. : Азбука, 2014. 411 с.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 г. М. : Ин-т рус. цивилизации, 2010. 593 с.

Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М. : Наука, 1964. 217 с.

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

Белова Ирина Владимировна,

аспирант кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова; 163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17; belovairina92@ya.ru

Научный руководитель:

Елепова Марина Юрьевна,

SPIN-код: 3146-7940

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова; 163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17; m.elepova@yandex.ru

**ПРЕДМЕТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МОТИВА ПРЕСТУПЛЕНИЯ
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; литературные мотивы; мотив преступления; предметные характеристики

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются предметные характеристики мотива преступления в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», определяются ключевые вещественные символы мотива, которые формируют нравственно-философский подтекст романа. В поэтике Достоевского преступление обусловлено не только социально-бытовыми условиями, именно поэтому автор не ограничивается упоминанием и описанием орудия убийства. В концепции писателя преступление всегда обусловлено глубочайшим метафизическим конфликтом, этим мотивировано появление в концептуальном поле мотива преступления таких символических предметов, как крест, нож, зоологический образ мухи и других.

Belova Irina Vladimirovna,

Postgraduate Student of Literature Department, Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Russia, Arkhangelsk

Scientific adviser:

Elepova Marina Yuryevna,

Doctor of Philology, Professor of Literature Department, Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Russia, Arkhangelsk

**MATERIAL OBJECTS AS CHARACTERISTICS OF THE MOTIVE
OF THE CRIME IN THE NOVEL “THE IDIOT”
BY FYODOR DOSTOEVSKY**

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; literary motives; motive of the crime; subject characteristics

ABSTRACT. The article examines material objects characteristics of the motive of the crime in the novel “The Idiot”, identifies the key material symbols of the motive that form the moral and philosophical subtext of the novel. In Dostoevsky’s poetics, crime is caused not only by social conditions, which is why the author does not limit himself to mentioning and describing the murder weapon. In the writer’s conception, crime is always conditioned by the deepest metaphysical conflict, this motivates the appearance in the conceptual field of the motive of the crime of such symbolic objects as a cross, a knife, a zoological image of a fly and others.

В критических статьях и научных трудах, посвященных анализу предметной сферы произведений Достоевского, сложилось несколько подходов. Отдельное внимание критики и литературоведы уделяют изучению мотива преступления, который в большинстве произведений автора является сюжетообразующим. Так, В. В. Розанов отмечал, что основой для взращивания преступности в романах великого писателя становится социально-бытовая сфера. Критик писал: «Неутолимое страдание, нищета, разврат – что так широко разлито на его страницах – это только гноище, на котором по закону необходимости вырастает преступное» [Розанов 1996: 282] Символическое отражение это «преступное» находит и в характерах, «человеческих генерациях».

Общие черты, признаки лейтмотива «преступления» в романах Достоевского находит и исследователь И. Е. Герасименко. Она уверена, что «можно говорить о существовании некоего

концептуального образа преступления в художественном мире Ф. М. Достоевского, об эволюции и трансформациях этого образа и рассматривать идею преступления в языковой личности и тезаурусе писателя более пристально» [Герасименко 2016: URL].

Исходя из идеи общности концептуальных черт мотива, считаем возможным привести оценку мотива преступления в романе «Преступление и наказание» Р. П. Блэкмура в работе «Язык как жест». По его мнению, преступление необходимо рассматривать как акт жизни: «Край бездны греха являлся горизонтом спасения в вере, а страдание – условием видения. Грех был преступлением. А страдание – верой, наказанием. Если пойти по этому способу провидения дальше, то станет очевидным, что акт самой жизни – это преступление и что подчинение вере, страданию в жизни ценою этого акта означает спасение» [Блэкмур 1952: 91].

Представляется, что мотив преступления должен реализовываться не только через индивидуальные, личностные характеристики героев-преступников, но и с помощью окружающего их предметного мира. Проанализировав вещный мир таких героев в романе «Идиот», можно определить устойчивые образы-признаки мотива преступления в романах Достоевского.

Одной из ключевых оппозиций в романе становится противопоставление мотивов креста и ножа. Эти детали одновременно объединяют и разъединяют главных героев и мистических двойников – Парфена Рогожина и Льва Мышкина. Именно через них в романе репрезентирован мотив преступления, убийства.

Несколько раз князь обращает внимание на рогожинский нож и даже берет в руки, но Парфен выдергивает его. О ноже упоминают и во время разговора героев-«близнецов» о Настасье Филипповне. Роковую роль этого атрибута вещественно-предметного антуража в судьбе Барашкиной проговаривает князь:

«– Ведь это значило бы, что она (Н.Ф.) сознательно в воду или под нож идет, за тебя выходя.

– Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» [Достоевский 2002: 215].

Парфен не отрицает своей склонности к разрушению. Он уже готов на убийство и, возможно, обдумывал его, разглядывая садовый нож. Внутреннее стремление к разрушению, мистический мрак в душе Парфена Рогожина разрушает не только близких, но и самого героя.

В этом диалоге важно отметить неосознанное движение Льва Николаевича:

«...говоря, князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул и него из рук и бросил на стол. Это был довольно простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины. Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин со злобною досадою схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол» [Там же: 217].

Князя словно какая-то сила притягивает к этому ножу. Интуитивно ощущая в нем источник опасности, Мышкин пытается забрать его, нейтрализовать эту опасность. Неосознанно узнавшая князем тайна повергает Парфена в состоянии злобы, с другой стороны, он досадует на себя за мысли о самой возможности убийства.

Роковая роль ножа позднее подтвердится сразу в нескольких сценах романа. Например, в нападении Рогожина на князя в подъезде: «Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать» [Там же: 234]. Предрешенную роковую роль ножа проговаривает и сам Парфен Рогожин:

«Я про нож этот только вот что могу сказать, Лев Николаевич, – прибавил он, помолчав, – я его из запертого ящика ноне утром достал, потому что все дело было утром, в четвертом часу. Он у меня все в книге заложен лежал» [Там же: 151].

В момент покушения и во время самого убийства в Парфене не остается человеческих черт.

В связи с мотивом ножа необходимо вспомнить об одной детали портрета Рогожина – его глазах. Глаза и взгляд Парфена «опредмечиваются» и как будто бы берут на себя материальные свойства ножа. Взгляд его сверкает, блестит, режет точно нож. Он выдает бушующий внутри, сжигающий все вокруг огонь.

Огонь демонический и разрушающий, он всегда хоронится внутри и разгорается в момент возможного убийства. Такая жестокость открывает реликты языческого в Рогожине, присутствии в нем безудержной страстности, тягу к преступлению норм, разрушению. Такие черты могут говорить о принадлежности героя к языческому дионисийскому началу – тяготению к разрушению, буйству.

С мотивом преступления тесно связан образ свечи. Именно через стремление к свету проявляется поиск князем Мышкиным гармонии, ощущение ее недостатка и недостижимости. Уже в финале романа, когда происходит соединение «двойников», Мышкин все же таит надежду на просветление: «Ты бы свечку зажег? – сказал князь» [Там же: 147] Свеча дарует озарение, свет во тьме жизни. У христиан свеча символизирует божественный свет, сияющий в мире, духовную радость, благодетие, освещенное любовью. В контексте убийства свеча может восприниматься и как неотъемлемый атрибут похоронного обряда. Свеча должна осветить тьму смерти, олицетворяя свет предстоящего мира. Князь не только надеется на просветление души Рогожина и своей, но и хочет разогнать сгустившуюся в доме Парфена атмосферу смерти.

Символически противопоставлен мотиву ножа мотив креста. Свою значимость крест приобретает не только в контексте романа, но и в одной из самых значимых сцен – в сцене крестного братания героев-двойников. Этому ритуалу предшествует довольно абстрактный рассказ князя о проданном ему оловянном кресте:

«Вижу в руке у него крест, и, должно быть, только что снял с себя, на голубой, крепко заношенной ленточке, но только настоящий оловянный, в первого взгляда видно, большого размера, осьмиконечный, полного византийского рисунка» [Там же: 220].

Несмотря на обман, автор отмечает необыкновенную важность этого креста для Мышкина: «...князю как бы не хотелось расставаться с этим крестом» [Там же: 221]. Князь чувствует присутствие божественного начала в этом кресте, поэтому не хочет его предавать. Но все-таки Мышкин соглашается на обмен крестами. В описанном обряде крестного братания необходимо

также отметить чувства героев: оба будто нехотя идут на это действие, но после совершения обряда Мышкин чувствует тихую радость, Парфен же страшится совершенного таинства.

После совершенного преступления князь Мышкин и Парфен Рогожин страдают и переживают тяжелую внутреннюю борьбу. Интересно, что телесные и духовные страдания, совмещенные в образе Родиона Раскольникова, «распределяются» Достоевским на образы Рогожина и Мышкина. Князь Лев Николаевич заболевает душевно, Рогожин страдает физически. Необходимо отметить и совмещение предметного мира героев. При чем это объединение происходит в основном по инициативе убийцы – Парфена Рогожина. Он будто жаждет обрести духовность, соединяясь с Мышкиным.

Важным символом общего предметно-вещественного мира, знаменующего общее преступление, общий грех, в трагическом финале романа становится образ мухи: «Вдруг зажужжала проснувшаяся муха, пронеслась над кроватью и затихла у изголовья. Князь вздрогнул» [Там же: 148]. Муха будто бы «раскрывает» совершенное преступление, показывает присутствие сатанинского начала, которое ужасает князя, вызывает страх. Вот перед ним она, та мушка, которая знает свое место в мире и о которой он вспоминает под песню птицы. Но образ низшей демонологии, воплощение преступления начинает объединять героев-двойников. Над ними довлеет атмосфера мрачного дома-кладбища и совершенного убийства. При этом вина за преступление и его греховность возлагается на двух героев, объединяя их.

Важной деталью совместности становится обустройство общей постели.

«Ночь мы здесь заночуем, вместе. Постели, окромя той, тут нет, а я так придумал, что с обоих диванов подушки снять, и вот тут, у занавески, рядом и постелю, и тебе и мне, так чтобы вместе <...> Прошлую ночь он (Рогожин) сам ложился на диване. Но на диване двоим рядом нельзя было лечь, а он непременно хотел постлать теперь рядом...» [довлеет: 149-150].

Необходимо снова отметить инициативность Рогожина. Он стремится к спасению. Парфен жаждет объединения, князь поддается чувству общей ответственности. Но не только из-за чув-

ства ответственности объединяются герои. Каждый чувствует в другом частицу себя.

Предметно-вещные характеристики мотива преступления в романе не ограничены символикой орудия (мотив ножа). Символическую роль в контексте романа приобретают и иные детали, связанные с преступлением, грехом: крест, общая постель, муха как символ присутствия низшего демонического начала.

Образ креста обретает смысловую многозначность в эпизоде крестного братания Рогожина и Мышкина, которого оба страшатся и желают одновременно. Также Достоевский использует оригинальный прием: своего рода «опредмечивание» детали портрета Парфена Рогожина, нож соотносится с описанием внутреннего мира героя: взгляд его предметов, блестит и режет. Взгляд героя обретает сходство с орудием преступления. Однако мотив ножа одновременно и объединяет героев: Парфена как невольного палача и Мышкина как невольного соучастника греха и жертвы этого грехопадения.

Важен финал романа, несущий в себе мотив неосознанного греха. Совершив убийство, Парфен Рогожин и князь Мышкин соединяются через символ общей постели.

Мотив преступления у Достоевского не ограничивается социально-бытовой сферой, в контексте всего романа он приобретает метафизический смысл. В этом плане особую роль получает в романе мотив креста, знаменующий важнейший для писателя пафос объединяющей героев вины и взаимной ответственности.

Список литературы

Герасименко И. Е. Идея преступления в художественном мире Ф. М. Достоевского // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2016. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-prestupleniya-v-hudozhestvennom-mire-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 20.12.2022).

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 5 т. М. : Литература. Мир книги, 2002. Т. 2–3. 478 с.

Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и

писателях / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 1996. 702 с.

Blackmur R., Richard P. Language as Gesture: essays in poetry. New York : Harcourt, Brace, 1952. 440 p.

УДК 821.161.1-31(Набоков В. В.)

Суслова Александра Андреевна,

магистрант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; alex.suslova897@gmail.com

Научный руководитель:

Кольцова Наталья Зиновьевна,

SPIN-код: 7678-3608

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; koltsovaru@rambler.ru

ОТ МИРА ВЕЩЕЙ К МИРУ ИДЕЙ:

КОСТЮМНАЯ ДЕТАЛЬ

В РУССКОЯЗЫЧНЫХ РОМАНАХ В. В. НАБΟКОВА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; романы; одежда; символы; вещи; кинематографизм; художественные детали; костюмы

АННОТАЦИЯ. В статье рассмотрены ранние русскоязычные романы В. В. Набокова «Машенька» (1926) и «Камера обскура» (1932) с точки зрения функционирования гардероба персонажей. Показано, что костюмы персонажей в художественной вселенной раннего Набокова, помимо аксессуарной, характерологической и миромоделирующей функций, могут выполнять ряд следующих: символическую, эмоционально-психологическую, связывающую временные пласты, способствующую интертекстуальным связям. Важную информацию несут также материалы, из которых изготовлена одежда, и ее цвет.

Suslova Alexandra Andreevna,

Master's Degree Student of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Scientific adviser:

Koltsova Natalya Zinovievna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

**FROM THE MATERIAL WORLD TO THE ETERNAL:
DRESS DETAIL IN VLADIMIR NABOKOV'S
RUSSIAN NOVELS**

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; novels; cloth; symbols; things; cinematography; artistic details; costumes

ABSTRACT. The article analyzes the early Russian Vladimir Nabokov's novels "Mary" (1926) and "Laughter in the Dark" (1932) in terms of the functioning of the characters' dress. It is shown that the costumes of characters in the artistic universe of early Nabokov, in addition to accessory, characterological and world-modeling functions, can perform a number of the following: symbolic, emotional-psychological, connecting time layers, contributing to intertextual connections. Important information is also provided by the materials from which the clothing is made and its color.

Такие культурные явления, как живопись, театр и литература, помогают человеку сформировать то или иное представление о людях разных эпох, слоев общества, профессий, взглядов на жизнь и т.д. Костюм – одно из средств художественной выразительности, способствующих этому формированию, и в разных видах искусств он представлен разными средствами.

Любой предмет, принадлежащий человеку, носит на себе его печать, но на костюме печать эта ярче, чем на любой другой вещи, потому что одежда как минимум физически ближе всего к человеческому телу. В. Н. Топоров в своем труде «Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)», говоря

о высокой степени «окликнутости» вещью Гоголя, пишет: «... Бог окликает человека как Отец. Вещь окликает его как дитя, нуждающееся в отце» [Топоров 1995: 33]. Принимая во внимание набоковское наследование гоголевской традиции в вопросе создания мира вещей (на что сам автор указывает в своем докладе «Человек и вещи»), можно увеличить фокусное расстояние и сказать, что человек в художественном пространстве Набокова окликает вещь, и сам, уже будучи «Богом» для своей вещи, окликается автором, способным перетасовывать и персонажей, и их предметы, как фигурки на шахматной доске.

Первым русскоязычным романом Набокова является «Машенька» (1926). Черный бант главной героини (который в тексте не единожды сравнивается с бабочкой), безусловно, наделенный символическим значением, уже был отмечен А. Яновским [Яновский 1999: 359]. Но в этом романе есть и менее очевидные детали гардероба, также выводящие на новый уровень понимания произведения.

В восьмой главе, когда Ганин впервые заговорил с Машенькой, он «заметил некстати, что черный шелковый носок порвался на щиколотке» [Набоков 2009: 86]. «Рванный шелковый носок, потерявший свою пару» [Там же: 107], появится уже в настоящем, когда Ганин будет собирать вещи, чтобы покинуть пансион. Для Набокова, чуткого к выбору слова, выражение «потерять свою пару», несомненно, обладает определенным значением, которое понятно и читателю. Более того, высокая тема любви благодаря таким бытовым подробностям отнюдь не заземляется, не переходит в сниженно-пародийный план, но, напротив, обретает особое звучание, напоминающее о трогательной и пронзительной тональности бунинских рассказов. И, разумеется, как и у Бунина, вещь выполняет еще одну функцию: связывает два основных пространственно-временных плана.

Связующими звеньями служат также «белье и одежды», которые «казались необыкновенно чистыми, просторными и немного чужими» [Там же: 69], когда Ганин вышел на улицу в предвкушении встречи с Машенькой: во время прочтения этого эпизода мы не можем понять, в настоящем это происходит или в прошлом. Скорее всего, задумкой автора было наложение одно-

го временного промежутка на другой для создания кинематографического эффекта. И часто именно детали выступают в роли тех элементов поэтики, которые в искусстве кинематографа при монтаже помогают прятать явные «швы» («склейки») между кадрами.

Установка Набокова на кинематографичность проявилась ещё в его первом романе, однако самым кинематографичным его произведением по праву считается «Камера обскура» (1932), на что указывали многие критики и исследователи, в том числе В. Ходасевич, Г. Адамович, М. Осоргин, А. Долинин, А. Люксембург, Н. Букс и др. Впрочем, и название говорит само за себя.

Несмотря на то, что писатель, создавая «Камеру обскуру», опирался на единственно существующее в то время черно-белое кино, по словам А. В. Злочевской, «этот роман – один из самых красочных произведений В. Набокова» [Злочевская 2018: URL]. Действительно, цветовая палитра произведения очень богата: красный, малиновый, лиловый, синий, желтый, лазурный, всевозможные оттенки черного и белого (эта оппозиция играет важную роль в произведении) и многие другие. Вообще символика цвета для художественного мира Набокова, а в частности вещного и вытекающего из него мира одежды (красное платье Магды здесь представляет наибольший интерес) является значимой категорией.

А. Долинин и другие исследователи отмечали, что роман «Камера обскура» во многом перекликается с произведениями Л. Н. Толстого, в особенности с повестью «Дьявол». В этих текстах главные герои страдают из-за рокового влечения, страсти и похоти к любовнице, питая при этом нежные чувства к жене.

Прообразом Магды, «змеи-искусительницы», была крестьянка Степанида, любовница Иртенева, на что указывает кроме всего красный цвет, который является как бы отличительной чертой или же опознавательным знаком этих героинь, намекая на их демоническое начало.

Кречмар предпочел красочный мир Магды тусклому царству Аннелизы. Но, по справедливому замечанию А. В. Злочевской, «Кречмар на самом деле выбрал тьму» [Там же]. Решение

не ехать на похороны дочери стало для него точкой невозврата. И вместо «бледного света» и «опалового тумана» [Набоков 2006: 375] Аннелизы, он попадает «в лапы повелителя ада – Горна» [Злочевская 2018]. На демоническую природу карикатуриста (в чем они с Магдой схожи) намекают многие детали. Любопытен в этом отношении сон Горна, где он видит пять карт (обращая, кстати, внимание на «лоснистую, ярко-красную рубашку, их «одежку»), одна из которых – «шут в колпаке с бубенчиками, волшебный джокер» [Набоков 2006: 317]. Как известно, комбинация «Five of a Kind», где четыре карты одинаковые и один джокер, которая как раз выпала Горну, является сильнейшей в покере. Джокером или же шутком мы можем назвать и самого Горна, ведь шут – символический близнец короля (Горн в английской версии романа «Смех в темноте» получил имя Аксель Рекс; Rex в переводе с латинского – король). В русской традиции нередко шутком называют черта или любую другую нечистую силу.

Буйство красок и общая вычурность в гардеробе карикатуриста также указывают на его шутовское начало и роднят его с Магдой. Достаточно вспомнить его «яркий, как тропическое небо, галстук» [Набоков 2006: 570], «широченные панталоны» [Там же: 265], «малиново-лазурную» [Там же: 267] пижаму, клетчатый костюм. Любопытно также, что автор не раз обращает внимание на его «плотоядный рот» [Там же: 354].

Магде, родственной душе Горна, тоже присущи вычурность и чрезмерность в одежде. Проявляется это не только в красном цвете. Она также любила носить пестрый халат и кимоно. Кроме того, именно кимоно выбирает Магда, чтобы впервые предстать перед Кречмаром в новой квартире, желая походить на состоятельных кинодив 1920-х – 1930-х гг., которые предпочитали в таком одеянии переводить дух между светскими приемами (традиция эта восходит еще к XIX веку). На отдыхе Магда и Кречмар носили «цветистые халаты» [Там же: 304] (эта глупая «витиеватость» в гардеробе Кречмара появляется один единственный раз).

Автор не раз сравнивает Магду со змеей, подчеркивая это ее пристрастием к «чешуйчатым» вещам. Еще до встречи с

Кречмаром она в своих мечтах «покупала переливчатое, прямо-таки журчащее платье, которое сияло и лилось в витрине баснословного магазина» [Там же: 264]. Позже на отдыхе она уже «садилась возле него [Кречмара] в своем нарядном переливчатом платье» [Там же: 305] – видимо, мечта сбылась. Там же она, кстати, «как змея, высвобождалась из темной чешуи купального костюма» [Там же].

Мотив куклы в произведении – один из доминирующих. Герои, помимо того, что являются марионетками в руках автора-демиурга, по своему внутреннему наполнению не похожи на живых людей: они пустые, безвольные, механистичные – симулятивные подобию людей. На кукольность Магды, помимо прочего, указывает ее «матерчатость», отсутствие духовного начала. Еще А. Н. Афанасьев, исследуя фольклор, писал, что «тело есть одежда, в которую облекается бессмертный дух» [Афанасьев 1869: 546], но под платьем Магды не душа, там нескончаемые слои материи. Само тело Магды напоминает ткань: Кречмар не раз наблюдал за тем, «как собираются и расходятся складки смугловатой кожи на [ее] позвонках» [Набоков 2006: 273], думал о ее шелковистой коже, а перед смертью он «вцепился в живое, в шелковое» [Там же: 392], как будто тело ее из шелка состояло. Также автор отмечает, что «загар заменял ей [Магде] чулки» [Там же: 305]. Горн, который мнит себя режиссером на сцене и считает, что он правит балом, на деле тоже кукла. Вспомним голливога, куклу из комиксов, о недолговечности которой рассуждает автор, сравнивая ее с творением Горна – Чипи. Голливог упоминается и в «Других берегах»: «Он представлял собою крупную, мужского пола куклу в малиновых панталонах и голубом фраке, с черным лицом, широкими губами из красной байки и двумя бельевыми пуговицами вместо глаз» [Набоков 2008: 338]. Одежда Голливога по цветовой гамме очень напоминает одежду Горна: малиново-лазурная пижама, голубая рубашка.

Вещный мир раннего творчества В. В. Набокова и, в частности, мир одежды представляют огромный пласт информации и несут в себе множество культурных подтекстов и авторских интенций. Более того, вещи становятся полисемантическими сим-

волами, способными в значительной мере углубить и обогатить миры, создаваемые автором.

Список литературы

Афанасьев А. А. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М., 1869. Т. 3. 842 с.

Злочевская А. В. Трехмерная модель мира в романе В. Набокова «Камера обскура». URL: <http://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1218> (дата обращения: 25.12.2022).

Набоков В. Лекции по русской литературе / пер. с англ. С. Антонова, Е. Гольшевой, Г. Дашевского и др. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 448 с.

Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2009. Т. II. 828 с.

Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2006. Т. III. 848 с.

Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2008. Т. V. 832 с.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического. Избранное. М. : Прогресс ; Культура, 1995. 624 с.

Яновский А. О романе Набокова «Машенька» // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб. : Изд-во РХГА, 1999. Т. 1. С. 359.

УДК 821.161.1-1(Есенин С. А.)

Морозов Данил Сергеевич,

студент филологического факультета, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Казахстанский филиал; 010010, Казахстан, г. Астана, ул. Кажымукана, 11; danil.icetea.morozov@mail.ru

Научный руководитель:

Солнцева Наталья Михайловна,

SPIN-код: 8309-5111

доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; natashasolnceva@yandex.ru

ОБРАЗ ХЛОПУШИ В ПОЭМЕ С. А. ЕСЕНИНА «ПУГАЧЕВ» (К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ И АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; литературные герои; исторические поэмы; Хлопуша

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена авторской интерпретации Хлопуши в поэме С. А. Есенина «Пугачев». Рассматриваются личностные характеристики персонажа и степень его исторической достоверности. В статье показано, насколько обращение к реальным фактам влияет на художественный образ и его место в сюжете поэмы. Сделан вывод о сочетании в образе Хлопуши черт креативного бунтовщика и социального маргинала. Есенин проецировал исторические события конца XVIII в., поведенческие специфики их участников на социально-политическую ситуацию начала XX в.

Morozov Danil Sergeevich,

Student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Kazakhstan Branch, Kazakhstan, Astana

Scientific adviser:

Solntseva Natalia Mikhailovna,

Doctor of Philology, Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

**THE IMAGERY OF HLOPUSHA IN S. A. YESENIN'S POEM
"PUGACHEV" (TO THE QUESTION OF THE HISTORICAL BASIS
AND THE AUTHOR'S INTERPRETATION)**

KEYWORDS: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images; literary heroes; historical poems; Khlopusha

ABSTRACT. The article is devoted to the image of the Hlopusha in S. A. Yesenin's poem "Pugachev". The author examines the personal characteristics and the degree of historical authenticity of the character. The author shows how the appeal to real facts affects the artistic image and its place in the plot of the poem. Yesenin projected the historical events of the late 18th century, the behavioral specifics of their participants on the socio-political events of the early 20th century.

Хлопуша в поэме С. А. Есенина «Пугачев» (1921) является если не центральным, то точно колоритным и выделяющимся персонажем. Он появляется лишь в пятой из восьми глав поэмы, но ему уделяется достаточно много авторского внимания: в главе из 124 стихов характеристике «отчаянного негодяя и жулика» [Есенин 1978: 294] Хлопуши отведено 106 стихов. Герой показан с нездоровой, но при этом непоколебимой энергичностью: три раза он просит Зарубина и Подурова отвести его к Емельяну Пугачеву, ради которого проделал долгий трудный путь («Уж три ночи, три ночи, пробиваясь сквозь тьму, / Я ищу его лагерь, и спросить мне некого» [Там же: 295]). Хлопуша не скрывает, что он прислан в стан бунтовщиков губернатором И.А. Рейнсдорпом выполнить правительственный указ за вознаграждение: «Там какой-то пройдоха, мошенник и вор / Вздумал вздыбить Россию ордой грабителей, / И дворянские головы сечет топор <...> Ты, конечно, сумеешь всадить в него нож? / (Так он сказал, так он сказал мне.) / Вот за эту услугу ты свободу найдешь / И в

карманах зазвякает серебро, а не камни» [Там же: 295]. Он уверяет, что на самом деле пришел воевать на стороне пугачевцев: «Верьте мне! / Я пришел к вам как друг. / Сердце радо в пурге расколотся, / Оттого, что без Хлопуши / Вам не взять Оренбург / Даже с сотней лихих полководцев» [Там же: 296]. Он имеет свое мнение по поводу происходящих событий, называет их «сумасшедшей, бешеной кровавой мутью», и эта «муть» его не смущает: «Для помещика мужик – / Все равно что овца, что курица» [Там же: 295], «Он хотел бы, чтоб гневные лица / Вместе с злобой умом налились» [Там же: 297], «Только надо сейчас же, не откладывая, / Всех крестьян в том краю взбунтовать. / Стыдно медлить здесь, стыдно медлить, / Гнев рабов – не кобылий фырк...» [Там же: 297]. За спиной посланца горький богатый опыт (десять лет острогов и бродяжничества, выданные ноздри), определивший его жизненное кредо: «Все равно ведь, все равно ведь, все равно ведь, / Не сожрешь – так сожрут тебя ж. / Нужно вечно держать наготове / Эти руки для драки и краж» [Там же: 296]. Хлопуша говорит о себе как о таком же угнетенном социальном неравенством, он в нем жива надежда на реванш, он жаждет мести: «Только весь я до самого пупа – / Местью вскормленный бунтовщик <...> Завтра ж ночью я выбегу волком / Человеческое мясо грызть» [Там же: 296]. Речи Хлопуши многословны, экспрессивны, богаты образами, что, как отмечено М. А. Кронеберг, передает «эмоциональное напряжение выходящего из себя героя: его слово, становящееся возгласом и криком, – отражение внутренней сущности» [Кронеберг: URL]. Каторжник инициативен и недвусмысленно спрашивает Зарубина и Подурова о наличии в их стане артиллерии: «Вы бесстрашны, как хищные звери, / Грозен ляг ваших битв и побед, / Но ведь все ж у вас нет артиллерии? / Но ведь все ж у вас пороху нет?» [Есенин 1978: 297].

Некоторые исторически точные сведения о Хлопуше переданы в поэме [Лимонов: URL]: он сын крестьянина из Тверской губернии, вор и каторжник, отбывавший наказание в Оренбурге, за материальное вознаграждение он пошел на сделку с государством в лице оренбургского губернатора, он говорит бунтовщикам о пользе артиллерийского оружия. Исследователь

В. Я. Мауль пишет о значении прозвища Афанасия Тимофеевича Соколова: хлопুষей в уральских говорах называют пустомелей и сплетников или общительных и разговорчивых людей, умевших бойко говорить [Мауль: URL]. В поэме Хлопуша действительно оправдывает свое прозвище; в результате от подозрительности («Кто ты? Кто? Мы не знаем тебя! / Что тебе нужно в нашем лагере?») Зарубин и Подуров, будто бы заколдованные речами Хлопуши, сменяют недоверие на благосклонность («Мы сейчас же, сейчас же пошлем тебя в бой / Командиром над нашей конницей» [Есенин 1978: 296]).

Однако в «Пугачеве» мы отмечаем и собственно авторскую интерпретацию образа. Хлопуша пошел служить Е. И. Пугачеву по собственной воле: каторжник «почел его за государя и рассудил служить ему верно» [Лимонов: URL]. Однако если реальный Хлопуша не знал о пугачевском самозванстве, то есенинский Хлопуша прямо говорит об этом Зарубину и Подурову: «Слава ему! Пусть он даже не Петр! / Чернь его любит за буйство и удаль» [Есенин 1978: 293]. Герой поэмы описывает себя как каторжника, арестанта, убийцу и фальшивомонетчика, однако в действительности Хлопушу не обвиняли в убийстве: он был осужден за конокрадство, мнимое дезертирство, побег из солдатской службы и каторги, нападение на купцов и помещиков [Лимонов: URL].

Многие исторически точные детали, связанные с жизнью Хлопуши до и после участия в Крестьянской войне 1773–1775 гг. и с его непосредственным участием в пугачевщине, С. А. Есенин опустил. Примечательно, что эти опущенные факты биографии Хлопуши показывают его как деятельного бунтовщика: он смог наладить на Авзяно-Петровском заводе производство боеприпасов, попутно собирая там деньги и людей; он успешно захватил Ильинскую крепость и крепости Илецкая Защита и Жёлтый редут; он участвовал в разгроме отряда В. А. Кара и успешных боях под Оренбургом; он заготавливал снаряжение и продовольствие, привлекал башкир на сторону восставших. Некоторые детали показывают нам Хлопушу сочувствующим местному угнетенному населению: так, он однажды «приказал выплатить работным людям жалованье, вернул крестьянам собранную адми-

нистрацией подушную подать, уничтожил долговые расписки и крепостные купчие» [Лимонов: URL] и зимой выдавал оренбургским рабочим, работавшим под землей, теплую одежду.

На наш взгляд, С. А. Есенин, изучавший во время подготовки и создания поэмы труды исследователей Крестьянской войны 1773–1775 гг. в лице А. С. Пушкина («История Пугачева», 1834) и Н. Ф. Дубровина («Пугачев и его сообщники», 1884), намеренно опустил и добавил от себя некоторые факты жизни и деятельности Хлопуши. Скорее всего, целью поэта было показать, кого порождает неравная социальная среда – людей хитрых, жестоких, но не чуждых преданности, надежды на светлое будущее и желания помочь братьям по несчастью. Вместе с тем приписанная Есениным характеристика «убийца» подчеркивает трагичность и буйность героя.

Небольшое количество деталей биографии Хлопуши может свидетельствовать о том, что С. А. Есенин хотел представить не столько историческую личность конца XVIII в., сколько своего современника. Однако если при пугачевщине грядущие государственные перемены не были достигнуты, то в начале XX в. народ России эти перемены смог увидеть и почувствовать. Поэма писалась с марта по август 1921 г., когда шел завершающий этап Гражданской войны 1918–1922 гг. Говоря про современную для поэта Россию, Н. И. Шубникова-Гусева прослеживает в «Пугачеве» мотивы, связанные как с Октябрьской революцией 1917 г. и Гражданской войной, так и связанные с Тамбовским восстанием 1920–1921 гг. под предводительством А. С. Антонова [Шубникова-Гусева 2001: 165-166]. Примечательно, что последний этап Гражданской войны проходил на периферии России (Восточная Сибирь, Дальний Восток), как Крестьянская война 1773–1775 гг. – на Урале, в Башкирии, Западной Сибири, Среднем Поволжье. В эти же времена активизировалась преступность (мародерство, убийства, грабеж, мошенничество и др.): появлялось большое количество как банд (банды Мишки Япончика, Ваньки Белки, Н. М. Сафронова и др.), так и преступников-одиночек из маргинальной среды. Есенину знакома эта среда, о чем свидетельствуют факты из биографии поэта (походы в кабаки, аресты, чрезмерное распитие

алкоголя) и, в будущем, стихотворения из цикла «Москва кабацкая». Таким образом, в «Пугачеве» запечатлен не только оренбургский каторжник и бунтовщик конца XVIII в., но и бандит из низовой, маргинальной, люмпенизированной среды, герой песни «Таганка» (1920-е) и «Мурка» (1921).

Таким образом, С. А. Есенин в поэме «Пугачев» представил колоритного и нетипического, при этом не главного, персонажа, в котором соединились как правдивые исторические данные о жизни Хлопуши, так и собственные авторские интерпретации, актуализирующие психотип борца-освободителя и маргинала-каторжника, что отражает неоднозначное отражение поэта к движущим силам революции, скифская романтизация которой была в маленьких поэмах предшествующих годов. Важно замечание Н. И. Шубниковой-Гусевой о том, что поэт «никогда не ограничивается каким-либо одним мотивом или источником, а наоборот, склонен совмещать множество разноплановых мотивов и показывать связь различных эпох, учитывая все многообразие национальных и мировых традиций и вступая с ними в творческий диалог» [Шубникова-Гусева 2001: 162]. Поэт в образе Хлопуши соединил черты историзма конца XVIII в. и черты современной ему России по принципу соответствия двух эпох одной страны в социально-политическом плане.

Список литературы

Есенин С. А. Стихотворения и поэмы. Алма-Ата : Жазушы, 1978. 390 с.

Кронебергер М. А. Герои-разбойники и поэтика разбойничьих сюжетов в творчестве С. А. Есенина от лирических стихотворений до драматической поэмы. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroi-razboyniki-i-poetika-razboynichih-syuzhetov-v-tvorchestve-s-a-esenina-ot-liricheskikh-stihotvoreniy-do-dramaticheskoy-poemy> (дата обращения: 15.11.2022).

Лимонов Ю. А. Емельян Пугачев и его соратники. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Л/limonov-yurij-aleksandrovich/emeljyan-pugachev-i-ego-soratniki> (дата обращения: 15.11.2022).

Мауль В. Я. Штрихи биографии Пугачевского атамана А. Т. Соколова: новые версии и подходы. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shtrihi-biografii-pugachevskogo-atamana-a-t-sokolova-novye-versii-i-podhody> (дата обращения: 15.11.2022).

Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М. : ИМЛИ РАН ; Наследие, 2001. 688 с.

УДК 821.161.1-14(Сахновский И. Ф.)

Павлушкина Олеся Михайловна,

SPIN-код: 6706-1682

студент 4 курса Института филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26; lesia.pavl@yandex.ru

Научный руководитель:

Гутрина Лилия Дмитриевна,

SPIN-код: 6160-1878

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26; gutrina@bk.ru

ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В ЛИРИКЕ И. Ф. САХНОВСКОГО

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; лирика природы; лирические жанры; образно-мотивные комплексы; природа; пейзажи; образ природы

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению специфики конструирования пейзажа в лирическом произведении, выявлению особенностей творческой индивидуальности И. Ф. Сахновского в изображении весны.

Pavlushkina Olesya Mikhailovna,

4th year Student of Institute of Philology and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Scientific adviser:

Gutrina Lilia Dmitrievna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

IMAGES OF NATURE IN THE LYRICS OF I. F. SAKHNOVSKY

KEYWORDS: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images; poetry of nature; lyrical genres; figurative-motive complexes; nature; landscapes; image of nature

ABSTRACT. The article is devoted to the consideration of the specifics of constructing a landscape in a lyrical work, identifying the features of I. F. Sakhnovsky's creative individuality in the image of spring.

«Природа, мир, тайник вселенной» – так называет свою книгу М. Эпштейн, рассматривая в ней поэтику и семантику ключевых пейзажных образов русской поэзии XVIII–XX веков. Природа велика и бессмертна, но она состоит из множества переходящих, быстро расцветающих и вянущих жизней. «И как раз-таки поэзия помогает природе стать собой, приобщить каждую ее малую часть к бессмертию целого», – считает Эпштейн [Эпштейн 1990: 16]. В. Е. Хализев отмечает, что «в многовековой культуре человечества укоренено представление о благодати и насущности единения человека с природой, об их глубинной и нерасторжимой связанности» [Хализев 2000: 206]. По словам Ю. И. Сохрякова, перед писателями и поэтами ставится задача «возродить утраченное чувство изумления перед миром природы, ее загадками и тайнами с тем, чтобы человек вновь почувствовал себя сыном земли» [Сохряков 1990: 34].

Один из ярких поэтов современности – Игорь Фэдович Сахновский. В его творчестве наряду с урбанистическими зарисовками немалое место занимает лирика природы. В сборнике «Стихотворения» представлено более двадцати образов природы, каждое время года изображено в своей индивидуальной характеристике. В настоящей работе мы сосредоточимся на весенних образах природы.

В русской лирике, понаблюдениям Эпштейна, весенние пейзажи наиболее часто встречались у Фета, Заболоцкого, Пастернака, мало кто из поэтов прошел мимо этого образа. Например, в стихотворении А. Фета *«Я пришел к тебе с приветом...»* весна – время пробуждения природных и внутренних сил человека, время для любви и творчества. А, например, в стихотворении Анны Ахматовой *«Широк и желт вечерний свет, // Нежна апрельская прохлада. // Ты опоздал на много лет, // Но все-таки*

тебе я рада») фетовского ликования нет, однако сохраняется «принцип параллелизма природных и душевных явлений, входящий к поэтике народной лирической песни» [Эпштейн 1990: 242], весенний пейзаж предстает неким зачином перед любовным сюжетом. Для Тютчева весна – это время, «когда душа переживает сладкое забытие, растворяясь в природе [Там же: 136]. Эпштейн говорит о том, что «тенденция в развитии идеального пейзажа – это его предельная психологизация: место превращается во время, а время сжимается в единственный миг, когда душа способна прикоснуться к идеалу, воспринять его в природе» [Эпштейн 1990: 136].

Остановимся на стихотворениях И. Сахновского, посвященных весне, а именно – апрелю, рассмотрим, как автор создает картины весеннего пейзажа.

И вдруг в середине апреля
река затопила сады,
и яблони оторопели,
предчувствуя страх высоты:

едва только сад шелохнулся,
блаженную спячку прервал -
у самых стволов распахнулся
сияющий синий провал.

Деревья вдохнули чуть слышно
и, больше не в силах тянуть,
стремительно и неподвижно
поплыли - отправились в путь.

Вода прибывала без звука.
Но я в тишине различал,
как стонет большая разлука
в глубинах счастливых начал.

Я знал, что на самом-то деле
за всем этим кроешься ты.
Была середина апреля,
река затопила сады.

[Сахновский 2018: 50]

В представленном стихотворении изображена картина наступления весны. Наступление ее внезапно, и внезапность этого явления подчеркивается словом «*И вдруг*». Однако размер стихотворения – трехстопный амфибрахий – задает неторопливость и плавность звучания, спокойное звучание: перед нами разворачивается величественная картина наступления весны. Пространство раскрывается не только по горизонтали, но и по вертикали: деревья «*предчувствуют страх высоты*», замечаем, как растет пространство ввысь, затем под деревьями открывается «*синий провал*», взгляд спускается вниз, куда-то вглубь земли. Это некое срединное пространство между небом и землей – «*сияющий синий провал*», который манит вглубь своим светом. Таким образом, уже с первых строк возникают оппозиции пространства: верх-низ, широта, дальность и близость места.

Сад сначала находится в «*блаженной спячке*», он не готов к переменам. Но в эту сонную тишину входит река («*река затопила сады*»), холод и спячка должны смениться теплом и цветением. Постепенное погружение в воду напугало растительность («*яблони оторопели*»), но этого явления не остановить, река непрерывно движется («*у самых стволов распахнулся сияющий синий провал*» – аллитерация на «с» создает ощущение непрерывности, длительности). Оцепенение сменяется стремительностью. Вода, традиционный символ очищения, помогает начать движение, способствует обновлению мира и человека. И вновь появляется оппозиция в художественном мире сада – при описании деревьев: они «*стремительно и неподвижно*» отправились в путь, поддавшись стихии.

В четвертой строфе появляется лирическое «я»: «*но я в тишине различал*». Появление лирического «я» позволяет провести параллель между изменениями природы и душой человека. Лирический герой наблюдает за происходящим, замечает в тишине звуки: «*но я в тишине различал, как стонет большая разлука в глубинах счастливых начал*». Герой проникателен: он чувствует, что за внешним скрыто иное, что в счастье есть грусть, а в весне – холод. Здесь появляется третья оппозиция стихотворения: тишина – стоны, которая раскрывает и образ лирического героя, и сложность изображенного мира. В последней

строфе появляется местоимение «ты»: «за всем этим кроешься ты». Кто это, сказать с точностью нельзя, но можно предположить, что речь идет о чем-то или о ком-то, связанном с идеалом, – с божественным, сакральным началом в жизни, которое герой ощущает в стремительном движении весны. Стихотворение имеет кольцевое построение. Первая строфа изображает природные изменения, а последняя строфа обнажает душевные изменения лирического героя, сады становятся воплощением души лирического героя.

В данном стихотворении мы можем отметить мотив переходности, который появляется на разных уровнях поэтического текста: весна – переход между зимой и летом; на уровне образа пространства появляется «провал», который соединяет миры земли и неба.

Созданный в стихотворении пейзаж, по классификации Эпштейна, напоминает идеальный: сделан акцент на тишине, использованы яркие цвета (синий, подразумевается белый цвет яблонь), звучит надежда на возрождение мира, счастье человека.

Вот апрель и поверил нам будто.
На последней тетрадной странице
напишу тебя с маленькой буквы
Вместе с деревом, небом и птицей.

Видишь - почки и реки набухли.
Время плечи и души расправить.
Напишу тебя с маленькой буквы,
как траву, как бессонную память.

[Сахновский 2018: 87]

В стихотворении можно выделить две картины. Первая – природная зарисовка: перед нами типичные эмблемы весны – «почки и реки набухли», дерево, небо, птицы. Указан месяц – «апрель», который получает странную характеристику: «поверил нам будто». Как будто до этого герои не оправдывали ожидания апреля, делали что-то не то и не так. Происходит одухотворение апреля.

Вторая картина связана с человеческим миром, душой человека. У героя заканчивается тетрадь, написанная история подходит к завершению, больше нет чистых листов. Здесь появляется «ты», и с этим ТЫ у героя особенные отношения: *«напишу тебя с маленькой буквы» «вместе с деревом, небом и птицей»*. «Ты» соединяет миры: мир живых (небо, птица) и мир мертвых (дерево, корни в глуби земли). Очевидно, это кто-то очень дорогой для лирического героя, память об этом человеке вечна, она будет в тетради – своего рода «книге жизни», «книге памяти». А может, «ты» – это возлюбленная, которая служит музой герою, поэтому последняя строка будет посвящена ей. Апрель у Сахновского – время не для уныния, а для расцвета, для того чтобы отпустить прошлые неудачи, несбывшиеся мечты, отчаянную любовь, ушедших родных, чтобы *«плечи и души расправить»*.

Итак, проанализировав стихотворения Игоря Сахновского о весне, мы заметили несколько особенностей.

Во-первых, в двух стихотворениях указано точное время – это время, когда перелом от холода к теплу становится очевидным, когда тает снег, становятся полноводными реки. Весна интересна поэту как время высвобождения, обновления. В каждом стихотворении есть образно-мотивные комплексы «весна-водо-река-деревья». Таким образом, Сахновский воспринимает весну вполне традиционно. Зарисовка пейзажа объемна, вбирает низ, верх, широту и даль. В пейзажах угадываются черты идеального пейзажа. В стихотворениях о весне традиционно присутствуют природное и человеческое, можно говорить о психологическом параллелизме.

Во-вторых, Сахновский при создании поэтических образов использует оппозиции пространства «низ – верх», звуковую оппозицию «стоны – тишина», оппозицию в движении «стремительно – неподвижно». Интересно, что в каждом из стихотворений о весне есть «ты», и лирический герой показан в диалоге с ним. Понять однозначно, кто или что это, довольно сложно, но с этим собеседником у поэта связана какая-то недоговоренность, загадка, тайна. Поэтому с «ты» связаны следующие значения: будущее, нечто сакральное, идеальное; некто умерший, близкий для героя человек, которого он вспоминает в моменты перерождения.

дения природы, когда пространство между мирами открыто. «Ты» связано с разлукой, миром природных сил: небом, землей (во втором стихотворении), образом возлюбленной лирического героя, а также с образом прошлого, с которым герой хочет проститься в настоящем. Возникает ощущение, что для самого поэта весна – это что-то до конца неясное, невыразимое. Не случайно возникают аналогии стихотворений Сахновского с поэзией раннего Блока (в частности, «Ветер принес издалёка...»), для которого весна была связана с целым комплексом символических значений.

Список литературы

Сахновский И. Стихотворения. Екатеринбург : Кабинет. ученый, 2018. 98 с.

Сохряков Ю. И. Природа и человек: по страницам современной литературы. М. : Знание, 1990. 64 с.

Хализев В. Е. Теория литературы. М. : Высш. школа, 2000. 398 с.

Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М. : Высш. школа, 1990. 302 с.

УДК 821.161.1-1(Данилова-Пушкарь О. И.)

Благинина Ольга Александровна,

студент 4 курса Института социально-гуманитарных наук, Тюменский государственный университет; 625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6; olga.blaginina.01@mail.ru

Научный руководитель:

Обласова Татьяна Владимировна,

SPIN-код: 5053-7262

доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Тюменский государственный университет; 625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6; tatianaoblasowa@yandex.ru

**ОЛИЦЕТВОРЯЮЩАЯ МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ
ОБРАЗА РОДИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ О. И. ДАНИЛОВОЙ-ПУШКАРЬ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; стихотворения; образ родины; олицетворяющие метафоры; метафорическое моделирование; метафорические модели; персонафицированность; антропоморфичность образа

АННОТАЦИЯ. Настоящая статья посвящена выявлению особенностей олицетворяющей метафоры как средства создания образа Родины в творчестве О. И. Даниловой-Пушкарь, которое малоизвестно широкому кругу читателей, однако признано литературным сообществом. В работе выявляются основные черты семантики олицетворяющих метафор в стихотворениях поэта, описывается их роль при создании образа Родины – опредмеченного через человеческие характеристики и связанного с образом женщины и матери.

Blaginina Olga Alexandrovna,

4th year Student of Institute of Social Sciences and Humanities, Tyumen State University, Russia, Tyumen

Scientific adviser:

Oblasova Tatyana Vladimirovna,

Doctor of Pedagogy, Candidate of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature, Tyumen State University, Russia, Tyumen

**PERSONIFYING METAPHOR AS A MEANS OF CREATING
THE IMAGE OF THE MOTHERLAND IN THE WORKS
OF O. I. DANILOVA-PUSHKAR**

KEYWORDS: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images; poems; image of the homeland; personifying metaphors; metaphorical modeling; metaphorical models; personification; anthropomorphic image

ABSTRACT. This article is devoted to identifying the features of the personifying metaphor as a means of creating an image of the Motherland in the work of O. I. Danilova-Pushkar, which is little known to a wide range of readers, but is recognized by the literary community. The paper identifies the main features of the semantics of personifying metaphors in the poet's poems, describes their role in creating the image of the Motherland – objectified through human characteristics and associated with the image of a woman and a mother.

Лирика тюменского поэта О.И. Даниловой-Пушкарь малоизвестна широкому кругу читателей. Вместе с тем Ольга Ивановна – признанный литературным сообществом поэт: с 2010 года она является членом Союза писателей России, а в 2013 году была награждена медалью «За служение литературе» Ассоциацией писателей Урала [Данилова-Пушкарь 2022]. Биографическая, а также библиографическая информация о поэте широко представлена на сайте «Электронная библиотека тюменского писателя». Лирика автора была отмечена положительными оценками членов Союза писателей России – Геннадием Ивановым, Юрием Перминовым, Зотом Тоболкиным и др. [Данилова-Пушкарь 2022]. Отзывы о поэзии Ольги Ивановны, а также публикации некоторых ее стихотворений представлены в региональных газетах [Тарабаева 2014; Оносова 2011; Хозяинова 2013; Воинский 2012]. Творчество Ольги Даниловой-Пушкарь

было охарактеризовано членом Союза писателей России Ирэнной Сергеевой в предисловии к книге «Лиловый вечер» [Данилова-Пушкарь 2009]. Сергеева отметила такие присущие автору качества, как «особое поэтическое и художественное видение окружающего, глубина и искренность чувств, широта взгляда на мир, насыщенность палитры красок, драгоценная россыпь слов» [Там же]. Свои размышления о творчестве О. И. Даниловой-Пушкарь представил писатель, ученый, философ Станислав Ломакин в статье «Свеча», отметив основные черты философской, любовной и пейзажной лирики Ольги Ивановны. Ломакин подчеркивает, с одной стороны, сдержанный и строгий язык поэта, с другой – свежесть и смелость образных сравнений в их четкой определенности [Ломакин 2011: 401]. Член Союза писателей России, философ Федор Селиванов в рекомендации для вступления Ольги Даниловой-Пушкарь в Союз писателей России так охарактеризовал творчество поэта: «Ее стихи пронзительно лиричны, полны глубокого смысла. Образы не истерты, свежи; рифмы зачастую неожиданны» [Селиванов 2009]. Несмотря на такое обилие рецензий, детальное изучение лирики Ольги Ивановны еще не осуществлялось исследователями.

Анализ 343 стихотворений поэта, созданных в период с 2000 по 2022 годы, позволил увидеть, что центральный образ в творчестве О.И. Даниловой-Пушкарь, встречающийся в 129 лирических произведениях из проанализированных – образ Родины, предстающей одновременно и большой, и малой, ввиду чего не представляется возможным разделить данные понятия. Ключевым приемом создания этого образа является олицетворение (используется автором в 76 стихотворениях).

Вопрос о статусе олицетворения в филологии является дискуссионным. Некоторые исследователи определяют данный прием как приписывание неодушевленным предметам и явлениям не только человеческих, но и животных черт [Болквядзе 1995: 5; Тихомирова 1988: 39]. Мы, вслед за С. Н. Бройтманом [Бройтман 2008: 276], С.Ю. Воскресенской [Воскресенская 2016: 12] и З. Ю. Петровой и Н. А. Фатеевой [Петрова, Фатеева 2019: 35], понимаем данный термин более узко и не рассматриваем контексты, отражающие зооморфизм. Далее, в отличие от

Е. А. Тихомировой [Тихомирова 1988: 39], Д. Э. Розенталя, Е. В. Джанжаковой и Н. П. Кабановой [Розенталь, Джанжакова, Кабанова 1994: 187], относящих олицетворение к самостоятельным средствам выразительности, мы, опираясь на труды Г. Н. Склярёвской [Склярёвская 1993: 37], С. Н. Бройтмана [Бройтман 2008: 276] и Ю. В. Кравцовой [Кравцова 2014: 85], будем рассматривать этот прием как разновидность метафоры. Данная трактовка представляется нам более аргументированной, поскольку учитывает главный критерий принадлежности олицетворения к метафорическим тропам – его способность переносить свойства одного объекта на другой на основе их ассоциативной связи. Именно на этом ассоциативном восприятии неживого как живого выстраивается образ Родины в лирике исследуемого нами поэта.

В ядро лексико-семантического поля образа Родины в стихотворениях О. И. Даниловой-Пушкарёв входят лексемы «Россия», «Русь», «Отчизна», «страна», «Сибирь». Названные лексемы в контекстах олицетворяющей метафоры часто замещают местоимение второго лица; таким образом, образ Родины выстраивается как образ субъекта диалога: «Ты в поднебесье уходила, / Освобождаясь от оков...» [Данилова-Пушкарёв 2011], «Тебя опять спасала вера, / Спасала высшая любовь!» [Там же] и т. д. Обилие прямых обращений к *Родине*, оформленных в том числе как приветствие («Привет, весенняя Россия!» [Данилова-Пушкарёв 2009: 3]), вопрос («Россия, что там, впереди?» [Там же]) и риторическое восклицание («О Сибирь, ты моя сторона!» [Данилова-Пушкарёв 2008: 3]), также представляют данный образ в лирике О.И. Даниловой-Пушкарёв олицетворенным. Примечательно, что обращение к *Родине* в творчестве поэта приобретает развернутую форму. Ярким примером такого обращения является стихотворение «К России», субъект диалога в тексте которого не называется прямо, а заменяется местоимением и глагольными формами 1 л. мн. ч. – «Мы это все переживем, / Переболеем», «И поплывет наш добрый дом / Судьбе навстречу» [Хозяинова 2013]. Тем не менее, нам понятно, что лирический субъект обращается именно к *Родине* – на это явно указывает название произведения.

Однако *Родина* в стихотворениях О. И. Даниловой-Пушкарь выступает не просто субъектом диалога. В лирике поэта Россия опредмечивается через человеческие характеристики: у нее есть плечи, руки, лицо, голос («Родины никнут *плечи*» [Данилова-Пушкарь 2008: 23], «В *объятиях* России» [Данилова-Пушкарь 2009: 28], «Не потерять стране *лицо*» [Данилова-Пушкарь 2011], «С тобою вместе *голосили*» [Данилова-Пушкарь 2009: 73]. Обращают на себя внимание конструкции с адъективными лексемами при характеристике *Родины*, имеющие в рассматриваемых нами контекстах олицетворяющую семантику: «Ты и *грешная*, ты и *святая*» [Данилова-Пушкарь 2009: 49], «*Грустной* Родины моей» [Там же: 56]. Так же, как и человек, *Родина* способна испытывать боль («Белый парус надежды высокой / Развернулся над *болью* страны» [Данилова-Пушкарь 2022]), терпеть («Россия *терпит* до конца?» [Данилова-Пушкарь 2011]), спастись верой и любовью («Тебя опять *спасала вера*, / *Спасала* высшая *любовь!*» [Там же]), растить сынов («Нам ты *сынов* *растила*» [Данилова-Пушкарь 2008: 23]). Очевидно, что характеристики встраиваются в ассоциативный ряд, связывающий образ России с образом женщины и матери. При этом наиболее значительным при персонификации *Родины* в лирике О. И. Даниловой-Пушкарь является факт наличия у России души и сердца («Как хорошо <...> / Любить покой ее *души*» [Данилова-Пушкарь 2009: 115], «Россия <...> / стремится *сердцем* к Божьей выси» [Данилова-Пушкарь 2011]). Таким образом, *Родина* олицетворяется не только по внешним характеристикам: триединство тела, души и духа, являющееся неотъемлемой частью образа России в стихотворениях поэта, усиливает сходство *Родины* с человеком.

Говоря об образе России в лирике О. И. Даниловой-Пушкарь, следует отметить, что он проявляется как в прямых упоминаниях *Родины* и обращении к ней, так и через изображение природного мира, который тоже «очеловечен». В творчестве поэта он представлен пространством лугов, полей и лесов, наполненных многочисленными образами цветов и деревьев. Самый частотный из них – образ березы – упоминается в контекстах олицетворяющей метафоры 14 раз и нередко персонифицируется.

фицируется посредством употребления связанной с ним лексики «хоровод» («Хоровод берез льяных» [Данилова-Пушкар 2009: 38]) и использования обращения («Ах, береза белая, / Стынешь на ветру» [Хозяинова 2013]). Интересны детали, подразумевающие наличие у березы определенных частей тела или же прямо на них указывающие: «Родные *поступи* берез», «Березы белой *рукава* / Висят еще без силы» [Данилова-Пушкар 2012: 53], «...монисты / Август набросал на *грудь* берез» [Там же: 107]. Этот же прием используется поэтом и при создании образа леса («Шумит зеленокудрой *головой*») и образов цветов («Глазки синей медуницы» [Там же: 127], «Цветов расписные рубашки / Спустились на *ножках* в межу» [Данилова-Пушкар 2009: 51]). Нетрудно заметить, что показателями наличия у природных объектов определенных частей тела зачастую являются слова лексико-семантического поля «Одежда». В рассматриваемых нами контекстах данная идея представлена не только изображением конкретных элементов (как, например, в вышеприведенной строке «Цветов расписные *рубашки*» [Там же: 51]), но и самим фактом наличия – отсутствия одежды у природных объектов («луг в цветы *оденется*» [Данилова-Пушкар 2009: 4], «*Оголен* замерзший клен» [Данилова-Пушкар 2009: 117]).

На внешнее сходство отдельных природных элементов с человеком указывают также и их поведенческие характеристики, представленные многочисленными лексико-семантическими группами глаголов. Интерес вызывают ЛСГ глаголов зрительно-го восприятия («*Глядят* глаза проталин» [Данилова-Пушкар 2009: 51]), физического действия («На цыпочки *встает* газон» [Там же: 8]), а также физического воздействия на объект («Ветви сосен <...> / Неба синего *коснулись*» [Данилова-Пушкар 2012: 18]).

Однако «очеловечивание» природных объектов в лирике поэта не ограничивается зрительным и тактильным ассоциативным восприятием лирической героини. Характеристика природных элементов строится в том числе посредством использования эмоционально-оценочной лексики: «А вот репей пристал, *проказник*» [Данилова-Пушкар 2008: 12]. Объекты природы и сами способны испытывать некоторые эмоциональные состояния (все

«наполнилось восторгом» [Там же: 70], «Чертополох от зноя млет» [Там же: 24], «Повеселел тихий лес» [Данилова-Пушкарь 2009: 5]. Интересно, что в лирике поэта природа также наделяется определенными личностными качествами: «...природа вновь со мной / Будет ласковой и мудрой» [Там же: 38].

Если говорить о звуковой составляющей олицетворенного образа Родины, то для ее характеристики автор активно использует глаголы «запоют», «поют» и существительное «напев»: «скоро почки запоют» [Данилова-Пушкарь 2009: 35], «Словно поют мне романсы / Яблони, вишни, кусты!» [Данилова-Пушкарь 2012: 103], почки вербы поют «напев избушек и дерев» [Там же]. Используются и однокоренные слова тематической группы «Слабый звук»: лирическая героиня слышит «шепотные речи» берез [Там же: 17], ей «шепчут <...> деревьев кроны» [Там же: 102] (отметим, что кронам деревьев здесь как субъекту речи автором присваивается прямая речь: они шепчут «Живи и двигайся вперед!» [Там же]). Данные слова содержат в себе единый семантический компонент «тихий» и создают тем самым атмосферу тишины в природном пространстве. В такое пространство гармонично вписываются лексемы семантического поля «Сон»: «Озеру грезится сон» [Данилова-Пушкарь 2009: 17], «На горизонте спят леса» [Там же: 53], «Уснул камыш на берегу» [Данилова-Пушкарь 2011]. Если рассмотреть приведенные выше лексемы «напев» и «романсы» в контексте сна, то становится понятным, что песни, которые они обозначают, в лирике поэта выполняют функцию колыбельной. Наравне с лексемами семантического поля «Сон» используются слова и с прямо противоположным значением: «Разбужены черные пашни» [Данилова-Пушкарь 2008: 4], «просыпается сосна» [Там же: 20], «проснулись почки» [Данилова-Пушкарь 2009: 10]. Факт пробуждения природных объектов в контекстах олицетворяющей метафоры неразрывно связан с употреблением лексем тематической группы «Жизнь»: «Белые бусинки вербы / Вновь оживили пейзаж» [Данилова-Пушкарь 2009: 5], «В лесу ожившем – птичье пенье» [Там же: 18], «беременеют почки» [Там же: 30]. Таким образом, природа в лирике О. И. Даниловой-Пушкарь становится символом жизни.

Итак, мы видим, что образ Родины в творчестве О. И. Даниловой-Пушкарь, во-первых, опредмечен через человеческие характеристики и связан с образом женщины и матери, имеющей сердце и душу, а во-вторых, представлен изображением природы, наделенной определенными личностными качествами (щедрая, ласковая, мудрая), а также отдельных природных объектов, которые совершают действия, присущие человеку, и способны испытывать восторг. Вследствие этого природный мир *Родины* в лирике поэта – мир радостный, согласующийся с тишиной и песнями в функции колыбельной.

Список литературы

Болквядзе Б. И. Олицетворение как феномен речевого художественного мышления : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1995. 26 с.

Бройтман С. Н. Тропы // Поэтика. Словарь актуальных терминов / под общ. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд. Кулагиной; Intrada, 2008. С. 276.

Воинский Т. Многоточье – жизнь моя // Тюменская правда. 2012. 12 окт. С. 4.

Воскресенская С. Ю. Метафора и персонификация: к проблеме взаимоотношений // Вестник ТвГУ. Сер. Филология. 2016. № 4. С. 11–15.

Данилова-Пушкарь О. И. Автобиография: из рукописи. 2022.

Данилова-Пушкарь О. И. Весеннее окно: книга стихов. СПб. : Лицей, 2009. 80 с.

Данилова-Пушкарь О. И. Весна оттаяла деревней...: из рукописи. 2012.

Данилова-Пушкарь О. И. Как хорошо в моей России: книга стихов. СПб. : Лицей, 2008. 80 с.

Данилова-Пушкарь О. И. Летние этюды: стихотворения. Тюмень : Изд. ТГСХА, 2009. 104 с.

Данилова-Пушкарь О. И. Лиловый вечер: книга стихов. Тюмень : Изд. ТГСХА, 2009. 132 с.

Данилова-Пушкарь О. И. Россия, ты моя Россия...: из рукописи. 2011.

Данилова-Пушкарь О. И. Танец листопада: избранные и новые стихи. Барнаул : Алтайский дом печати, 2012. 151 с.

Данилова-Пушкарь О. И. Хранит деревня на задворках...: из рукописи. 2011.

Данилова-Пушкарь О. И. Чайка, словно уточка...: из рукописи. 2011.

Данилова-Пушкарь О. И. Школьный двор вновь шумел по соседству...: из рукописи. 2022.

Кравцова Ю. В. Метафорическое моделирование мира в художественном тексте: семантико-когнитивный анализ : монография. Киев : Нац. пед. ун-т им. М. П. Драгоманова, 2014. 320 с.

Ломакин С. К. Свеча // Ломакин С. К. Избранное : в 2 т. Тюмень : Вектор Бук, 2011. Т. 1. С. 401–404.

Оносова Т. П. Ее любви негромкие слова // Тюменская область сегодня. 2011. 10 марта. С. 22.

Петрова З. Ю., Фатеева Н. А. Словарное описание олицетворения как проблема поэтической лексикографии // Вестник Волгоград. гос. ун-та. Сер. 2, Языкознание. 2019. Т. 18, № 1. С. 33–46.

Розенталь Д. Э., Джанджакова Е. В., Кабанова Н. П. Стилистические и семантические приемы в лексике и фразеологии // Розенталь Д. Э., Джанджакова Е. В., Кабанова Н. П. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию. М., 1994. С. 187.

Селиванов Ф. А. Рекомендация для вступления в Союз писателей РФ. 14.05.2009 // Личный архив О. И. Даниловой-Пушкарь.

Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. СПб. : Наука, 1993. 151 с.

Тарабаева И. Ольга Данилова-Пушкарь: «Очень важно видеть мир красивым ...» // Тюменские известия. 2014. 1 марта. С. 7.

Тихомирова Е. А. О некоторых аспектах лингвистической характеристики тропа метафора-олицетворение (на примере русской и белорусской лирики начала XX века) // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4: Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. Псіхалогія. 1988. № 1. С. 39–42.

Хозяинова С. «Кружится пестрой жизни карусель...» // Тюменская область сегодня. 2013. 24 янв.

Электронная библиотека тюменского писателя : сайт. Тюмень. URL: <https://writer-tyumen.ru/> (дата обращения: 27.04.2022).

УДК 821.161.1-144

Кушнарёва Полина Игоревна,

студент 4 курса Института филологии, иностранных языков и медиа-коммуникаций, Кемеровский государственный университет; 650043, Россия, г. Кемерово, ул. Красная, 6; appolinararia007@mail.ru

Научный руководитель:

Налёгач Наталья Валерьевна,

SPIN-код: 1796-0640

доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, русской литературы и медиакоммуникаций, Кемеровский государственный университет; 650043, Россия, г. Кемерово, ул. Красная, 6; nalegach@list.ru

**ТЕМА ЛЮБВИ И ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ ЖЕНСКОГО
ОБРАЗА В БАЛЛАДАХ Н. ГУМИЛЕВА И Н. ТИХОНОВА**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; любовь; тема любви; женские образы; баллады

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается проблема существования преемственности в творчестве Н. С. Гумилева и Н. С. Тихонова. В центре исследования – понимание темы любви и раскрытие женских образов обоими поэтами. В результате сравнительного анализа ряда баллад авторов было доказано наличие связи между их творческими мирами.

Kushnareva Polina Igorevna,

4th year Student of Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communications, Kemerovo State University, Russia, Kemerovo

Scientific adviser:

Nalegach Natalya Valeryevna,

Doctor of Philology, Professor of Department of Journalism, Russian Literature and Media Communications, Kemerovo State University, Russia, Kemerovo

**THE THEME OF LOVE AND THE PECULIARITIES
OF THE REPRESENTATION OF THE FEMALE IMAGE
IN THE BALLADS OF N. GUMILEV AND N. TIKHONOV**

KEYWORDS: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic images; Love; theme of love; female images; ballads

ABSTRACT. This article discusses the problem of the existence of continuity in the works of N. S. Gumilev and N. S. Tikhonov. The understanding of the theme of love and the representation of female images by both poets are the center of the study. As a result of a comparative analysis of ballads by both authors, the study proved the existence of a connection between them.

Николай Степанович Гумилев, будучи одним из ярких представителей «Серебряного века», не мог не оказать существенного влияния на дальнейшее развитие литературы. Традиционно рассматривается его связь с поэтами-эмигрантами. Однако следует отметить, что гумилевская традиция продолжала развиваться и внутри системы, наложившей строгий запрет на его имя и подвергшей жесткой цензуре его творчество. О подпольном существовании Гумилева в чуждом ему советском мире пишет Ю. В. Зобнин в монографии «Николай Гумилев – поэт православия» [URL]. Некоторые из советских поэтов лишь спустя много лет смогли назвать Гумилева своим учителем. Так, Н. С. Тихонов открыто объявил себя его учеником в 1976 году в выступлении на Всесоюзном радио.

Творческие системы Тихонова и Гумилева имеют много пересечений. Например, тяготение обоих поэтов к жанру баллады, вновь возродившейся в обновленном виде в XX веке. Интерес к этому жанру, возникший у поэтов первой половины XX века, объясняется в работе Куликовой тем, что баллада «содержит в себе лирическое, эпическое, драматическое начала» [Куликова 2021: 551], а это вписывается в стремление к синтезу в искусстве, свойственному тому времени. Ю. Зобнин в работе «Воля к балладе» отдельно объясняет интерес акмеистов: «...автор, обнаруживая себя в так называемом “лирическом элементе”, в то же время демонстрирует “акмеистическое смирение”, сознательно отчуждая свою волю от воли “внешней”»

[Зобнин: URL]. Тихонова и Гумилева баллада, кроме прочего, могла привлекать еще и тем, что их сильный, исключительный, бесстрашный герой, бросающий вызов самому себе, оказывается выше мира обыденности, но органично встраивается в полуфантастический балладный мир.

Баллады Гумилева и Тихонова активно исследовались отдельно друг от друга в разных аспектах. Были попытки и провести параллели между текстами этих авторов в контексте перехода жанра из литературы Серебряного века в литературу советского периода. В статье мы посмотрим на то, как в творчество Тихонова от Гумилева переходят особенности рассмотрения темы любви и реализации женского образа, тесно связанного с указанной ранее темой.

Любовь в балладах Гумилева – противостояние равных друг другу личностей, смертельный поединок двух сильных натур. Во многих текстах такое понимание любовных отношений выходит даже на уровень заголовков. Таким примером может быть баллада «Поединок», сюжет которой строится на противостоянии равных друг другу мужчины и женщины. Для обоих героев поэт придумывает гербы, однако изображения на этих гербах вызывают противоположные ассоциации: «невинность лилий» – чистота, свет, порядок; «багряные цветы» – кровь, хаос, война. И мужской, и женский образы описываются через категории силы, стойкости, храбрости, однако герой сравнивается с тигром и мавром, составляющими природного и варварского начал, героиня же называется «девой-воином», ей «гордятся короли», она носитель культурного начала. Таким образом, в центре сюжета оказывается борьба двух одинаково сильных, превосходящихся над обыденностью мужского и женского образов. Эта битва заканчивается гибелью героя и победой героини. Но в финале стихотворения мы встречаемся с воссоединением героев. «Дева-воин» возвращается к проигравшему, признается ему в любви, говорит о своей готовности стать его. Но герой мертв, а место девушки в финале занимает «жадный волк» и как свидетельство окончательной гибели героя, убитого рукой возлюбленной, и как символ смены женского культурного начала мужским, варварским. Поединок, убийство, прощение – это первый

комплекс мотивов, важный для изображения любви и женского начала в творчестве Гумилева.

Женские образы у Гумилева часто встречаются и не в любовных балладах. Они в его текстах, как уже говорилось выше, не уступают в силе и смелости героям, поэтому совершенно спокойно выступают в роли его противника. Центральный образ одной из его баллад – княгиня Ольга, по полуполюгендарным сведениям, жестоко отомстившая древлянам за убийство мужа. Этот образ выстраивается через упоминания имени в определенных условиях. Имя «Ольга» звучит над полями битв и сражений разных народов, над умирающими в жестоких муках древлянами. В понимании лирического героя это имя важно, так как пробуждает в нем героическое начало, память о прошлых сражениях и подвигах, стремление к «сводам Вальгаллы, славным битвам и пирам». Воинственность женского образа утверждается и финальным сравнением героини с валькирией – девой-воительницей, распределяющей победы и смерти. Второй комплекс мотивов, часто фигурирующий в любовных, и не только, балладах Гумилева, который встречается и в предыдущем примере – сильная героиня, воинственная и жестокая в той же степени, что и герой.

Творчество Тихонова предоставляет нам меньшее количество любовных баллад и женских образов, однако нас интересует, будут ли в них фигурировать те же мотивы и сюжеты, которые встречаются в стихотворениях Гумилева.

«Полюбила меня не любовью, / Как березу огонь горячо...» – первые строки одной из баллад Тихонова. В этих строках описываются отношения героя с его возлюбленной. Образы огня и березы, появляющиеся в первых стихах, явно дают понять читателю, что чувства эти борьба за выживание, поединок, в котором проигравший погибает. Погибает в результате сражения герой, как и в большей части гумилевских текстов. На гибель героя указывает контраст образов: горячо – в прошлом, стужа – в настоящем. Вместо буквальной битвы и убийства Тихонов использует другой сюжетный ход – предательство и уход от героя его возлюбленной. Но и сюжет предательства, не связанный с открытой борьбой, мы находим у Гумилева: например,

в балладе «Отравленный». Еще одна особенность, объединяющая эти тексты – покорное принятие своей судьбы героем. Тихоновский герой, несмотря на яркое проявление эмоций, утверждает: «Не вино / Видно, брат, и сожженной березе / Надо быть благодарной огню».

В предыдущем стихотворении автор концентрируется на чувствах и образе героя. Если мы обратимся к текстам, в которых центральным является женский образ, то обнаружим балладу «Сваты». Главным героем становится Микадо – император Японии, который «без памяти» влюбился в сибирскую девушку. В образе возлюбленной императора сочетается ряд мотивов, указывающих на ее тесную связь с природой, конкретнее с образом России: черты героини даются через параллель с сибирской природой. Связь с природным началом отличает героиню Тихонова от героини Гумилева. Вероятно, такой взгляд на героиню у Тихонова появился под действием былинной традиции, а именно под впечатлением от образов поляниц, богатырш – деввоительниц русского героического эпоса. Здесь мы встречаем очередное пересечение с Гумилевым, героиня которого встает в один ряд с воительницами из скандинавского эпоса. Одним из ключевых сюжетов, связанных с поляницами, является сюжет испытания будущего мужа. Этот же сюжет разыгрывается в балладе Тихонова. Героиня просит за ночь построить «свадебные корабли» из саянских «крепкоплечих сосен». В контексте сопоставления с гумилевскими текстами нам важно, что в этом сюжете раскрывается мотив испытания, с которым мы сталкиваемся и при прочтении баллады поэта-учителя «Ольга». Для понимания тихоновской баллады важно указание на принадлежность сосен к определенной земле, сваты должны одолеть саму природу родного для героини края. Сваты не проходят предложенное испытание, за сватовством не следует свадьба. Одной из причин, вероятно, является принадлежность жениха к другой культуре, через такое развитие сюжета Тихонов развивает мысль о независимости и силе родной культуры (вспомним, что при описании героини автор использует параллели с природой и родной землей). К слову, подобный сюжет неприятия героиней чужеземного жениха встречается у Гумилева в балладе «Змей»,

в которой через образ Змея, похищающего девушек, реализуется мысль о крепости русской культуры перед вмешательством чужого мировоззрения. Отметим, что и мужские образы этих баллад схожи: Змей Гумилева оказывается родом из Азии («Позабыв Золотую Орду, мерный грохот равнины китайской...»), герой же баллады Тихонова, как мы уже говорили, – император Японии, «Дракона брат». В приведенных балладах героиня оказывается сильнее предлагаемого ей «героя» морально и физически. В связи с этим отсутствует и мотив взаимной любви, хоть и выражающейся в равном бою – гибнут сваты, умирает в пути девушка.

Итак, от Гумилева Тихонов перенимает восприятие любовных отношений как поединка двух людей, равных по физическим возможностям, силе духа и стойкости характера. Из такого понимания любви рождается женский образ, специфический для гумилевской и, как следствие, для тихоновской художественных систем. Их героини оказываются родственны воинственной стихии, они способны совершать подвиги, могут выступать против героя в равном бою и даже побеждать его. Все это, безусловно, произрастает из главной черты творчества Гумилева, перешедшей к советским поэтам – героического пафоса.

Список литературы

Бобрицких Л. Я. Эволюция балладных форм в поэзии Н. Гумилева: проблематика и поэтика : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Воронеж, 2002. 180 с.

Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. М. : Воскресенье, 1998. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). 502 с.

Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. М. : Воскресенье, 1998. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). 344 с.

Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. М. : Воскресенье, 1998. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). 464 с.

Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. М. : Воскресенье, 2001. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921). 394 с.

Зобнин Ю. В. Воля к балладе: (Лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева). URL: <https://gumilev.ru/about/343/> (дата обращения: 15. 04. 2022).

Зобнин Ю. В. Николай Гумилев – поэт Православия : монография. URL: <https://gumilev.ru/about/58/> (дата обращения: 25.01.2022).

Куликова Е. Ю. Сюжетно-мотивные комплексы баллады акмеизма // Вестник Удмуртского университета. 2021. Т. 31, № 3. С. 551–563.

Строфы века: Антология русской поэзии / сост. Е. Евтушенко. М. : Полифакт. Итоги века, 1999. 1056 с.

Тихонов Н. С. Стихотворения и поэмы. Л. : Совет. писатель, Ленинград. отд-ние, 1981. 800 с.

УДК 821.151.1-31

Тухто Мария Евгеньевна,

SPIN-код: 1837-4391

магистрант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; tukhtom@mail.ru

Научный руководитель:

Кольцова Наталья Зиновьевна,

SPIN-код: 7678-3608

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; koltsovaru@rambler.ru

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 2010–2020-Х ГГ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современная русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; женские образы

АННОТАЦИЯ. На примере творчества В. Пелевина и Г. Яхиной, С. Кузнецова и А. Матвеевой, женской прозы тридцатилетних и ответа литературе травмы в романе А. Володиной «Протагонист» автор статьи приходит к выводу, что в современной русской литературе продолжает развиваться тенденция к усилению женского характера и феминистских мотивов, а патриархальное восприятие женщины встречается всё реже.

Tukhto Mariya Yevgenevna,

Master's Degree Student of the Department of History
of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process;
Lomonosov Moscow State University,
Russia, Moscow

Scientific adviser:

Koltsova Natalya Zinovievna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

FEMALE CHARACTERS IN RUSSIAN LITERATURE 2010–2020S

KEYWORDS: modern Russian literature; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; female images

ABSTRACT. On the example of the works of V. Pelevin and G. Yakhina, S. Kuznetsov and A. Matveeva, the female prose of the thirties and the response to the literature of trauma in the novel of A. Volodina “Protagonist” the author of the article concludes that in contemporary Russian literature continues to develop a tendency to strengthen the female character and feminist motifs, and patriarchal perception of women is found less and less often.

Нельзя не заметить, что женский образ и связанный с ним женский вопрос в современной литературе не только не теряет актуальность, но, напротив, находит всё более глубокое и разноплановое воплощение. Особенности женского характера, женская доля волнуют писателей, независимо от эпохи, к которой они обращаются.

Сильные женские образы в страшных исторических условиях изображает З. Прилепин. В романе «Обитель» это Галина, любовница Эйхманиса и сотрудница ИСО, которую ненавидят заключённые и без которой жизнь главного героя, Артёма Горяинова, с высокой долей вероятности оборвалась бы гораздо раньше. Галина, «женщина Эйхманиса», сходится с Артёмом из обиды на своего любовника, из женского желания отомстить начальнику лагеря, становится спасительной соломинкой, за которую ухватывается заключённый. Во время побега, когда оба осознают, насколько чужды друг другу, Галина понимает, что любить мужчину, который оказался гораздо слабее её, она не может.

Название первого романа Г. Яхиной, повествующего о переселении крестьян из татарской деревни в глухую тайгу в 30-е гг., говорит само за себя. Зулейха открывает глаза – и, вслед за сменой частей книги, превращается из «мокрой курицы», которая вышла замуж в 15 лет, за годы брака родила и похоронила 4 дочерей, из бесправной служанки деспота-мужа и жестокой свекрови Упырихи в самостоятельно мыслящую женщину, умудряется вырастить сына Юзуфа в нечеловеческих условиях жизни в сибирском спецпоселении, постепенно перестаёт молиться и носить платок, после долгих колебаний отвечает на чувства Ивана Игнатова, красноармейца и убийцы её мужа, прощает Упыриху, чей призрак преследовал её многие годы, а с ней отпускает и своё прошлое.

Яркий, но другой женский образ помещён в центр романа Сергея Кузнецова «Учитель Дымов» (2017). Действия разворачиваются во второй половине 20 века. Главная героиня, Женя Никольская, сирота, потерявшая родителей в годы войны, объединяет всех ключевых персонажей романа. Её любовь к учёному-химику Владимиру Дымову красной нитью проходит через роман, а образ сидящего на кухне за столом мужчины, чей силуэт выступает из полумрака в зимнем свете, лейтмотивом преследует главную героиню со дня их знакомства в старших классах школы (Володя Дымов влюбляется в сводную сестру Жени, красавицу Оленьку) до последних минут жизни пожилой Евгении Никольской.

В романе противопоставлены два классических женских типа. Женя – тихая, кроткая, смиренная девушка, талантливый врач. Её любовь к Дымову жертвенна: героиня понимает, что проигрывает яркой сводной сестре, которая изысканно воспитана и обеспечена. Женя беззаветно любит сводную сестру и посвящает свою жизнь служению её семье: едет вслед за Дымовыми в Куйбышев, становится няней сначала при Оленьке (последняя, столкнувшись с бедной обстановкой коммунальной квартиры, находится в постоянной депрессии), затем, пока Оленька лежит в родильном доме, при Владимире Дымове (в ожидании его жены они устраивают ремонт в квартире – и Женя всю жизнь вспоминает эти несколько дней, проведённые в

работе с дорогим ей человеком) и, наконец, при сыне Дымовых, Валерике.

Характеру Жени противопоставлен образ Оленьки. Капризная, избалованная, утончённая, с внешностью Людмилы Гурченко, Оленька мечтает стать актрисой, не поступает в университет и всю жизнь остаётся легкомысленной бабочкой-ребёнком. Выйдя замуж и переехав в Куйбышев, Оленька сталкивается с тяжёлой жизнью в коммунальной квартире. Окончательно молодую женщину добивает рождение сына, к которому она не испытывает ничего, кроме раздражения: постоянный плач голодного Валерика, слабое здоровье, ухудшение внешности вгоняют Оленьку в депрессию. Женя терпеливо воспитывает Валерика, уходит в академический отпуск, потому что не справляется с домашними обязанностями, смиренно переносит все капризы Оленьки и недовольство Володи. Лишь однажды Женя не выдерживает и признаётся Оленьке в своей любви к Володе: тогда, когда обнаруживает, что та изменяет Володе с его студентом. Сёстры ссорятся, и Женя уезжает. Позже, сменив несколько городов, все трое оказываются в Москве: у Валеры появляется сын, роман разрастается до семейной саги, которая обрывается со смертью Жени – всеми любимой, самоотверженной Жени, вынянчившей не одного ребёнка. При анализе двух классических образов нельзя не обратиться к русской литературе XIX века: здесь и сёстры Ларины, и Вера с Марфенькой из «Обрыва»; в образе Жени проступают черты и бабушки из «Обрыва»: героиня не раз сравнивается с Родиной, объединившей поколения Дымовых.

Сказать однозначно, на чьей стороне автор, сложно: Женя не получает вознаграждение за свою жертвенную любовь. Отвергнув горячо любящего её мужчину и уехав с семьёй Дымовых, она остаётся одинокой на всю жизнь, скитается по чужим квартирам, нянчит чужих детей и оканчивает свою жизнь сиделкой при безнадежных больных. С одной стороны, автор не скупится на описание безысходности подобной жизни, ярко описывая мучения Жени, обречённой каждый день наблюдать за счастьем Володи и Оленьки. С другой стороны, нельзя не отметить любовь, с которой автор наблюдает за развитием характера ге-

роини, подчёркивает нежность, которую испытывает Женя, нянчась с очередным ребёнком или ухаживая за старым, парализованным Владимиром Дымовым. Пафос жертвенной любви и высокого служения ближнему делает образ Жени крайне привлекательным.

Интересным мостиком между прошлым столетием и современностью стала книга Анны Матвеевой «Каждые сто лет. Роман с дневником» (2021). Истории Ксенички Лёвшиной и Ксаны Лесовой (последняя в своих дневниковых записях цитирует дневники Ксенички, жившей почти сто лет назад) идут параллельно: их записи, сделанные в 1890-х и 1980-х, сменяют друг друга – и получается мозаичное панно рифмующихся событий и размышлений. С одной стороны, здесь женские образы изображены в традиционалистском духе: семьи обеих героинь чтут память предков; обе девочки прекрасно воспитаны, в записях обращаются к истории рода, а их характеры резко противопоставляются образам невоспитанных одноклассниц. С другой стороны, Ксана Лесовая вырастает сильной женщиной, востребованным переводчиком, ездит по Европе, часто бывает в Швейцарии – и её семья вынуждена мириться с занятостью матери.

Героев современной литературы по-прежнему можно разделить на *пассивные мужские* и *активные женские* типы. Городской женский тип тесно связан с литературой травмы. Проза 30-летних, появившаяся около 10 лет назад, по-прежнему не теряет актуальности. Здесь главная героиня стремится разрешить свои внутренние конфликты через налаживание контакта с родителями, попытку понять условия их жизни. Непростой ребёнок – первый яркий претендент на звание героя нашего времени. Ничто так не отражает язвы общества, как чистое, наивное детское сознание. Такой *герой-ребёнок*, стремящийся понять себя, может быть как вымышленным, так и отчасти автобиографическим: Алла Горбунова, автор рассказов о трудных питерских подростках, наделяет главную героиню лирических зарисовок в сборнике «Другая материя» (2021) своим именем и фамилией. Такой ребёнок – почти всегда творческая личность, с поэтическим даром и богатой фантазией. За шесть лет истории «неправильных» детей менялись от пугающих, но написанных лёгким

и шутивным языком «Весёлых историй о панике» Л. Мульменко, «F20» А. Козловой (2017) и магической «Калечины-Малечины» Е. Некрасовой (2018) до глубокой, поэтичной, написанной в форме автобиографической исповеди дилогии О. Васькиной («Степь», «Рана», 2021-2022). Активный женский образ вполне может быть назван героиней нашего времени. Это многочисленные девушки, «в Москве Москвы ищущие»: героини Е. Некрасовой (Зина из рассказа «Квартирай» или нарратор из рассказа «Банкомат») – современные москвички, идеально разбирающиеся в вопросах психологии, самоотверженно воюющие со стереотипами и настолько измученные квартирным вопросом, что даже беременность становится для них второстепенным вопросом: гораздо важнее успеть заплатить за жильё, закупиться продуктами и рассчитать время, за которое успеешь дойти до женской консультации, поскольку денег на метро не осталось.

Тема детской травмы в женской литературе тесно связана с женским вопросом. Среди недавних заметных явлений феминистской прозы важно отметить повесть Д. Серенко «Девочки и институции» (2021). Авторский посыл считается убедительно, в первую очередь, из-за реалистично (местами – натуралистично) описанной жизни работниц в государственных учреждениях культуры. Рассказы о том, как обезличенные девочки «голыми руками строили павильоны из палок, грязи и говна, подделывали статистику посещаемости людей и животных», симулировали массовые мероприятия, с лета копили зарплаты на зимнюю обувь, подставляли друг друга перед начальством и со слезами отчаяния отплясывали на корпоративах, звучат криком отчаяния.

Неожиданным и отрезвляющим ответом на укоренившуюся тему детской травмы стал роман А. Володиной «Протагонист» (2022). Самоубийство Никиты, в результате которого друзья и родственники погибшего вытаскивают на свет целый клубок семейных ссор и детских травм, разбитых сердец и прерванных жизней, поворачивается неожиданной стороной – и погибший уже не воспринимается как несчастная жертва бессердечности окружающих. Детская травма не обесценена, в романе ярко изображены лихие девяностые: родители Никиты подрабаты-

вают в кафе и стрип-клубе, спасаются от братков и бесконечно ссорятся друг с другом. Но голос преподавателя-протагониста в финале звучит отрезвляюще примирительно: «Нет никаких нормальных семей. И людей нормальных нет. Есть просто люди и просто семьи. Каждый человек искалечен сам по себе. Семья может как подлечить, так и докалечить».

Интересны своей наблюдательностью и фантастические героини последнего романа А. Сальникова (2022). Демоны, ангелы, оккультистрегеры и гомункулы маскируются под смертных и тем самым вскрывают жизнь современных горожан. Их глазами показан город, где женщины привычно пашут на трёх работах и растят детей, люди верят Интернет-мошенникам, жалуются на плохие дороги и отключённое отопление, а чтобы быть незаметной, лучше переродиться в образ матери-одиночки с неухоженным ребёнком и нервными срывами.

Итак, современная русская литература изобилует яркими женскими характерами. Нельзя не признать, что женщина изображена инициативной, волевой и более выносливой, чем мужчина, а традиционное воспроизведение образа покорной, скромной и сильной своей женственностью героини, как в романах «Учитель Дымов» или «Каждые сто лет» – скорее исключение, подтверждающее правило.

Список литературы

Иванова И. С. Концепты «Мужчина» и «Женщина» в романе Захара Прилепина «Обитель» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-1(78). С. 90–95.

Попова И. М., Любезная Е. В. Феномен современной «Женской прозы» // Вестник ТГТУ. 2008. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-sovremennoy-zhenskoj-prozy> (дата обращения: 24.12.2022).

УДК 821.581-31

Назаренко Варвара Юрьевна,

магистрант филологического факультета, Белорусский государственный университет; 220030, Беларусь, г. Минск, пр-т Независимости, 4; Varya.nazarenko.1999@mail.ru

Научный руководитель:

Букатая Анастасия Михайловна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры китайской филологии, Белорусский государственный университет; 220030 Беларусь, г. Минск, пр-т Независимости, 4; kenga_bu@tut.by

**ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ:
ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ПАНЬ СЯОПИН «ЮНОША» И СЮЙ КУНЬ «КУХНЯ»)**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; женская проза; женские образы; Пань Сяопин; современная китайская литература; Сюй Кунь

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются женские образы в современной китайской прозе. Произведения Пань Сяопин и Сюй Кунь анализируются с точки зрения гендерных отношений. В статье изучена образная система произведений, отмечены причины популярности женской литературы в Китае, в числе которых следует отметить общую феминизацию общества. Данный аспект является важным для творчества названных писательниц, затронувших в произведениях проблему роли женщины в современном китайском обществе. Дана характеристика ключевых женских образов, выявлена проблематика произведений.

Nazarenko Varvara Yurievna,

Master's Degree Student of Faculty of Philology, Belarusian State University, Belarus, Minsk

Scientific adviser:

Bukataya Anastasiya Mikhailovna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Chinese Philology, Belarusian State University, Belarus, Minsk

**THE FEMALE IMAGE IN MODERN CHINESE PROSE:
TRADITION AND INNOVATION (ON THE EXAMPLE
OF THE WORKS OF PAN XIAOPING “THE YOUNG MAN”
AND XU KUN “THE KITCHEN”)**

KEYWORDS: literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; women’s prose; female images; Pan Xiaoping; modern Chinese literature; Xu Kun

ABSTRACT. This article examines female characters in late 20th century Chinese prose. The works of Pan Xiaoping and Xu Kun analyzed in terms of gender relations. The article examines the imaginative system of the works and notes the reasons for the popularity of women's literature in Qitai, among which it should be noted the general feminization of society. This aspect is important for the works of these women writers, who have raised a problem of women’s role in modern Chinese society. The key female characters characterized, the problematics of the works revealed.

В Китае расцвет женской прозы произошёл в 1990-е годы, что было обусловлено провозглашением в 1978 году «политики реформ и открытости», а также является «результатом прорыва западной женской литературы» [Аюшеева: URL]. Таким образом, «начиная с «Движения 4 мая», продолжая 70-ми годами и вплоть до расцвета в 90-е годы, женская литература развивалась в русле мировой феминистической литературы» [Там же]. Необходимо отметить, что влияние западноевропейской феминной культуры на современную китайскую литературу проявилось в возникновении большого количества писательниц и поэтесс, в произведениях которых главными героями становятся женщины. И как отмечает А. М. Букатая, «во второй половине XX века «женская проза» официально выделяется как явление в контексте современной китайской литературы» [Букатая: URL]. Нельзя не отметить, что китайская женская литература всегда находится «на грани между гендерным сознанием и бегством от деспотии традиционной эстетики» [Там же]. Центральными темами являлись тема любви, тема равноправия, гендерного равенства, место женщины в современном обществе, роль женщины в се-

мье и т.д., отражённые в творчестве китайских писательниц: Ван Аньи (王安忆), Те Нин (铁凝), Вэй Хой (卫慧), Мьянь Мьянь (棉棉), Пань Сяопин (潘小平), Сюй Кунь (徐坤).

Выдающимися произведениями женской прозы конца XX века являются повесть Пань Сяо-пин «Юноша» (潘小平 《少男》) и рассказ Сюй Кунь «Кухня» (徐坤 《厨房》).

В повести «Юноша» автор изображает два типа женщин: первый тип – традиционный (сестра Сяо Цзю, его мать и подруга Цайцай), а второй тип – женщина сексуальный агрессор, что является редкостью для китайской литературы (тётушка Сяо Тао).

Сяо Тао – очень богатая и влиятельная женщина, однако ничто не делает её счастливой, поэтому она требует, как можно больше внимания (а не получив его, ведёт себя как бунтарь). Говоря о её любви к Сяо Цзю, нельзя не отметить, как она сравнивает своё чувство с нежностью, которая возникает между Цзя Баоюем и Линь Даюй (герои классического китайского романа «Сон в Красном тереме»). Но любовь её искажена и эгоистична, она диктуется простой прихотью.

Определённое место в повести отведено танцовщице Цайцай (обычной деревенской девушке, уехавшей в город в поисках лучшей жизни). Все считали её девушкой лёгкого поведения, однако «Цайцай не торговала телом, она была "кайфушницей"» [Пань Сяопин: 19].

Сяо Тао и Цайцай – две противоположные по характеру женщины. Но влюблённость в юношу Сяо Цзю объединяет и становится причиной вражды этих разных героинь. Каждая по-своему боролась за его внимание: девушка поддерживает с Сяо Цзю дружеские отношения, а тётушка Сяо Тао ведёт себя вызывающе, пытается «купить» взаимность юноши: «Тогда она вытащила банковскую карту и сказала: «Цзю, на карточке двести тысяч, бери, полечи тете спину» [Там же: 25]. Однако на попытки женщины сблизиться или уединиться юношане поддается.

Цайцай, замечая, что юноша, работая в салоне, никуда не выходит, решает отвести его в клуб, и, таким образом, становится его проводником в реальный мир. Цайцай говорит: «Я хотела показать, насколько ужасен этот мир, насколько опасными мо-

гут быть помыслы других людей и насколько бесстыжими бывают женщины!» [Там же: 46]

Ещё в начале повести юноша задаётся вопросом: «Почему городские бабы все такие – ни стыда, ни совести?» [Там же: 12] Пань Сяопин подробно демонстрирует всю коварность женщины на примере влюблённой тётушки Сяо Тао: процесс подготовки к свиданию с юношей выглядит так, будто она готовится к охоте на него: она отправляет подругу в Гонконг за бельём для встречи с юношей и вынуждает дядю к содействию, опоив племянника: «Цзю, почему ты такой трогательный? Цзю, если бы ты знал, как я тебя люблю!» Юноша повернулся, посмотрел на нее затуманенным взглядом и снова провалился в сон» [Там же: 57].

Несмотря на свой род деятельности именно Цайцай проявляет свои лучшие качества: она спасает юношу от смерти, возвращает его в дом, а затем также сбегает из города.

В основе рассказа Сюй Кунь «Кухня» – эпизод из жизни современной женщины Чжицзы, которая «за долгие годы соперничества с мужчинами очерствела <...>. Теперь она, закалённая, как сталь, – воплощение жизненного успеха, знаменитость в деловом мире» [Сюй Кунь: 399].

Чжицзы хозяйничает на кухне у своего возлюбленного – художника, мужчины средних лет, избалованного женским вниманием, Сунцзэ. Цель женщины в том, чтобы, покорив его своими кулинарными способностями, влюбить в себя, но главное «Чжицзы захотелось сейчас на языке этой кухни рассказать ему о своей искренней любви» [Там же: 403]. Героиня уже была замужем, однако никакого удовольствия от постоянного пребывания на кухне не испытывала, поэтому, уйдя от мужа, занялась карьерой, с возрастом осознав, что собраться за ужином всем вместе и есть женское счастье.

В это время Сунцзэ терзался сомнениями: в его «холодстве логове» хозяйничала не просто женщина, но его спонсор, от которого зависело многое: «Отношения двух людей в целом складывались по сценарию – от успешного сотрудничества к довольно тесным отношениям» [Там же: 411]. В отличие от Чжицзы, мужчина романтических чувств не испытывал: «Новая форма их связи оказалась для него неожиданной и неприем-

лемой» [Там же: 415]. Несмотря на то, что она видит его своим мужем и отцом своих детей, он отводит ей только роли «покровительницы», «босса», «спонсора» – как угодно, но не роль своей возлюбленной и тем более своей жены. Считывая сигналы своей гостьи, он не проявляет никакой инициативы, ведь этот вечер он планировал провести в шумном караоке в окружении своих поклонниц, готовых сделать всё ради его внимания, но решив, что большую выгоду для него представляет ужин с его спонсором, принимает старания гостьи. Поэтому весь вечер он лишь делает ей комплименты и подливает вино.

Желание угодить мужчине, приготовить ужин, сменить строгий костюм на лёгкое платье, создать располагающую атмосферу – всё это Чжицзы делает искусно. Мужчина же расценивает всё как игру до тех пор, пока не происходит поцелуй. Именно он делит свидание на «до и после», так как ведёт к разгадке намерений женщины: «Все, что она сделала для меня, все, что пыталась сказать мне на своем кулинарном языке, словно кричит о том, что она хочет стать хозяйкой на моей кухне, что она – лучший вариант хозяйки всей моей квартиры...» [Там же: 417]. После осознания всей серьёзности намерений Чжицзы его планы на вечер меняются: «Он моментально сообразил, что сегодня женщина пришла к нему не в поисках развлечения, а с нешуточным умыслом. <...> Исключительно непростые кухонные ухищрения демонстрировали подлинные чувства Чжицзы, и теперь он раскусил ее» [Там же: 419]. Автор изображает отношение мужчины к браку, раскрывая его истинную личность: «Он не желал обременять себя. Ну, кто в наше время, когда каждый стремится к успеху и славе, хочет быть заарканенным и добровольно носить ярмо на собственной шее?» [Там же: 4].

Финал свидания наступает также неожиданно: «И вот когда женщина снова начала растворяться в его объятиях, <...> он, покусывая ей мочку уха, влажным шепотом проронил: «Ой-ой-ой, слушай-ка, уже два часа. Нужно тебя проводить» [Там же: 420]. О негласной мольбе влюблённой женщины остаться говорит её попытка схватиться за пакет с мусором – таким образом она снова пытается оттянуть момент расставания.

Несмотря на обилие звуков на кухне во время приготовления ужина и игру саксофона, женщина замечает: «Как скучна ночь, она совсем лишена звуков» [Там же: 425]. Выйдя из машины, она даёт Сунцэ последний шанс остановить её, попросить вернуться или предложить ей остаться с ним навсегда, но этого не происходит.

Автор умело создаёт атмосферу недосказанности между мужчиной и женщиной. Следует также отметить, что именно благодаря Чжицзы и её усилиям, Сунцэ имеет коммерческий успех, и, по сути, обязан ей. Героиня видит в нём серьёзного человека, достойного её любви, однако серьёзно воспринимать он может лишь успех и выгоду. Единственная ответственность, на которую он решился – отвезти независимую женщину домой, в чём она не нуждается. Тем не менее, положение женщины вызывает жалость, ведь от неё уехал любимый, но не любящий мужчина. Героиня поздно вечером поднимается в дом, где её никто не ждёт.

Сюй Кунь в своём произведении изображает положение женщины в современном обществе: попытка «поменяться местами» с мужчиной делает женщину несчастной. В рассказе также изображён парадокс современного общества: мужчины живут на содержании у женщины, а женщины в погоне за успешной карьерой утрачивают семейный очаг – неотъемлемую часть традиционного женского счастья.

Таким образом, в произведениях Пань Сяопин и Сюй Кунь представлено два основных типа женских образов, демонстрирующих традиционное и современное начала, и способ их взаимодействия в новом, динамично меняющемся обществе: 1) самодостаточная, уверенная женщина у Пань Сяпин (тётушка Сяо Тао и свойственные её героине черты эгоизма) и независимая Чжицзы в рассказе Сюй Кунь; 2) традиционный тип (Цайцай, сестра юноши).

Список литературы

Аюшеева Н. Г. Предпосылки расцвета китайской женской литературы во второй половине XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predposylki-rastsveta-kitayskoy->

zhenskoj-literatury-vo-vtoroy-polovine-hh-veka (дата обращения: 21.09.2022).

Букатая А. М. Развитие современной китайской женской прозы. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/118979/1/А.М.Букатая%20Развитие%20современной%20китайской%20женской%20прозы.pdf> (дата обращения: 21.09.2022).

Пань Сяопин. Юноша // Двойной зрачок. Китайская проза XX–XXI века : пер. с кит. яз. / отв. ред. А. А. Родионов ; сост. Н. Н. Власова, И. А. Егоров, А. А. Родионов. СПб. : Ин-т Конфуция в СПбГУ ; КАРО, 2015. С. 11–64.

Сюй Кунь. Кухня // Современная китайская проза. Багровое облако: антология. М. : АСТ ; СПб. : Астрель-СПб, 2007. С. 399–427.

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА:
ТРАДИЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ

УДК 821.161.1=3+821.581-3+39

Мань Синкунь,

SPIN-код: 7151-2528

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; mxk9122963466@gmail.com

Научный руководитель:

Соболева Лариса Степановна,

SPIN-код: 8740-4689

доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51; l.s.soboleva@mail.ru

МАСКИ И ЛИЧИНЫ В РАЗНОРОДНЫХ КУЛЬТУРАХ:
ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ И ФУНКЦИИ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: маски; тотем; культура Нуо; оборотничество; ритуалы; ритуальная культура; русская словесность; китайская словесность; этнография

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена сравнительному анализу мотива маски в русской и китайской словесности и этнографической культуре. В ней исследуются сходства и различия в образе, функции и исторических корнях традиции обращения к маскам. Маска, как важный элемент ритуальной культуры обеих стран, связана с поклонением духам предков и животным (феномен тотемизма – одна из главных составляющих существующих религий) и природе. Маски всегда присутствуют в виде яркого эмоционально насыщенного изображения, чтобы призвать удачу и устранить бедствия.

Man Xingkun,

Postgraduate Student of Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Scientific adviser:

Soboleva Larisa Stepanovna,

Doctor of Philology, Professor of Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

**LOYALTY AND BETRAYAL IN ORTHODOX SERMONS
ON THE CRUCIFIXION OF CHRIST**

KEYWORDS: masks; totem; Nuo culture; werewolf; rituals; ritual culture; Russian literature; Chinese literature; ethnography

ABSTRACT. The article is devoted to a comparative analysis of masks in Russian and Chinese culture. It explores similarities and differences in the image, function and historical roots of masks. The mask, as an important element of ritual culture of both countries, is associated with ancestor spirits worship, animal worship (totemism, which is the main basis of all existing religions) and nature. The mask is always displayed as a fierce image to invoke good fortune and remove misfortune.

Феномен маски вбирает в себя совокупность исторических, религиозных, художественных и фольклорных смыслов. Обладая уникальным культурным подтекстом и стилистическими особенностями, русское и китайское искусство масок на протяжении всей долгой истории становления и развития было взаимосвязано с первобытной музыкой и танцами, колдовством и тотемными культурами. Она является четким отражением верований и культуры славянского и китайского народов и в определенной степени психологических и духовных исканий каждого из них.

Тотем – это священный природный объект, который, как считается, имеет особую кровную связь с племенем или кланом. Страх перед законами природы и поклонение тотемам привели первобытные народы к созданию образов божеств, сочетавших

природный материал с человеческими образами, и примитивному оборотничеству, например, тотему медведя, который у славян издавна считался хозяином леса. Он был связан с богами – Велесом, который принял облик медведя, соединенный в христианский период с образом Николая Мирликийского [Успенский 1982]. В китайской мифологии богиня Нува обладает хвостом змеи.

Группы поклонения тотемам имеют мифы о том, как предки были связаны с тотемами в давнее историческое время. Мифология разыгрывается как представление в религиозных ритуалах, и именно здесь маска задействовалась в своей основной функции. Некоторые ритуалы и фестивали сопровождаются ношением масок. Например, в день Ивана Купалы в воду бросают венки, пьют священные напитки из трав и фруктов, а мужчины в звериных масках преследуют девушек. В ритуале маска является выражением сверхъестественной силы, проявлением духа животного или мертвого. Таким образом, маска является «пропуском» в другой мир. Как считает В. В. Иванов: «С ее (маски – М. С.) помощью человек может оказаться воплощением божественного или демонического начала, приобщиться к миру зверей, теней или духов, а то и войти в человеческий мир, но при этом стать иной личностью, вовсе непохожей на того, кто под маской» [Иванов 2007: 333]. Ритуал воспроизводит в своих действиях шаман в маске, который пытается установить связь с племенным тотемом или божеством для различных целей, которые связаны с изображением маски; например, маска медведя – богатство, маска быка – долголетие, маска козы – хороший урожай и т. п.

Когда в Древнюю Русь пришло православие, оно вытеснило языческую культуру, и маски стали использоваться только скоморохами, которые веселили людей на улицах. «В ходе культурно-исторического развития началась десакрализация маски субъекта. Образы медведей, козлов, быков, волков, лис и т. д. стали названиями личных и социальных качеств. Начавшаяся с приходом христианства демифологизация жизненного пространства исключила дух природы из маски. Ей была уготована иная роль – в религиозном рефлексировании выступать методом поиска нового “Я” в меняющейся системе ценностей. Так, пред-

метная маска, ранее являвшаяся посредником в связи природы и человека, начала переход в светское пространство» [Тихомирова 2018: 76].

Культура Нуо – это традиционная колдовская и ритуальная культура, возникшая в Китае, и маски Нуо являются ее важной частью, что предопределило внимание к теме обзора китайских масок. В «Книге этикета эпохи Чжоу» записано, что «方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，师百隶而时傩，以索室驱疫» (в переводе: «Представители клана Фан Сян, одетые в медвежьи шкуры и в масках с четырьмя глазами, отлитыми из золота, с верхней частью тела, одетой в черное, и нижней частью, одетой в киноварь, и с мечом и щитом, возглавили группу четырех времен года, чтобы выполнить метод Нуо для поиска духов эпидемии в комнате и изгнания их» [Дань: URL] (здесь и далее перевод наш. – М. С.). Это самое раннее письменное описание маски Нуо. Использование масок Фан Сян в китайских ритуалах Нуо уходит корнями в императорский клан. Ритуал Нуо изначально был тотемным танцем клана медведей, а затем превратился в ритуал, призванный отгонять злых духов.

Маска Нуо – это оригинальное украшение, надеваемое на голову, украшение первобытной жуткой и дикой красоты, полное мистической силы. Голова – это локация, где сходятся основные органы чувств человека. При этом глаза, нос, рот, уши и лицо являются важным «языком», который формирует нашу мимику, выражает наши эмоции и чувства и даже передает информацию, которая «считывается» при коммуникации. Первые люди древних племен бессознательно использовали голову и лицо как средство украшения и прикрытия себя, чтобы получить энергию для разговора с духами и зверями, отпугивания их с целью изгнания. В Китае маски не только использовались в качестве посредника между человеком и природой, но и были перенесены в культурное пространство, на их основе создана китайская опера, включая маски культа Нуо. Например, личность древнего ритуала Нуо «Бога Тигра» и «Фан Сян» изменилась на богов: бог-покровитель города, Паньгуань (чиновник при владыке подземного царства, ведущий учёт жизни и смерти), Эрлан-шэнь и Чжун Куи. Однако через эти измененные образы бо-

гов и чудовищ в опере Нуо мы все еще можем увидеть следы тотемного поклонения местных жителей в древние времена.

Несмотря на разные стили масок в русской и китайской культурах, их смысл и основная функция, которую они выполняют, одинаковы – закрыть лицо и не дать другим участникам ритуала увидеть эмоции, переживания, чувства, которые всегда отражаются на лице. Соккрытие лица, в переводе с языка символов, означает символическую «смерть человека». При проведении ритуала представители племени и общины в масках как бы «умирают», прекращают свое существование в привычной для других форме и «возрождаются» в новой. Эта «смерть» является существенным элементом перехода между повседневным и сакральным миром. Другими словами, основным феноменом маски, фундаментальной причиной ее появления является символика пребывания человека в состоянии «смерти». Маска – это знак другого мира, четко отделенного от мира людей, связанный с мотивом оборотничества.

Согласно взглядам С. Ю. Неклюдова на оборотничество, этот мотив «связан с переходными обрядами, санкционирующими перемену состояния человека, которая интерпретируется как смерть в одном статусе и рождение в другом, что сопровождается пересечением пространственно-временных рубежей между областями мифологического космоса» [Неклюдов 2016: 13]. Уточняя связь мотива оборотничества с архаичным сознанием, исследователь пишет: «Мотив оборотничества базируется на комплексе архаических представлений о двойной, зоантропоморфной, природе мифологических персонажей – тотемных первопредков и культурных героев (причем грань между ипостасями человека и животного подчас трудноуловима), а также представлений о возможности воплощения души человека в животном (растении, предмете)» [Там же: 14]. Из этих представлений об оборотничестве легко увидеть, что они совпадают с идеей масок (Возрождение, антропоморфные фигуры животных – Тотем). Анализ культуры масок в России и Китае показывает, что маски возникли из оборотничества, которое было полностью заменено использованием масок, и что со временем маски перешли от сакрального к светскому.

Маски эволюционировали от первоначальных покрытий лица, карнавальных масок, сценического реквизита и маскарадных костюмов до маски персонажа в драматической литературе и маски автора в повествовательной литературе. В современной литературе, начиная с XX века, раскол между «маской личности» и «обезличиванием маски», особенно в постмодернистской литературе; а возникшая на его основе «авторская маска» стала одной из самых легитимных и незаменимых повествовательных стратегий в постмодернистской литературе [см.: Сяобинь 2019: 153]. Наряду с непрерывной эволюцией маски от реквизита к социальной роли, литературная маска прошла когнитивный путь от «архетипа» к «метаморфозе», от «отсутствия лица» к «истинному я» или «первоначальному я», от гротеска, иронии, внушения и метафоры к повествовательным стратегиям и стала одним из важнейших понятий, которому литературоведы и литературные критики уделяют большое внимание.

Исходя из вышеприведенных описаний масок в России и Китае, можно резюмировать следующие моменты: 1) маски как важнейший элемент ритуальной культуры в обеих странах связаны с поклонением духам предков, животным – тотемизмом; 2) оборотничество как проявление тотемизма тесно связано с ритуальными масками – воскрешением мертвых; 3) роль одна и та же – молиться об удаче и устранении бедствий, и функция маски состоит в достижении общения между людьми и духами (пространственная трансформация); преодоление границы сопровождается эмоциональной суггестией, отображенной в форме и красочности маски; 4) в силу географических факторов и различий в верованиях культуре разных стран (здесь русской и китайской) присущи разные образы масок (Россия – медведь, бык и т. д.; Китай – дракон, белый тигр, птица и т. д.); 5) маска заменила в историческом развитии феномен оборотничества. По мере развития истории маска переходила в своей функции от священного к светскому и развлекательному.

Список литературы

Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М. : Языки славянских культур, 2007. 792 с.

Неклюдов С. Ю. Оборотничество: «Природа вещей», объем понятия, региональные версии // InUmbra: Демонология как семиотическая система: Альманах. М. : Индрик, 2016. Вып. 5. С. 13–34.

Пашина О. А. Маска и маскирование в русской народной культуре // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2000. С. 14.

Тихомирова Е. Г. Маска как культурная форма в истории отечественной культуры // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2018. № 1(81). С. 73–81.

Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 248 с.

周公旦周礼[M]. (Чжоу-гун Дань (правитель династии Чжоу). Книга этикета эпохи Чжоу. URL: https://www.xshici.com/bookview_1c6789363eecs709 (дата обращения: 23.10.2022).

赵晓彬西方文学中面具理论的产生及发展管窥[J]. 外国文学研究, 第1期(2019): 153-165. (Чжао Сяобинь. Взгляд на возникновение и развитие теории маски в западной литературе // Изучение зарубежной литературы. 2019. № 1. С. 153–165).

УДК 821.581-32(Лу Синь)+81'255.2

Хуаньюй Чжан,

SPIN-код: 6397-5531

аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; zhydwyx@outlook.com

Научный руководитель:

Умеров Шамиль Гамидович,

SPIN-код: 3187-8816

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; sumerov@yandex.ru

**РАССКАЗ ЛУ СИНЯ «ПОЧТЕННЫЙ УЧИТЕЛЬ ГАО»
В ДВУХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДЕТАЛЕЙ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Лу Синь; китайская литература; китайские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; рассказы; художественный перевод; русские переводы; переводчики; переводческая деятельность; художественные детали; переводная литература

АННОТАЦИЯ. Лу Синь (1881–1936) – один из значительнейших и своеобразнейших китайских писателей, прокладывавший новые пути развития китайской литературы на разговорном языке. Данная статья посвящена аргументированному аналитическому сопоставлению некоторых лексико-семантических находок и фактологических потерь в разных переводах рассказа «Почтенный учитель Гао» Лу Синя.

Zhang Huanyu,

Postgraduate Student of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Scientific adviser:

Umerov Shamil Gamidovich,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

**LU XUN'S STORY "THE VENERABLE TEACHER GAO"
IN TWO RUSSIAN TRANSLATIONS: A COMPARATIVE ANALYSIS
OF ARTISTIC DETAILS**

KEYWORDS: Lu Xun; Chinese literature; Chinese writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; stories; literary translation; Russian translations; translators; translation activities; artistic details; translated literature

ABSTRACT. Lu Xun (1881–1936) is one of the most significant and distinctive Chinese writers who paved new ways for the development of Chinese literature in the spoken language. This article is devoted to a reasoned analytical comparison of some lexico-semantic findings and factual losses in different translations of the story "The Venerable Teacher Gao" by Lu Xin.

Лу Синь – великий китайский писатель, один из лидеров Движения за новую культуру, которое ориентировалось на передовые идеи современности. В 1918 году он опубликовал первый в китайской литературе рассказ на байхуа (живом разговорном языке) – «Дневник сумасшедшего» – и с тех пор обращался только к нему. «Почтенный учитель Гао» написан также на байхуа.

Русские читатели смогли познакомиться с произведениями Лу Синя уже в 1920-е годы. Сборник его прозы «Правдивая история А-Кея» под редакцией Б. А. Васильева, состоящий из восьми рассказов, вышел в 1929 году в ленинградском издательстве «Прибой». Одним из них был рассказ «Почтенный Гао», переведенный Зоей Казакевич (1893–1940), этнографом, китаеведом, преподавателем китайского языка. Судьба ее оказалась трагической. После ареста и расстрела в 1937 году по ложному обвинению ее мужа В. А. Казакевича – крупнейшего историка-монголоведа – она как

ЧСИР (член семьи изменника родины) была сослана в Казахстан, что оборвало ее научную и переводческую деятельность.

В 1930–1940-е годы и особенно часто после образования в 1949 году Китайской Народной Республики произведения Лу Синя публиковались в Советском Союзе, а затем и в постсоветской России. Наиболее репрезентативным изданием является Собрание сочинений в четырех томах под редакцией В. С. Колоколова, К. М. Симонова и Н. Т. Федоренко, выпущенное Гослитиздатом в середине пятидесятых годов.

Рассказ об учителе Гао, переведенный Алексеем Рогачевым, занял место в первом томе и потом включался во многие сборники произведений Лу Синя. В 1970-е годы Рогачев стилистически обновил свой перевод, и с тех пор рассказ публикуется в этом обновленном варианте.

Судьба самого А. П. Рогачева (1900–1981), филолога-синолога, переводчика, дипломата, профессора, в отличие от судьбы З. В. Казакевич, сложилась благополучно. Более 12 лет он находился на дипломатической службе в Китае, более 30 лет работал в Московском университете имени М. В. Ломоносова, заведовал кафедрой китайской филологии. Как переводчик он приобрел большую известность благодаря переводам новейшей и классической китайской литературы, в том числе таких многосложных средневековых романов, как «Шуйхуцжуань / Речные заводи» и «Сиюцзи / Путешествие на Запад».

Рассказ Лу Синя об учителе Гао увидел свет 11 мая 1925 года в пекинском еженедельнике «Юйсы» («Словесная нить»). В рассказе доминирует социально-психологическая ирония. Главный герой получил лестное приглашение преподавать китайскую историю в женской гимназии. Не очень уверенный в собственных знаниях (для чего имеются основания), он все же кое-как читает вводную лекцию, во время которой ему кажется, что ученицы постоянно смеются над ним, и виной тому, как он потом высокомерно заключил, новомодное женское образование, портящее общественные нравы.

Название рассказа «高老夫子» звучит по-китайски – «Гао Лао Фу Цзы». «Фу Цзы» – древняя форма уважительного обращения к высокообразованному человеку – даже такому, как, напри-

мер, Конфуций, а «Лао Фу Цзы», напротив – саркастическая характеристика недалекого человека, который живет исключительно прошлым и рассуждает ретроградно. Это название З. В. Казакевич перевела как «Почтенный Гао». Свой перевод, опубликованный в 1954 году, А. П. Рогачев озаглавил «Достопочтенный философ Гао». В 1970-е годы он дал рассказу другое название – «Почтенный учитель Гао».

Следует отметить, что ироничный подтекст оригинала не отражается ни в одном из трех переводов. Возможно, больше бы подошла контаминация из них – «Достопочтенный учитель Гао».

Для переводчиков оказалось также непростым делом сохранить разоблачительную иронию при объяснении того, почему главный герой сменил свое имя. От рождения его звали Гао Гантин. Но это слишком обычное имя, и чтобы придать себе больший вес в обществе, он решает стать Гао Эрчу – в честь, как он подчеркивает, «величайшего русского писателя Горького» (по-китайски Гао Эрци). Его друг и партнер по картам бездельник Хуан Сань, представления не имеющий ни о современной науке, ни о современном искусстве, разумеется, слыхом не слыхал о Горьком, что позволяет Гао еще раз ощутить свое ученое превосходство. Но тщеславный педагог ошибся. Его фамилия – Гао, а имя – Гантин, и это дает право, по его мнению, на духовную связь с гением, фамилия которого тоже Гао. Следовательно, Эрци – это имя русского писателя, полагает достопочтенный учитель. Иероглиф «ци» означает «базис», и он берет себе синонимичный иероглиф «чу» – «фундамент». Однако на самом деле «Эрци» – вовсе не имя писателя, а часть фамилии «Горький», которая в китайском языке образуется из соединения трех иероглифов – «Гао Эрци».

Поскольку русская транслитерация не передает смысл иероглифов, ранний перевод А.П. Рогачева был снабжен разъясняющей сноской, а его переработанный перевод сопровождался комментарием В. Петрова в конце книги. Издание 1929 года объяснений не содержало.

В рассказе новообретенное имя «Гао Эрчу» впервые появляется в письме директрисы с приглашением принять обязанности учителя в ее гимназии, а Хуан Сань при обращении к давнему другу по-свойски использует уменьшительную форму «Лао Гань».

Только в конце рассказа настоящее имя «Гао Гантин» становится известно читателям из болтовни карточных партнеров Лао Бо и Мао Цыфу.

Сравним переводы имен, употребляемых персонажами при обращении друг к другу:

Имена, обращения и транслитерация	В переводе З. В. Казакевич	В переводе А. П. Рогачева, № 1	В переводе А. П. Рогачева, № 2
高尔础 Гао Эрчу	Эр-Чу Гао	Гао Эр-чу	Гао Эрчу
毛资甫 Мао Цыфу	Мао-Цы-Фу	Мао Цзы-фу	Мао Цзыфу
万瑶圃 Вань Яопу	Вань-Яо-Бу	Ван Яо-фу	Ван Яофу
黄三 Хуан Сань	Хуан-сань	Хуан-сань	Хуан Третий
老钵 Лао Бо	Лао-Бо	Лао-бо	Лао Бо
老杆 Лао Гань	дружище/Лао-Хань	Гань/Лао Гань	Ган
础翁 Чу Вэн	почтенный Чу	достопочтенный философ Гао	почтенный учитель Гао
瑶翁 Яо Вэн	почтенный Яо	почтенный Вань	почтенный Вань
邓孝翁 Дэнсяо Вэн	Ден Сяо	господин Дэн	Дэн, почтительный сын

В китайских семьях принято называть детей в соответствии с порядком появления их на свет. Имя «Хуан Сань» («Хуан» – родовая фамилия, «Сань» – имя, означающее «три») показывает, что он третий ребенок в семье Хуаня. Это отражено в последнем переводе А. П. Рогачева – «Хуан Третий». В его первом переводе, как и в переводе Зои Казакевич, персонаж именуется просто «Хуан Сань». Но ведь в России нет традиции давать детям порядковые номера. Поэтому «Хуан Третий» применительно к обычной семье, возможно даже крестьянской, для русскоязычного читателя выглядит странно, вызывая ассоциацию с какой-нибудь монаршей особой.

По-китайски «лао» (老) означает «старый», а в сочетании с фамилией или именем – это теплое обращение между сверстниками. Поэтому «дружище Лао Хань» (пер. З. В. Казакевич),

как и уменьшительный иероглиф «Ган» (второй перевод А. П. Рогачева) по отношению к главному герою, также логичны.

Слово «вэн» (翁) – «старик» со временем, по крайней мере с XIX века, стало уважительным обращением, и прилагательное с синонимичным значением «почтенный» обоснованно используется во всех трех переводах. Однако иероглифы «чу», «яо» и некоторые другие, стоящие перед «вэн», образуют имя человека (Гао Эрчу, Вань Яопу), а не фамилию (Гао, Вань), поэтому перевод З. В. Казакевич – «почтенный Чу» и «почтенный Яо» – более соответствует китайской языковой традиции и, конечно, оригиналу.

В рассказе учитель опубликовал в газете «Дачжун Жибао» статью «Систематизация истории – долг китайского гражданина», которая принесла ему определенную известность и повлекла за собой приглашение вести курс истории в учебном заведении. Сопоставим три перевода приглашения:

«Сегодня покорно прошу почтенного Эр-Чу Гао согласиться принять на себя обязанности учителя истории в нашей школе. Каждый учебный час будет нами оплачиваться в размере тридцати копеек серебром. По получении сего, надеюсь на Ваше согласие. С искренним приветом, начальница женской школы Хэ-Вань-Шучжень. 3-й год Китайской республики, 1-й день месяца Хризантем по лунному календарю» (пер. З. В. Казакевич).

«Почтительно приглашаем достопочтенного философа Гао Эрчу на должность преподавателя истории в нашей гимназии. На занятия отводится четыре часа в неделю. Оплата производится в соответствии с количеством проведенных занятий из расчета по тридцать мао в серебряных юанях. Примите уверения в нашем чистосердечном уважении к вам, Директор женской гимназии Хэ Вань-шу. 13-й год Китайской Республики, 9-й месяц, 3-й день» (пер. А. П. Рогачева, № 1).

«Почтительно приглашаем Почтенного учителя Гао Эрчу преподавать историю в нашей гимназии по четыре часа в неделю. Оплата – тридцать фэней в час. С чистосердечным уважением Директриса школы для талантливых, благородных девиц Хэ Ваньшу. 13-й год Китайской республики, 9-й месяц, 3-й день» (пер. А. П. Рогачева, № 2).

Учебное заведение, куда получил приглашение Гао Эрчу, один переводчик именуется «школой», другой – «гимназией». Это трудность для перевода, так как то и другое по-китайски называется одинаково: «сюе сяо». Правильный выбор находится за пределами текста. Аудитория, внимавшая учителю, была не детской. В Китае 1920-х годов это означало, что его пригласили преподавать в гимназию.

Размер зарплаты 大洋三角 во всех переводах оказался разным: «тридцать копеек серебром», «тридцать мао в серебряных юанях», «тридцать фэней». Явно чужеродно выглядят «копейки», в Китае им соответствуют «фэни». Слово «мао» также неуместно, оно употребляется только в разговорном языке, поэтому никак не может оказаться в документе. Директриса использует официальное наименование этого дензнака – «цзяо».

В то время один серебряный юань (大洋) был равен десяти цзяо (角), или ста фэням (分). Три цзяо равны тридцати фэням. Поэтому перевод «тридцать фэней» является правильным в отношении конвертации. Но в оригинале указаны не мелкие «фэни», а более крупные денежные единицы «цзяо» (разговорное – «мао»). Поэтому к оригиналу ближе «тридцать мао в серебряных юанях». Только правильная сумма – не «тридцать», а «три», и вполне адекватный перевод должен быть таким: «три цзяо в серебряных юанях».

Пригласительное письмо, в переводе Зои Казакевич, подписано: «Хэ-Вань-Шу-чжень». Для китайского читателя знаменательно, что директриса придерживается древней традиции ставить фамилию мужа «Хэ» (何) перед своей фамилией «Вань» (万). Ведь под влиянием Движения за новую культуру, отстаивавшего, в числе других общечеловеческих ценностей, равноправие женщин, фамилия мужа в таких случаях перестала упоминаться.

Это совсем не учтено в обоих переводах А. П. Рогачева, где директриса подписывается «Хэ Ваньшу». Тут фамилия мужа «Хэ» превратилась в ее фамилию, а ее собственная фамилия «Вань» соединилась с частью ее имени – «Шу». Второй иероглиф имени («чжень») Рогачев вообще пропустил.

Консерватизм директрисы Лу Синь передал и через другие детали, не вполне воспроизведенные обоими переводчиками. Так, в конце письма она прибегает к архаичной формуле вежливости: «Приветствую Вас сложением рукавов» (敛衽), которая в контексте Движения за новую культуру вызывает иронию, если не насмешку. У Зои Казакевич концовка оказалась, напротив, абсолютно современной: «С искренним приветом». В первом переводе А. П. Рогачева витиеватая концовка была ближе к духу оригинала: «Примите уверения в нашем чистосердечном уважении», а во втором оказалась дальше: «С чистосердечным уважением».

Комичная смесь модерна и архаики при датировке директорского письма передана Зоей Казакевич и совершенно упущена А. П. Рогачевым. В переводе Казакевич: «3-й год Китайской республики, 1-й день месяца Хризантем по лунному календарю» (кстати, в оригинале даже не «1-й день», а «благоприятный день», каким по традиции считается каждый первый день нового месяца). В переводе Рогачева: «13-й год Китайской Республики, 9-й месяц, 3-й день». И сами даты указаны неверно: не 13-й год, а 3-й; не 3-й день, а 1-й.

В конце рассказа учитель направляется в дом Хуан Саня, чтобы за игрой в мацзян отвлечься от неприятных переживаний, вызванных лекцией. В разговорах за игорным столом появляется несколько слов, связанных с китайской культурой и не имеющих русских эквивалентов. Два примера:

Безэквивалентные слова	В переводе З. В. Казакевич	В переводе А. П. Рогачева, № 1	В переводе А. П. Рогачева, № 2
阳宅先生	господин Ян-Чже	предсказатель Ян	геомант
二百番	двести лан	двести серебряных юаней	двести серебряных долларов

Слово «ян чжай» (阳宅) – Зоя Казакевич предпочла фонетическую форму «ян-чже» – обозначает жилое место: хутор, отдельный дом, квартиру. Того, кто, советуясь с высшими силами, пророчески помогает людям подобрать место для благополучной жизни их семей, тоже называют «ян чжай» – «господин Ян

Чжай», хотя его собственное имя может быть каким угодно другим. Это невозможно прямо передать при переводе, оттого во всех трех переводах такого человека называют по-разному (см. верхнюю строку таблицы).

В кармане у одного из игроков, которого другие хотят обчистить, находится, согласно оригиналу, «двести фань» (二百番). «Фань» – это не деньги, это очки для оценки сложности игровых комбинаций в мацзяне (кстати, только и исключительно в мацзяне). Кто из игроков наберет больше «фаней», тот и забирает все деньги (обычно играют четыре человека).

У Лу Синя припасенные для игры «двести фань» (а это немало) – метонимия. Ее тоже невозможно воспроизвести в иноязычном тексте. Переводчикам пришлось разрушить троп и заменить очки-«фани» на денежные единицы, понятные читателям (см. нижнюю строку таблицы).

Сопоставление русских вариантов рассказа Лу Синя показывает, что перевод З. В. Казакевич чаще соответствует китайскому оригиналу. Хотя иноязычный читатель вряд ли может в полной мере ощутить иронический подтекст оригинала, но в целом описываемые характеры, события и сама атмосфера происходящего достоверно и выразительно переданы обоими переводчиками.

Список литературы

Лу Синь. [Lu Xun.] Избранное : пер. с кит. / вступ. ст. Л. Эйдлина ; коммент. В. Петрова. М. : Худож. лит., 1989. 511 с.

Лу Синь. [Lu Xun.] Правдивая история А-Кея : пер. с кит. / под ред. и с предисл. Б. А. Васильева. Л. : Прибой, 1929. 188 с.

Лу Синь. [Lu Xun.] Собрание сочинений : в 4 т. : пер. с кит. / под общ. ред. В. С. Колоколова ; вступ. статья Н. Т. Федоренко. М. : Гослитиздат, 1954–1956.

УДК 821.581-1(Дай Ван-шу)+81'255.2

Цзоу Синь,

аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; summer0326@mail.ru

Научный руководитель:

Зыкова Галина Владимировна,

SPIN-код: 6029-3724

доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; gzykova@mail.ru

**СТИХОТВОРЕНИЕ ДАЙ ВАН-ШУ «ДОЖДЛИВАЯ АЛЛЕЯ»
В ПЕРЕВОДЕ Л. Е. ЧЕРКАССКОГО**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: китайская поэзия; китайские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; стихотворения; поэтические тексты; поэтический перевод; русские переводы; переводчики; переводческая деятельность; Дай Ван-шу; звуковые повторы; переводная литература

АННОТАЦИЯ. В данной статье представлен анализ выполненного Л. Е. Черкасским перевода стихотворения выдающегося китайского поэта Дай Ван-шу «Дождливая аллея» (1927). Выделяя отличия, присутствующие в переводе по сравнению с оригиналом, мы попытались показать, расхождения какого типа возникают при переводе стихов с китайского на русский язык.

Zou Xin,

Postgraduate Student of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Scientific adviser:

Zykova Galina Vladimirovna,

Doctor of Philology, Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

**DAI WAN-SHU'S POEM "RAINY ALLEY" TRANSLATED
BY L. E. CHERKASSKY**

KEYWORDS: Chinese poetry; Chinese poets; poetic creativity; poetic genres; poems; poetic texts; poetic translation; Russian translations; translators; translation activities; Dai Wang-shu; sound repetitions; translated literature

ABSTRACT. This article presents an analysis of the famous Chinese poem "Rainy Alley" by Dai Wan-shu (1927) as translated by L. E. Cherkassky. Highlighting the differences present in comparison with the original, we attempt to show that discrepancies inevitably arise in the translation of poems from Chinese into Russian.

Дай Ван-шу (戴望舒, 1905–1950) – переводчик Бодлера, поэт, испытавший, как принято считать, серьезное влияние французского символизма. Многие его стихи публиковались в журнале «Современность» («现代», 1932–1935), и поэт считается в Китае «модернистом» (западные и китайские представления о модернизме различаются).

«Дождливая аллея» («雨巷») написана летом 1927 г. после т.н. контрреволюционного переворота 12 апреля. Из-за того, что Дай Ван-шу как член коммунистической партии участвовал в демократической революции, он был вынужден тогда скрываться от политических преследований. Поражение революции сильно повлияло на Дай Ван-шу, и именно тогда он написал стихотворение, передающее душевные мучения поэта. Из-за известности стихотворения Дай Ван-шу называли поэтом «Дождливой аллеи» («雨巷»诗人).

Образ девушки в стихотворении многозначен. Стихи могут быть поняты как стихи о романтической любви, но девушка символизирует и ожидание светлого будущего; этот неявный

(особенно для европейского читателя) символический смысл обусловлен историческим контекстом.

«Дождливая аллея» относится к раннему творчеству Дай Ван-шу, здесь соединяются черты классической китайской и западной модернистской поэзии. Очевидно влияние западных представлений о музыкальности поэзии, связанных, в частности, с поэзией Верлена. Так, в «Дождливой аллее» звуковой повтор *ang* присутствует не только как рифма – на концах строк, но и в начале, и в середине строк. По словам Е Шэнтао, Дай Ван-шу открыл новую эру для звучания новой китайской поэзии.

Из русских переводчиков чаще других к творчеству Дай Ван-Шу обращался Л. Е. Черкасский, известный востоковед, литературовед и поэт, долгое время оставшийся почти «единственным переводчиком современной поэзии КНР» [Лемешко 2012: 116].

Переводческая манера Черкасского уже стала предметом внимательного изучения ученых – носителей китайского языка; так, Лю Чжицян детально рассмотрел переводы Черкасского и сделал вывод, что переводчику «удалось передать средствами русского языка основное смысловое содержание переводимых им стихотворений» [Лю Чжицян 2017: 150]. Однако выполненный Черкасским перевод самого знаменитого стихотворения Дай Ван-шу – «Дождливая аллея» – еще не обсуждался сколько-нибудь подробно; между тем для Черкасского это стихотворение было важно: он назвал в его честь сборник своих переводов китайской поэзии 1920-1930-х гг. (вышел в 1969 г.). Вот его перевод «Дождливой аллеи»:

Под зонтиком мокрым блуждаю один по аллее,
По длинной пустынной аллее
С надеждой великой
Девушку встретить,
Которая грусть пронесла,
Как гвоздику.

Лицо ее было подобно гвоздике,
И аромат был похож на гвоздику,
И грусть –
В дожде она шла с печальным и сумрачным ликом,
Неся свою грусть,
Как гвоздику.

Блуждала по длинной пустынной аллее,
Как я вот сейчас,
И зонтик держала в руке,
И дождь барабанил по зонтику частый,
Блуждала безмолвно-печальна
И ко всему безучастна

Все ближе она подходила
В глубоком молчанье
И бросила взгляд, подобный глубокому вздоху,
И он полетел,
Как мечтанье,
И затерялся далеко.

Подобно гвоздике,
Мечтой уносимой далеко,
В дожде –
Девушка мимо прошла,
Не зная душевной отрады,
До конца этой длинной аллеи,
До разрушенной старой ограды.

В песенке грустной дождя
Мгновенье спустя
Исчез аромат и исчезли с лица ее краски,
И даже исчезли и сникли
Взгляд, подобный глубокому вздоху,
Грусть, похожая на гвоздику.

Под зонтиком мокрым блуждаю один по аллее,
По длинной пустынной дождливой аллее
С надеждой великой
Девушку снова увидеть,
Которая грусть пронесла,
Как гвоздику.

В довольно точном и обладающем высокими художественными качествами переводе Черкасского, тем не менее, можно обнаружить ряд отклонений от оригинала.

Стихотворение Дай Ван-шу соотносится с китайской поэтической традицией весьма сложным образом. В формальном отношении связь с традицией сохраняется (стихи обладают сложным ритмом и рифмой, в каждой строфе у третьей и шестой строк одинаковая рифма – *ang*), но присутствует и обновление стиха: строки короткие (в традиционной поэзии строки

обычно состоят из пяти, семи и более слов) и при этом неодинаковой длины. Видимо, в этом, как и в некоторых других особенностях поэзии Дай Ван-шу, проявляется влияние западноевропейской модернистской литературы (например, кольцевая композиция подобна любимым приемам Р. Де Гурмона, чей сборник «Simone» Дай Ван-шу перевел на китайский).

У Черкасского сочетаются строки разных силлаботонических трехсложных размеров: амфибрахические и дактилические; сохранен присутствующий в оригинале принцип: строки также неодинаковой длины. Изысканная система рифм китайского оригинала (все стихотворение пронизано повторяющимся звуковым комплексом) в переводе передана только отчасти.

Самое заметное различие на смысловом уровне – в том, что переводчик заменил ключевой символ стихотворения, сирень, на гвоздику. В китайской культуре сирень символизирует красоту, душевную чистоту, надежду на вечную любовь, в классической поэзии образ сирени часто – эмблема грусти, особенно когда образ сирени сочетается с образом дождя. Например, у императора Ли Цзин 李璟 (916–961) есть стихи со словами: 青鸟不传云外信, 丁香空结雨中愁 (Голубая птица не приносила письма издалека; сирени, цветущие под дождями, делают меня грустным); Ду Фу 杜甫 (712–770) написал: 丁香体柔弱, 乱结枝犹垫 (Сирени слабы и нежны, но кажется, что целую ветку покрыли ватой, – так много цветов) и т. п. Образ сирени органично связан с общим эмоциональным тоном стихотворения Дай Ван-ши: сирень цветет под дождем, сирень вызывает грусть, сирень слабая, нежная, уязвимая, как девушка.

Образ сирени в русских стихах XX века, в частности, тех, которые близки по времени к публикации сборника переводов Черкасского «Дождливая аллея» (1969 год; уточнить время создания обсуждаемого перевода нам не удалось), нередко оказывается частью характерного пейзажа русской деревни, русского пригорода, встречается в текстах, описывающих повседневность, быт. Определенные символические смыслы этому образу приписываются гораздо реже, чем образу гвоздики.

Гвоздика в русских стихах XX века, напротив, часто символизирует тревогу, цвет красной гвоздики – цвет крови, гвоздика – цветок, приносимый на похороны, что легче соотнести с лирической тоской, определяющей тон переводимого стихотворения. В китайской поэзии редко используется образ гвоздики, она не так популярна, как сирень. Символический смысл гвоздики: чистая любовь, женская красота и материнская любовь, поэтому в Китае детей учат дарить матерям гвоздики. Последнее важно и показывает, почему в стихах Дай Ван-шу – не о матери, а о юной девушке – сирень уместнее гвоздики.

В некоторых случаях переводчик снимает деталь как, видимо, имеющую слишком узко-этнографический характер; так, аксессуар, который несет лирический герой, в переводе – просто зонтик, а в оригинале – это масляный бумажный зонтик (на таких обычно есть пейзажная живопись). Другие детали, не имеющие этнографического характера, напротив, могут вводиться: так, в третьей строфе добавлено: *И дождь барабанил по зонтику частый*. Возможно, эти изменения объясняются желанием переводчика выдержать ритм.

Другие отклонения от оригинала свидетельствуют о различиях поэтики Дай Ван-шу и Черкасского, различиях, которые отчасти могут быть объяснены различием национальных культур.

Например, переводчик неоднократно заменяет полными повторами то, что в оригинале подано как вариация темы. Например, в оригинале последняя строфа в основном повторяет первую, при этом и варьирует ее: в первой строфе употреблен глагол «*встретить*» (逢), а в последней строфе на этом месте глагол *проплыть* (飘); Черкасский не варьирует глаголы, а добавляет слово *снова*. В этих же строфах, создающих кольцевую композицию, Черкасский два раза использовал глагол «*блуждать*», между тем в оригинале разные слова: 彷徨 (блуждать), 彳亍 (двигаться вперед).

Сопоставимый прием переводчик использует, вводя рефрен, отсутствующий в оригинале. Черкасский включает во вторую строфу финальный образ первой строфы (*Неся свою грусть, / Как гвоздику*), превращая его тем самым в формальный

рефрен (в оригинале не буквальный повтор, а вариация: *Девушку, которая грусть пронесла, / Как звездику – Грусть как звездику*).

По сравнению с оригиналом Черкасский по крайней мере дважды вводит рационализирующие уточнения: *с лица ее краски* – в оригинале *исчез ее цвет* (китайский поэт не указал, что цвет – это именно цвет лица). У Черкасского: *Лицо ее было подобно звездике*, а в оригинале не так четко указывается именно на лицо: *она такого же цвета, что и звездика*.

В четвертой строфе оригинала о девушке сказано: *она проплыла*, Черкасский перевел: *он <взгляд, подобный вздоху> полетел*. Возможно, здесь переводчик не вполне понял буквальный смысл оригинала, но возможно и то, что переводчику советской школы показался слишком смелым образ китайского поэта-модерниста, и этот образ оказывается заменен привычной для европейской традиции метафорой (летит взгляд, вздох, песнь и т. п.).

Как и в классической китайской поэзии, эмоции у Дай Ван-шу выражаются сдержанно. Черкасский как поэт, принадлежащий к другой культуре, не вполне воспроизводит эти особенности оригинального произведения. Так, например, в шестой строфе он добавляет усиливающее эмоцию слово (*мгновенье* – в оригинале просто: *исчез*; подобный гиперболизирующий эпитет вводится в первой и последней строфах: *с надеждой великой*). Сопоставимый прием находим в строфе пятой, где переводчик добавил строку *Не зная душевной отрады* (в оригинале строка: *она безмолвно улетела, улетела*).

В работах исследователя Лю Чжицзяна совершенно справедливо показано, что переводы Черкасского точно передают смысл оригинала и обладают художественными достоинствами. Не оспаривая этого суждения, мы попытались показать, расхождения какого типа все-таки возникают при переводе стихов с китайского на русский язык.

Список литературы

Дождливая аллея: Сборник стихов. Китайская лирика 20–30-х годов / пер. с кит. Л. Черкасского. М. : Наука, 1969. 199 с.

Современная литература Китая / автор-сост. Ю. Г. Лемешко. Благовещенск : Изд-во АМГУ, 2012. 322 с.

Лю Чжицян. Своеобразие рецепции китайской поэзии первой трети XX века в переводах Л. Е. Черкасского : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2017. 189 с.

Лю Чжицян, Первушина Е. А. Заветная звезда Леонида Черкасского: о переводах китайских поэтов первой трети XX века. Владивосток : Изд-во ДВФУ, 2019. 161 с.

Лю Чжицян, Ван Фэн. «Стихи о прекрасной даме и об одном господине»: о поэтическом творчестве Л. Е. Черкасского // Новое литературное обозрение. 2020. № 2. С. 335–343.

戴望舒 : 《诗论零札》, 辽海出版社, 2021. [Дай Ван-шу. Поэтика. Издательство Ляохай, 2021. 345 с.]

李强:戴望舒与西方现代派诗歌, 零陵师范高等专科学校学报, 2000, 第一期, 75-76. [Ли Цян. Дай Ван-шу и поэзия западного модернизма и китайского модернизма // Газета Линлинского педагогического института. 2000. № 1. С. 75–76].

吴奔星, 论中国的《现代》派—兼论戴望舒其人其诗. 浙江学刊, 1986, 第六期55-62. [У Бэньсин. Школа китайского «модернизма» – анализ стихов Дай Ван-шу и других поэтов // Чжэцзянский научный журнал. 1986. № 6. С. 55–62].

УДК 821.161.1-21(Арбузов А.)+792.09(510)

У Сюэцин,

аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; wxj2020@mail.ru

Научный руководитель:

Монисова Ирина Владимировна,

SPIN-код: 7181-6590

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; monisova2008@yandex.ru

**«ДВЕ ВОЛНЫ» ПОСТАНОВОК ПЬЕС АРБУЗОВА
В КИТАЕ: ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; драматургия; драматурги; пьесы; А. Арбузов; рецепция; театральные постановки; спектакли; театральное искусство; китайские постановки

АННОТАЦИЯ. Статья знакомит с наиболее репрезентативными постановками пьес А. Арбузова в Китае 1980-х и 2020-х годов. Автор рассматривает спектакли по пьесам драматурга, созданные в разное время и отражающие духовное состояние китайского общества в определенную эпоху, что значительно отразилось на рецепции произведений советского драматурга. Рассматриваются изменения в трактовках пьес Арбузова, обусловленные временем и горизонтом ожиданий китайской аудитории. Делается вывод о том, что сценическая рецепция русской драмы в Китае тесно связана с общественно-политическим аспектом жизни страны и национальным менталитетом, затрагивает официальную идеологию и индивидуальное сознание, отражает диалог инокультурных факторов и традиционных форм национальной жизни.

Wu Xuejing,

Postgraduate Student of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Scientific adviser:

Monisova Irina Vladimirovna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

**TWO WAVES OF PERFORMANCES OF ARBUZOV'S PLAYS IN CHINA:
FEATURES OF THE RECEPTION**

KEYWORDS: writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; dramaturgy; playwrights; plays; A. Arbuzov; reception; theatrical performances; performances; theater arts; Chinese productions

ABSTRACT. The report introduces the most representative productions of Arbuzov's plays in China in the 1980s and in the 2020s. The author considers plays which created at different times and reflecting the spiritual conditions of Chinese society in a particular era, which had a significant impact on the reception of the works of the Soviet playwright. Changes in interpretations of Arbuzov's plays due to time and the horizon of Chinese audiences' expectations are discussed. The author concludes that the reception of Russian drama on stage in China is closely related to the social and political life of the country and the national mentality, affects the official ideology and individual consciousness, and reflects a dialogue between foreign cultural factors and traditional forms of national life.

Творчество Алексея Арбузова – одного из наиболее востребованных советских драматургов на мировой сцене – не могло не привлекать внимание китайских театральных деятелей и критиков в разные эпохи. А наиболее популярные периоды пьес А. Арбузова в Китае – 1980-е и 2020-е гг.

Следует отметить, что оценки произведений Арбузова в Китае не всегда были позитивными. Начиная с 1960-х годов, в ситуации разногласий между двумя странами творчество Арбузова квалифицировалось как вредная литература (в китайской

идеологической риторике для обозначения таких произведений использовалось выражение «ядовитый плющ» – 毒草). Его пьеса «Иркутская история» была разрешена только к изданию для узкого пользования, так называемая «Желтая книга» (как идеологический и литературный феномен начала 1960-х – конца 1970-х годов отражала политику Китая того времени и предназначалась для освещения в узком кругу партийных и идеологических работников социокультурных и политических перемен в СССР и странах Восточной Европы после 20-го съезда КПСС.) – 黄皮书, и критиковалась как упадническая, «декадентская» [Цай 1993: 292]. С 1977 г., после разрушительной культурной революции, китайская драма возрождалась и испытывала большое влияние со стороны советской «оттепельной» культуры. После 1980-х годов переиздание советской драмы повлияло на целое поколение театральных деятелей молодого возраста, и Арбузов стал популярным драматургом на китайской сцене. К моменту первой волны постановки пьес Арбузова, переводы арбузовских пьес, публиковавшиеся с начала 1950-х годов, вышли отдельной книгой в Шанхайском издательстве (1983). Пьеса была переведена Бай Сыхуном. Сборник способствовал популяризации и распространению драматургии Арбузова в Китае.

«Иркутская история» в качестве «Желтой книги» вышла в связи с ее успехом в Советском Союзе, а также благодаря статусу самого Арбузова. И, безусловно, она привлекла внимание молодых театральных режиссеров в то время. Моу Сен, первопроходец китайского экспериментального театра, напоминал, что «одним из самых популярных советских драматургов 1980-х годов был Арбузов». Его постановка «Иркутской истории» в Пекинском педагогическом университете в 1984 году произвела сенсацию и утвердила положение режиссера в новом китайском театре. Он подробно рассказывает о репетициях «Иркутской истории» в 1980-х годах: Сцена «Иркутской истории» была оформлена по мотивам спектакля театра «Современник» в Москве. В качестве фоновой музыки использовалась советская песня 1950-х годов «На Дальний Восток». В конце спектакля хор пел «Комсомольские песни» [Моу 2008:10].

«Иркутская история» протекает в реалистическом стиле, с поиском психологического содержания и лиризмом, который повлияет на развитие новаторской китайской драмы. В пьесах советского мастера сцены видят потенциал для современных театральных экспериментов.

В конце 1970-х годов началась полемика о «правде жизни» в литературе, писатели и драматурги сосредоточились на изображении судеб простых людей в повседневной реальности, а также на ценностях частного человека, его внутренней жизни и психологии. Именно эти моменты отражаются и в «Старомодной комедии». Описание и представление на сцене противоречивости и сложности человеческой личности в ее стремлении к счастью, самореализации, познанию мира и себя стало важной задачей китайских деятелей театра и драмы. Критики утверждают, что пьеса «освободила драму от пережитков старого сознания» [Чен 1985: 15].

Перевод Бай Сыхуна и был использован в первом театральном проекте по пьесе, осуществленном студентами режиссерского факультета Китайской центральной академии драмы в 1985 г. Ставила пьесу Цао Цицзин – известный театральный режиссер и художник, преподававшая там. В главных ролях возрастных героев выступили студенты. Эта постановка была некоммерческой, она позволяла молодым специалистам попробовать свои силы и продемонстрировать профессиональные навыки на непростом для них современном инокультурном материале, извлекая из него общечеловеческий смысл. Зрителями в основном тоже были студенты творческих вузов и театральные профессионалы.

Создатель сценической версии стремился уловить явные и скрытые смыслы пьесы и использовать сцену и актеров, чтобы максимально убедительно представить концепцию драматурга и передать особую лирическую атмосферу текста. В маленьком театре перед сценой были размещены картины маслом и цветы, что позволило режиссеру создать ощущение камерности и душевности, сопутствующее истории зарождающейся любви двух немолодых людей. Спектакль Цао Цицзин озаменовал на ки-

тайской сцене возвращение к теме частного человека, в судьбе которого отразилась эпоха.

Сегодня в Китае отмечается повышенный интерес к русской драме разных исторических периодов: переводятся, публикуются и ставятся современные пьесы, заново прочитывается советская классика. Арбузов возвращается на китайскую сцену в связи с актуализацией проблематики его пьес, связанной с внутренним ростом человека, его участием в общей жизни, индивидуальными поисками счастья и места в мире. Кроме того, популярность пьес также связана с активным введением авторского права Арбузова со стороны китайской ассоциации авторского права в последние годы.

Только на одной из самых авторитетных сцен Китая – в Пекинском народном театре – в 2021 г. прошли один за другим два резонансных спектакля по пьесам драматурга: «Мой бедный Марат» и «Старомодная Комедия». Стоит отметить, что с 2019 года «Старомодная комедия» стала главной постановкой Пекинского народного театра, артисты спектакля Ли Юбин и его жена Ши Ланья выступают на сцене каждым летом. И ведется необычная работа по адаптации «Старомодной Комедии» в традиционную китайскую драму («Опера Хуанмэй» – 黄梅戏).

В августе 2019 года «Старомодная комедия» была поставлена в Пекинском народном театре. Исполнителями главных ролей были Ли Юбин и Ши Ланья, супруги и народные артисты КНР. Авторы спектакля использовали минималистичные условные декорации: занавес из пеньковых веревок, два кресла с подлокотниками, уличный фонарь и зонтик. Простой сценический дизайн фокусирует все внимание на актерах. Однако ему придается символический смысл: так, пеньковый занавес по мере развития действия понемногу расплетается, и к финалу веревки полностью распутываются, визуализируя мысль о том, что отношения между двумя людьми становятся яснее, а «узлы» (психологические зажимы) исчезают.

Большой успех постановки сопровождался многочисленными репортажами и критическими рецензиями. Отмечалось обращение автора пьесы к общечеловеческим проблемам и сосредоточенность на них создателей спектакля. В ситуации, ко-

гда политический энтузиазм в обществе и идеологические критерии в искусстве угасали, комедия трогала людей обращенностью к теме любви, для которой нет возраста. Для китайского менталитета характерен сдержанный и осторожный подход к любовным отношениям, поощрение верности и преданности. Такой взгляд на любовь консервативен и в то же время коррелирует с системой ценностей в «Старомодной комедии». Пьеса показывает любовь одиноких и процесс преодоления одиночества. «Старомодная комедия» обращает внимание молодых людей на психологические потребности и экзистенциальные проблемы в пожилом возрасте и может помочь пожилым людям пересмотреть свою жизнь и быть достаточно смелыми, чтобы признать свое право на счастье.

После постановки «Старомодной комедии» пьеса «Мой бедный Марат» также обратила на себя внимание зрителей. Режиссером постановки 2021 г. является Линь Цун, известный своими камерными комедиями ситуаций. Промежуток между сценой и первым рядом зрителей густо покрыт опавшими листьями. Под желтым светом опавшие листья кажутся теплыми, и это зрелище навеивает поэтическую грусть. Режиссер Линь Цун объясняет, что для создания экзотического плана она выбрала в качестве реквизита мебель в серых и белых тонах, так как они напоминают о бескрайних березовых лесах России [Линь 2021 : 41]. Концептуально важна комната в ленинградском доме – замкнутое место действия всех актов пьесы. При этом происходящие в ней зримые перемены отражают как внутреннюю эволюцию героев, так и трансформации времени и социума. С другой стороны, советский период настолько далек от современного зрителя, что такой дизайн позволяет легче ввести его в сюжет и передать атмосферу действия. Реквизиты в каждой сцене имеют яркие черты эпохи, при этом можно обнаружить и анахронизмы – скорее всего не случайные. Так, между актами звучат музыкальные интермедии из русских песен и музыкальных пьес разных времен, знакомых китайской публике – таких как «Вставай, страна огромная», «Русский вальс» Д. Шостаковича (которые хронологически соотносятся с действием пьесы) или «Позови меня тихо по имени» группы «Любэ».

Как и у русского народа, воспоминания китайцев о Второй мировой войне смешаны с глубокой скорбью, и в драматических произведениях уже давно стало традицией связывать личную судьбу с трагической и величественной историей войны. Содержание пьесы «Мой бедный Марат» тесно связано с духовным ростом молодых людей, темой взросления, выбора и самоопределения. Поэтому пьеса увлекает не только поколение, знакомое с творчеством Арбузова, но и молодую китайскую аудиторию.

Пьеса Арбузова в постановке Пекинского народного театра вызвала противоречивые отклики критиков и зрителей. Многие увидели в этой постановке последовательное отражение художественных принципов театра и режиссера, удачную адаптацию и модернизацию текста, созданного на иностранном языке более чем полвека назад. Однако высказывалось мнение и о том, что пьеса не подходит для современной китайской сцены по причине усложненности языка. Дело в том, что в мелодраме (а пьеса Арбузова обладает чертами этого жанра) очень важно слово, интонация, настроение, поэтому диалоги героев занимают в ней центральное место. Китайский зритель успел привыкнуть к использованию разговорного языка в спектаклях, а возвышенная, метафоричная, несколько даже театральная речь героев переводного текста звучит непривычно. Более того, тщательный перевод профессора Бай Сыхуна сохраняет оригинальные формы индивидуальных речевых характеристик – например, Леонидик временами говорит о себе в третьем лице, что странно для китайской аудитории и приводит к недопониманию. С другой стороны, советская эпоха уже далека от молодых людей, которые не пережили войн в своей жизни – это тоже одна из причин, почему не все зрители смогли проникнуться пьесой.

Уникальный опыт рецепции пьесы Арбузова был представлен и в сентябре 2021 года китайским художником Ши Хайтао, который провел крупную персональную выставку в художественном Музее Баолун в Шанхае. Художник участвовал в постановке «Мой бедный Марат» в Пекинском народном театре. Внутри его выставка посвящена этому произведению Арбузова.

Итак, сценическая история пьесы Арбузова в Китае не только свидетельствует о стойком интересе театральной обще-

ственности и зрителя к советской театральной классике, но и тесно связана с общественно-политическим аспектом жизни страны и национальным менталитетом, затрагивает официальную идеологию и индивидуальное сознание, отражает диалог инокультурных факторов и традиционных форм национальной культуры.

Список литературы

Зарубежная литература / под ред. Цай Маоюй. Т. 2. Пекин, 1993. С. 291–298. 蔡茂友主编. 中外文学名著速读全书 外国卷 2. 北京：华夏出版社, 1993.

Линь Цонг. Страшна не война, а жизнь: объяснение режиссера спектакля «Мой бедный Марат» // Драма и литература. 2021. № 9. С. 39–41 林丛.可怕的不是战争, 而是生活——《我可怜的马拉特》导演阐述.戏剧文学,2021,第9期.第41页

Моу Сен. Театр как конфронтация: отношение к себе // Урожай. 2008. №. 9. С. 10–11. 牟森. 戏剧作为对抗: 与自己相关《收获》2008年第06期

Чен Баочень. «Старомодная комедия» Арбузова // Драма. 1985. № 6. С. 14–15 陈宝辰: 《老式喜剧》与阿尔布卓夫载于戏剧, 1985年第6期

УДК 821.161.1-21(Горький М.)

Салихова Елизавета Александровна,

аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; elizavetaalexandrovna@internet.ru

Научный руководитель:

Голубков Михаил Михайлович,

SPIN-код: 8586-2616

доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; m.golubkov@list.ru

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА СЦЕНАРИЯ
М. ГОРЬКОГО «ПРЕСТУПНИКИ»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; кинодраматургия; киносценарии; кинотексты; М. Горький; монтаж-кадровка; детская беспризорность; несовершеннолетние преступники

АННОТАЦИЯ. В статье исследуется художественное своеобразие сценария М. Горького «Преступники». В сценарии поднимается проблема детской беспризорности и изображается процесс перевоспитания несовершеннолетних преступников в коммунах ОГПУ. Фильм не был поставлен, но текст произведения представляет возможность раскрыть особенности нового для начала XX века жанра – кинодраматургии. В статье исследуется специфика кинотехнологических элементов формы сценария: план и композиция, монтаж-кадровка.

Salikhova Elizaveta Alexandrovna,

Postgraduate Student of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Scientific adviser:

Golubkov Mikhail Mikhailovich,

Doctor of Philology, Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

CINEMATIC SPECIFICS OF M. GORKY'S SCENARIO "CRIMINALS"

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; film dramaturgy; film scripts; film texts; M. Gorky; editing-framing; child homelessness; juvenile delinquents

ABSTRACT. The article explores the artistic originality of M. Gorky's scenario "Criminals". The scenario raises the problem of child homelessness and depicts the process of re-education of juvenile delinquents in the communes of the OGPU. The film was not staged, but the text of the work presents an opportunity to reveal the features of a new genre for the beginning of the 20th century – film drama. The article explores the specifics of the cinematic elements of the scenario form: plan and composition, editing and framing.

История развития такого молодого жанра как киносценарий прошёл путь от краткого описания фабулы до особого литературного жанра – кинодраматургии. Во времена становления кинематографа в России художники не видели потребности в какой-то специальной работе над сценарием. А. Ханжонков даже называл это «двигописью» [Ханжонков 1937: 168]. В. Шкловский писал, что в 1910-е гг. сценарий представляет собой «монтажный лист» или «листок с перечнем действующих лиц и их расположением в кадре» [Шкловский 1985]. Ю. Тынянов, имея сценарный опыт и успех вышедшего фильма, в 1926 году рассуждал: «Неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть» [Тынянов 1977: 323].

К началу 1930-х гг. ситуация в кинематографе стала совершенно иной: сценарий получил возможность превалировать над техническими приёмами и «импровизационным» подходом к съёмкам. Получила популярность идея о том, что сценарий является законченным художественным произведением.

Одним из первых оценить и предвидеть возможности кинематографа смог Максим Горький. Уже после знакомства с первым фильмом братьев Люмьер писатель предрёк использование кино не только в развлекательных целях, но и для просвещения народа, и выражения эстетических представлений художников. Горький следил за становлением киноиндустрии, пытался открыть собственное кинопроизводство, не раз брался за сценарное дело. Его литературное наследие насчитывает семь кинодраматургических работ: «Жизнь первобытных людей», «Степан Разин: Народный бунт в Московском государстве», «Жизнь одного еврея», «По пути на дно», «Ход коня», «Пропагандист», «Преступники». Известно, что последний был начат писателем в 1931 году, но не был закончен и экранизирован.

Газета «Кино» от 13 сентября 1932 года опубликовала сообщение: «Максим Горький закончил сценарий художественной звуковой фильма “Преступники”. Постановка картины поручена режиссёру А. М. Роому. В сценарии на материале трудкоммуны ОГПУ Горький по-новому освещает проблему ликвидации беспризорности». Ликвидация беспризорности показана в сценарии как заслуга новых учреждений советской России трудкоммун ОГПУ. Своей целью они ставили перевоспитать испорченных и развращённых улицей несовершеннолетних беспризорников, как следствие преступников. В рабочей, открытой к культурной деятельности среде ребята должны были привыкнуть к труду, честной и справедливой жизни, научиться грамоте и культурному образу жизни. То есть происходила «перековка», создание «нового человека».

Позже вера в возможность социальной «перековки» выразилась в поддержке М. Горьким работы колоний. После знакомства с Беломорско-Балтийским каналом имени Сталина писатель в статье «Первый опыт» пишет: «Приёмы, успехи, и культурно-политический смысл работы ГПУ должны быть широко известны гражданам Союза Советов» [Беломорско-Балтийский канал... 1934: 402].

Поддержка Беломор-Балтийского канала, Соловецкого лагеря, колоний вполне объяснима и закономерна. Их успешная работа в глазах писателя стала подтверждением для самого

Горького возможности из уголовника и беспризорника сделать «нового человека». Всё же это организации, реализующие идеальные, но, к сожалению, не реальные представления писателя о «перековке».

Идея создания фильма принадлежала Г. Г. Ягоде, первая часть сценария «до 1922 года» должна была быть написана А. М. Горьким, вторая была закреплена за М. С. Погребинским. К ним присоединился и режиссёр А. М. Роом, который позже вспоминал о беседах с Алексеем Максимовичем, о советах и указаниях автора к непосредственным съёмкам.

Рукопись Погребинского не была найдена исследователями, однако существует письмо Горького Ягоде: «Вы видите, что последней части материала, данного Погребинским, я не касался, написал только введение к нему в форме чьей-то напутственной речи агентам» [Спиридонова 1994: 181].

В Архиве А. М. Горького сохранён автограф полного сценария с комментариями и заметками автора, написанный его рукой. Сценарий представляет собой целостное произведение без стилистических расхождений. Именно поэтому исследователи считают, что текст «Преступники» написан одним человеком – Максимом Горьким.

События сценария «Преступники» построены в последовательности времени и образуют хронику событий от беспризорности конца XIX века до образования трудовых коммун в 1924 году. Охватить столь большой промежуток времени для писателя становится возможным благодаря киносценарию и условности кинематографа.

Максим Горький описывает жизнь несовершеннолетних детей, оказавшихся на улице и прибегнувшим к преступной деятельности, в разные периоды истории. Первые шесть глав (Преступники, Преступники учатся, Преступники забавляются, Преступники мечтают, У другого окна, Преступники бегут) посвящены периоду 1889–1892 гг. Этих дат нет в тексте, но определить задуманные Горьким временные отрезки с разбросом в два года можно по приписке писателя в конце главы «Ещё через десять лет»: «19-21 год». Следующие главы «Ещё через десять лет», «Бог и хлеб», «Голодный год», «Беспризорные», «Учите-

ля» повествуют о временах Гражданской войны. В эти годы происходит всплеск детской беспризорности, как говорит один из солдат: «Эх, и много же вас наделала война!». Главы образуют отдельный блок со своей системой персонажей. И несколько героев связывают его с изображаемым в сценарии прошлым и будущим: закоренелый преступник Лисица, как часть отмирающего мира, и балагур беспризорник Лёнька, способный вернуться к культурной социальной жизни ребёнка.

В художественное повествование Горький включает документ – «Обращение комиссии ВЦИК по улучшению жизни детей...», подписанное Ф. Дзержинским. Этот момент ознаменует решительную смену курса решения проблемы беспризорности в стране.

С главы «Дело одной ночи» начинается новая история борьбы с беспризорностью. Горький описывает несколько известных и посещаемых им трудовых коммун: Николо-Угрешскую и Болшевскую, а также первое место размещения будущих воспитанников ОГПУ № 2 – звенигородский Саввино-Сторожский монастырь. Финальные сцены изображают успешный пример борьбы с беспризорностью силами трудовых коммун.

«Профессиональный постановочный сценарий представляет собой последовательный ряд отделённых друг от друга, более или менее коротких кусков текста, в каждом из которых даётся описание поведения действующих лиц и обстановки действия» [Туркин 2007: 275]. Это определение подходит для сценария М. Горького «Преступники».

Произведение расчленено и пронумеровано писателем на отдельные куски, которые в съёмочном процессе превращались бы в отдельные части кинофильма – кадры. Они в свою очередь соединялись бы в эпизоды, эпизоды – в главы сценария, а главы сценария – в целую кинопьесу. Такое последовательное соединение частей и называется монтажом. Современное понимание кадра появилось позже, чем время написания сценария «Преступники». Горький выделяет и нумерует большие кадры-сцены, изображающие отдельные смысловые эпизоды и законченные сюжетные куски действия.

Кадры снимаются на определённом расстоянии от объекта, поэтому можно сделать предположение, что Горький учитывал этот факт и старался изобразить наиболее совершенную картинку кадра через текст, вкладывая определенные планы съемок. Горький почти не использует прямых помет-указаний, кроме одного момента: «Примечание. Хорошо бы рассеять десятка два октябрят и пионеров по какой-нибудь плоскости и снять их с аэроплана, так чтоб видно было: бредут в разных направлениях дети, вырванные из гнёзд своих войной». Далее в тексте читатель может лишь догадаться о подразумеваемой мизансцене. Например, вывеска во втором кадре-сцене напечатана заглавными буквами, подразумевая изображение её крупным планом:

«КОЛОНИЯ МАЛОЛЕТНИХ ПРЕСТУПНИКОВ ОСНОВАНА В 1885 Г. ТЮРЕМНЫМ КОМИТЕТОМ НА СРЕДСТВА, ПОЖЕРТВОВАННЫЕ КУПЦОМ ПЕРВОЙ ГИЛЬДИИ Я. С. ЧЕРНОБЫЛЬНИКОВЫМ И ДРУГИМИ ИМЕНИТЫМИ ГРАЖДАНАМИ».

Акцентированных моментов именно за счёт построения кадра в тексте не прописано. Кадры-сцены изображают части общего действия, изредка описывают пейзажи или обстановку квартиры, монастыря и т.д.

Емкое описание действий героев ускоряет общую динамику повествования, придает драматичное настроение тому или иному эпизоду. Этот прием используется в главе «Преступники бегут»: «3 Сушков – кричит. На дворе шум, сыплются дрова. Выстрел. 4 Болотистый лес. Между деревьев мелькают, прыгая по кочкам, Ерохин и Смирнов. 5 Двор колонии. Сторож звонит в колокол. Снова лес». Таким образом, параллельно протекают две картины: суматоха во дворе колонии и побег через лес Ерохина и Смирнова. За короткий абзац происходит ярое активное действие, и резкая смена изображаемого поддерживает эмоциональный накал события.

В рамках сценария Горькому удастся воспользоваться новыми приемами, вдохновленными технической частью создания кино. Писатель разворачивает целую историю беспризорности на разных этапах развития страны, создает большую систему персонажей, обрабатывает отдельные эпизоды и события, ориентируясь на последующую экранизацию. За счет этого текст

становится уникальным литературным материалом и по-иному воздействует на воображение читателя.

Список литературы

Беломорско-Балтийский канал им. Сталина: История строительства. М. : История фабрик и заводов, 1934. 613 с.

Горький написал сценарий. Ставит А. Роом // Кино. 1932. № 42 (513). 13 сент.

Туркин В. Драматургия кино. М. : ВГИК, 2007. 320 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 574 с.

Спиридонова Л. А. Переписка М. Горького с Г. Г. Ягодой // Неизвестный Горький. Вып. 3. М., 1994. С. 162–206.

Ханжонков А. А. Первые годы русской кинопромышленности. М. ; Л. : Искусство, 1937. 174 с.

Шкловский В. За 60 лет: работы о кино. М. : Искусство, 1985. 573 с.

УДК 821.111(73)-32(Лавкрафт Г. Ф.)

Растрепенин Алексей Вячеславович,

студент третьего курса Института филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26; rastriepenin@mail.ru

Научный руководитель:

Макарова Людмила Юрьевна,

SPIN-код: 1834-1058

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26; zeppelin2302@yandex.ru

**ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В РАССКАЗЕ Г. Ф. ЛАВКРАФТА «АЛХИМИК»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: американская литература; американские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; рассказы; готические традиции; готическая литература; ужасы; Г. Ф. Лавкрафт; хронотопы

АННОТАЦИЯ. В работе рассматриваются традиции готической литературы в рассказе Г. Ф. Лавкрафта «Алхимик». Обзор эссе Г. Ф. Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе» позволяет определить отношение писателя к этой традиции в рамках предромантической эпохи конца XVII и начала XVIII веков. Рассмотрению самого рассказа и выявление в нем характерных для поэтики готического романа элементов позволяет сделать вывод о том, что Г. Ф. Лавкрафт предложил оригинальную интерпретацию классической формулы готического романа и его основных элементов, наметив направление развития своего собственного творчества.

Rastrepenin Alexey Vyacheslavovich,

3rd year Student of Institute of Philology and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Scientific adviser:

Makarova Ludmila Uryevna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

THE GOTHIC TRADITION IN H. F. LOVECRAFT'S SHORT STORY "THE ALCHEMIST"

KEYWORDS: American literature; American writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; stories; Gothic traditions; Gothic literature; horror; H. P. Lovecraft; chronotopes

ABSTRACT. The paper examines the traditions of Gothic literature in the story H. P. Lovecraft's "The Alchemist". A review of the writer's essay "Supernatural Horror in Literature" allows us to determine the writer's attitude to this tradition within the framework of the pre-romantic era of the late 17th and early 18th centuries. Considering the story itself and identifying elements characteristic of the poetics of the Gothic novel in it allows us to conclude that H. F. Lovecraft proposed an original interpretation of the classical formula of the Gothic novel and its main elements, outlining the direction of development of his own creativity.

В августе 1927 года в журнале «Отшельник» впервые было опубликовано эссе Г. Ф. Лавкрафта «Сверхъестественный ужас в литературе». В нём довольно подробно рассматривается история развития «литературы ужасов», а также дается субъективная авторская оценка этому художественному явлению. Среди прочего упоминается и готический роман, рассуждения о становлении которого занимают целых три главы. Перечисляя наиболее значимые в этом жанре произведения, Г. Ф. Лавкрафт вкратце описывает сюжетные особенности и в оценочных суждениях отмечает достоинства и недостатки. Так, размышляя о «Замке Отранто» Г. Уолпола, Лавкрафт развивает мысль о «невиданном влиянии [первого готического романа] на литературу ужаса» и делает парадоксальный, на наш взгляд, вывод о скучном повествовании, которое «могло бы быть лучше, если бы не отрывистый и приземленный стиль» [Лавкрафт: URL]. Призна-

ния художественных открытий А. Радклифф, в числе которых «гениальное ощущение чего-то неземного в пейзажах и событиях», а также умение создавать ощущение «безмерного ужаса», прерывается упоминанием «слабостей» её готического романного творчества, а именно: «привычки все объяснять», «неточности в географии и истории» и «фатальное пристрастие к вставлению в романы коротких бесцветных стихов, приписываемых тому или иному персонажу» [Там же: URL].

По такому принципу строятся все три раздела статьи, пока речь не заходит об американских писателях, ключевых фигурах в истории романтического направления США, творчество которых ознаменовало новый этап в развитии литературы о сверхъестественном. Здесь, во многом благодаря трудам Э. А. По и его учеников, обративших более пристальное внимание к изучению разума человека и его особенностей, была переосмыслена роль «психологических основ» при создании эффекта ужаса и создан новый «реалистический стандарт» в этой области литературы [Там же: URL]. Их появление, как пишет Г. Ф. Лавкрафт, в свою очередь и было обусловлено возникновением «готической школы» на рубеже XVIII–XIX веков, приверженцы которой подражали в своих произведениях первому готическому роману и продолжали его традицию. Главной заслугой «Замка Отранто», в связи с этим, называется первичное использование основополагающих для поэтики жанра элементов, которые затем получили развитие в творчестве таких писателей как А. Радклифф, С. Ли, М. Льюис, Ч. Р. Мэтьюрин, У. Бекфорд и др.

Таким образом, мы приходим к выводу, что готический европейский роман как явление предромантической эпохи рассматривается писателем в роли несовершенного, но, тем не менее, значимого этапа, на котором была разработана основа для «настоящей» литературы ужасов, нашедшей свое воплощение и начавшей свое активное развитие уже в период американского романтизма, в работах Э. А. По, Н. Готорна, Э. Бирса и их последователей. Поэтому своими учителями и наставниками Г. Ф. Лавкрафт называет именно этих писателей, тех, кто, по его мнению, сумел впервые придать ужасу в литературе «отточенную форму и систематическое выражение» [Там же: URL]. Их

труды и оказали значительное влияние на его собственное творчество и уникальный художественный стиль. Однако в его наследии есть произведения напрямую, а не опосредованно связанные с европейской литературной традицией и готическим романом в том числе.

Ярким примером подобного сочинения является достаточно малоизвестный среди широкой публики рассказ «Алхимик», написанный в 1908 г., в ранний период творчества писателя. На момент его создания Г. Ф. Лавкрафту было всего 17 лет, и в его памяти еще были живы воспоминания о жутких историях, которые он часто слушал от своего деда. «Видя, что внук выказывает сходные интересы, Уиппл Филлипс развлекал мальчика, выдумывая для него истории о привидениях и страшные сказки. Он рассказывал о «черных лесах, огромных пещерах, крылатых кошмарах... старых ведьмах с ужасными котлами» и «низких завывающих столах» [Де Камп: URL]. Спустя время, подобный интерес привел его к знакомству с работами Э. А. По и впоследствии авторами наиболее значимых произведений в жанре готического романа. «Любовь к По вдохновила его на прочтение его предшественников, готических писателей конца восемнадцатого и начала девятнадцатого века: Уолпола, Мэтьюрина, Бекфорда и миссис Радклифф» [Там же]. Под впечатлением от прочитанного вскоре и был написан «Алхимик».

Сюжет произведения довольно прост, но при этом самодостаточен и оригинален: главный герой – граф Антуан де К. рассказывает историю о том, как ему удалось разгадать тайну довлеющего над его семейством родового проклятия, жертвами которого стали все его предки, таинственным образом умершие в возрасте 32-х лет. В процессе повествования выясняется, что причиной этих странных смертей является скрывающийся в подземелье замка уже около шестисот лет злобный алхимик Шарль Ле Сорсье, создавший эликсир вечной жизни, и посвятивший всю свою жизнь исполнению проклятия, которое им же было высказано предку графа.

Однако куда более важным для нас являются отдельные элементы, составляющие общую структуру произведения и позволяющие нам говорить о его связи с традицией готического

романа. Первым, на что следует обратить внимание, является место, в котором разворачиваются основные события рассказа. В данном случае мы обнаруживаем вполне готический топос «старинного средневекового замка», обладающий всеми необходимыми для такой характеристики атрибутами в виде «зубчатых стен», «крепостного рва» и «покосившихся башен» [Лавкрафт 2010: 1]. Этот классический образ при этом намеренно наделяется множеством деталей обстановки, создающих довольно мрачную и подчеркнута пугающую атмосферу всего действия. Помимо «поблекших гобеленов» и «источенной червями панельной обшивкой», среди описаний внутреннего убранства, особый интерес представляет характеристика заброшенных частей замка: «Старинная мебель, покрытая вековым слоем пыли, насквозь прогнила из-за царившей там сырости. Паутина встречалась повсюду в невиданном изобилии, а гигантские нетопыри – единственные обитатели этого мрака – хлопали жуткими костлявыми крыльями при моем приближении» [Там же: 4]. Подобные мотивы распада, подчеркнутые выразительными деталями в интерьере, напрямую отсылают нас к роману К. Рив «Старый английский барон», где мы можем найти довольно схожую сцену, когда герой оказывается в старом крыле замка и его взору открывается комната, обставленная прогнившей мебелью и изъеденной молью кроватью, в которой крысы выют гнёзда [Рив 2012: URL].

Помимо этого, стоит обратить внимание и на особенности временной организации произведения. В готических романах, согласно жанровой традиции, чаще всего сопрягаются сразу несколько временных пластов. Создается такое «смещение» благодаря различным ретроспективным вставкам, событиями из прошлого, влияющими на настоящее, рассказами героев о минувших событиях или предсказаниями о том, что произойдет в будущем. Во временной организации рассказа Г. Ф. Лавкрафта мы можем наблюдать схожую ситуацию. В повествование о событиях шестидесятилетней давности включается рассказ из старинной рукописи XIII века, описывающий происшествие, а именно смерть отца алхимика Шарля ле Сорсье, послужившую катализатором к появлению родового проклятия, страх перед

которым побуждает действовать героя уже в настоящем. Так он оказывается в ситуации прямого столкновения с древностью, частью прошлого – со зловещим алхимиком, прожившим уже около шести столетий. Стоит отметить и роль замка, как пространства, связанного со старым временем. Главный герой часто упоминает об историческом прошлом: «Столетиями замок служил пристанищем для горделивого рода», «Эти стены и башни, выдержавшие немало яростных штурмов <...> в стародавнюю феодальную эпоху славились как одна из самых мощных и неприступных крепостей во всей Франции» [Лавкрафт 2010: 1]. Четкие хронологические границы размываются, в повествовании происходит «нелинейная сопряженность прошлого, настоящего и будущего» [Заломкина 2003: URL].

Не менее значимым элементом, иллюстрирующим связь произведения Г. Ф. Лавкрафта с готической традицией, становится объяснение сверхъестественных событий с относительно рациональной точки зрения. Тайнственные смерти предков графа Антуана д К., настигающие их в возрасте 32-х лет, побуждают героя «уверовать в действительность проклятия» и существования некой вневременной мистической силы, исполняющей обещание Шарля-колдуна о том, что каждый потомок из рода графа не сможет пережить этот возраст [Лавкрафт 2010: 4]. Однако, несмотря на это, он продолжает исследовать заброшенные части замка в поиске ответов, и в одну из таких «вылазок», встречается лицом к лицу Шарлем Ле Сорсье, который и раскрывает ему всю правду. С этого момента мотивы сверхъестественного исключаются из повествования, все смерти объясняются вполне реальными действиями главного антагониста, который сам подстраивал убийства, не прибегая к помощи каких-либо потусторонних сил. Важно упомянуть о самом мотиве наследственности и принадлежности персонажа к какому-либо древнему роду. Эта характерная черта образа героя готических романов нередко является одним из сюжетобразующих элементов всего произведения, обуславливая тем самым его композиционные особенности. При этом тематика «губительной» наследственности является неотъемлемой частью и более поздних произведений самого Г. Ф. Лавкрафта. В них она также

представляется как некая незримая сила, управляющая судьбой человека.

В рассказе можно обнаружить и другие черты в будущем вполне самостоятельных особенностей индивидуального художественного стиля Г. Ф. Лавкрафта. Главный герой на протяжении всей своей жизни сталкивается с лишениями, смертями близких ему людей и, в конечном счете, оказывается совершенно один в огромном, полуразрушенном замке. Его положение усугубляется и довлеющим над его судьбой роком, неизвестной, угрожающей его существованию силой, с которой он, несмотря на страх и трепет, готов сражаться за свою жизнь. Данная картина вполне укладывается в характерную для более зрелого творчества писателя концепцию мира и человека, согласно которой люди существуют в окружении грозной стихии «универсума», и человеческая жизнь в этой системе «менее, чем ничто» [Мирошниченко, Шейдакова 2007: 38]. В результате человек осмысливается им как существо, которое при попытке познать тайны окружающей его «вселенной», встречается с препятствующими ему в этом проявлениями этого самого «беспредельного космоса», необъяснимыми явлениями и существами, пугающими его, вызывающими чувства обреченности и безысходности [Там же]. Однако герой Лавкрафта не сдаётся и пытается всеми силами противостоять препятствиям и доказать свое право на существование. Другой примечательной особенностью рассказа является увлеченность героя оккультными науками и «трудами немислимой древности», связанная с окружающей его мрачной обстановкой и продолжительным одиночеством: «предоставленный самому себе, я провел годы за чтением старинных фолиантов, коими изобиловала полутемная библиотека замка, а в перерывах между чтением бесцельно бродил по сумрачному лесу. Неудивительно, что следствием такого времяпрепровождения стала моя неизбывная меланхолия» [Лавкрафт 2010: 2]. Обозначенные черты являются сквозными для множества персонажей других произведений писателя, а образ старинной книги, в том числе и широко известного некрономикона, и вовсе занимает одно из центральных мест в созданном им художественном мире.

Рассказ «Алхимик» является ярким примером произведения раннего периода творчества Г.Ф. Лавкрафта. Сильно выделяющийся на фоне его более значимых и известных произведений, рассказ представляет собой образец оригинальной интерпретации классической формулы готического романа и его отдельных жанрообразующих элементов в малой прозаической форме. Используемые здесь приемы классической литературной «готики» конца XVIII – начала XIX вв. предоставили совсем ещё юному писателю широкий художественный материал для разработки собственного литературного стиля. Тем самым были заложены основы для формирования в будущем под влиянием работ уже американских романтиков 1830–1850-х гг. отличительных особенностей всего творчества писателя. Результатом этого процесса стало появление целого поджанра фантастической литературы ужасов – Лавкрафтовские ужасы.

Список литературы

Де Камп Л. С. Лавкрафт: Биография. URL: <https://proza.ru/2012/06/27/569> (дата обращения: 25.12.2022).

Заломкина Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2003. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения: 25.12.2022).

Лавкрафт Г. Ф. Алхимик / пер. В. Н. Дорогокупля. 2010. URL: https://lovecraft.arkham.town/upload/stories/The_Alchemist_Vasiliy_Dorogokuplya_2010.pdf (дата обращения: 25.12.2022).

Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. URL: http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 25.12.2022).

Мирошниченко Н. А., Шейдакова Е. М. Философский космоцентризм в произведениях Г. Ф. Лавкрафта в свете теории познания И. Канта // Ярославский педагогический вестник. 2007. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-kosmotsentrizm-v-proizvedeniyah-g-f-lavkrafta-v-svete-teorii-poznaniya-i-kanta> (дата обращения: 25.12.2022).

Рив К. Старый английский барон / пер. Л. Ю. Брилова, Г. И. Бушкова. М. : Ладомир ; Наука, 2012. 294 с. URL: https://royallib.com/read/riv_klara/stariy_angliyskiy_baron.html#0 (дата обращения: 25.12.2022).

УДК 821.161.1-33(Муратов П. П.)+821.111-21(Шекспир У.)

Апалькова Елизавета Сергеевна,

SPIN-код: 8309-5111

аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; liza_apalkova@mail.ru

Научный руководитель:

Солнцева Наталья Михайловна,

SPIN-код: 8309-5111

доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1; natashasolnceva@yandex.ru

**ШЕКСПИРОВСКИЙ КОНТЕКСТ
В РАССКАЗЕ П. П. МУРАТОВА «ПРОСПЕРИДЫ»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; рассказы; литературные традиции; литературные мотивы; маги; магическая проза; английская драматургия; английские драматурги

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается интерпретация мотивов шекспировской «Бури» в рассказе П. Муратова «Проспериды». Продолжая сюжет первоисточника, писатель, с одной стороны, развивает его, с другой – наполняет новым содержанием. В обоих текстах важен символ бури как знака справедливости (Шекспир) и силы, очищающей от зла (Муратов). Рассказ Муратова – опыт модернистской прозы. Ключевую роль в нем играют образы-символы, а не сюжет. Текст строится на оппозициях, которые выражены на разных уровнях: цветовом, звуковом, образном, композиционном. Центральное место в развитии сюжета занимает герой-маг – Просперо, а дух воздуха Ариэль выступает как волшебный помощник. В обоих произведениях преломляются сказочные мотивы, а также важен концепт чуда.

Apalkova Elizaveta Sergeevna,

Postgraduate Student of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Scientific adviser:

Solntseva Natalia Mikhailovna

Doctor of Philology, Professor of Department of History of Modern Russian Literature and Contemporary Literary Process, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

**SHAKESPEAREAN CONTEXT
IN “PROSPERIDY” BY P. P. MURATOV**

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; stories; literary traditions; literary motives; magicians; magical prose; English dramaturgy; English playwrights

ABSTRACT. The article deals with the interpretation of motifs of Shakespeare's “The Tempest” in “Prosperidy” by P. Muratov. Continuing the plot of the original, the author, on the one hand, develops it, but, on the other hand, fills it with the new context. In both texts it is particularly important the symbol of the tempest: it is the sign of justice (Shakespeare) and the power, purifying the world from the evil (Muratov). The story by Muratov is the experience of modernist prose, in which expressive image-symbols are more important than a plot itself. The text is constructed with the help of different kinds of oppositions (colours, sounds, images, composition). The Magician Prospero plays the main role in the development of the plot and a spirit of the air Ariel is his magical assistant. Fabulous motifs are reflected in both texts.

В 1920-е гг. П. П. Муратов обращается к магической прозе и пишет цикл «Магические рассказы» (1922), в основу которого положены неомифы и мифологемы. Особенностью творческой манеры писателя становится обращение к богатому культурному контексту, что служит ключом к пониманию смысла его произведений. Мифопоэтика «Магических рассказов» структурирует повествование на основе узнаваемых сюжетов и образов, в тексты вводятся магические элементы (события, артефакты,

герои-оборотни, маги и др.). Авторы магической прозы, например А. С. Грин, С. Д. Кржижановский, С. Р. Минцлов, В. И. Мозалевский, А. В. Чаянов и др., часто обращаются к литературной традиции, в частности к романтической. Для Муратова же актуальнее интерпретация классического сюжета.

Рассказ Муратова «Проспериды» (<1928>), вошедший во второе издание цикла «Магические рассказы», стал продолжением пьесы «Буря» (<1611>) У. Шекспира. Интерес к ней сохраняется во все времена. Так, в произведении «Три толстяка» (1924) Ю. Олеши оружейник и главный бунтовщик назван именем Просперо. Позже, в 1936 г., появляется перевод М. Кузмина пьесы Шекспира. В название антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932) вынесены заключительные слова Просперо. В цикле «Троя» (2000-2005) Д. Симмонса встречаются многочисленные отсылки к героям пьесы – Просперо, Калибану. В романе «Коллекционер» (1963) Дж. Фаулза встречаются имена героев «Бури», а его же «Волхв» (1965) полностью строится на шекспировских аллюзиях.

Отметим, что Муратов – писатель-модернист. Его произведения насыщены символическими образами. До эмиграции в 1922 г. он находился в России и был близок интеллигенции Серебряного века, что определило влияние символизма на его творчество. З. Г. Минц отмечает, что «именно миф <...> оказывается самым высоким образцом для современного искусства» [Минц 2004: 86]. Муратов обращается к культурным мифам и осмысляет реальность с помощью универсальных сюжетов. В цикле он создает свой авторский миф о мире, основная идея которого заключается в сохранении культурного богатства предшествующих эпох. Как справедливо отмечает Д. Рицци, в прозе Муратова «видится оригинальное преломление той так хорошо известной “тоски по мировой культуре”» [Рицци 1995: 46]. Однако его прозу нельзя назвать просто стилизацией или подражанием, она – особый тип модернистского повествования. Память культуры, запечатленная в его произведениях, находит отражение, в частности, в названии рассказа. В нем можно обнаружить отсылку к названиям древнегреческих трагедий (Еврипид «Гераклиды», 430 г. до н. э.; Эсхил «Эвмениды»,

458 г. до н. э.). Акцент на семье (а не на стихии, как в названии пьесы Шекспира) подчеркивает расширение проблематики: в центре – трагедия семьи, которая претерпевает страдания из-за восстаний.

В «Буре» Шекспира показан иллюзорный, но прекрасный мир. Эта пьеса считается одним из последних произведений английского классика; в отличие от основного его драматического творчества, она относится к трагикомедии, а не к трагедии. В центре пьесы – судьба волшебника Просперо, законного герцога Милана, которого сверг брат Антонио. Просперо и его дочь Миранда, будучи изгнанными, находятся на острове. Гонзало тайне от Антонио передал Просперо еду и волшебные книги. На острове маг спасает Ариэля от мучений колдуньи Сикораксы. Важную роль играет также дикарь Калибан, считающий, что Просперо захватил его остров. Символическим значением наделяется образ стихии – бури. Не случайно она вынесена в название произведения. Просперо с помощью магических способностей вызывает бурю на море, из-за чего Антонио с остальными оказывается на острове, где живет волшебник, его изгнанный брат.

Центральную роль в обоих произведениях играют героини – Просперо и дух воздуха Ариэль, который выступает как волшебный помощник, в то время как сам волшебник у Муратова не принимает участия в развитии действия: он умирает в самом начале, однако успевает передать через Гонзало сообщение для Миранды – ждать сына и назвать его Ариэлем. В повествование введены магические детали: книги, гороскоп. В пьесе Шекспира Ариэль был спасен Просперо от наказания злой колдуньи, поэтому он служит волшебнику (в том числе способствует буре). В рассказе Муратова дух сыграет роковую роль: именно его имя, произнесенное Мирандой перед казнью, вызовет бурю, которая уничтожит Калибана и его окружение.

Муратов мастерски использует претекст Шекспира, упоминая даже второстепенных персонажей. Так, в пьесе Гонзало чувствует, что предназначение Боцмана – быть повешенным, поэтому утонуть он не может. В рассказе Муратова он окажется повешенным во время бунта.

Однако идеи произведений несколько отличны. Если в центре сюжета «Бури» Шекспира – наказание Просперо своих обидчиков, то у Муратова – незаконная и кровавая борьба за трон. Нельзя не заметить, что в тексте писателя содержатся также аллюзии на современность (революция). В начале рассказа он пишет, что мудрость Просперо «стала беспомощной перед проявлениями злобы и корысти, которую смирял он только в своем уединении» [Муратов 1928: 103]¹. Волшебник, еще в финале шекспировской пьесы отказавшийся от своих магических способностей («Исчез мой дар // Влиять на духов силой чар» [Шекспир 2017: 302]), теперь может лишь предвидеть будущее, но не повлиять на судьбы людей. Его магический жезл теряет силу «повелевать движениями стихий и действиями страстей» (103).

Муратов выстраивает повествование на оппозициях при сниженном сюжетном развитии. Символику бури он заимствует у Шекспира, но у последнего она выступает как символ возмездия и справедливости, в то время как у Муратова она расширяет значение – это еще и очистительная сила от оков зла. Противопоставления обостряют проблематику рассказа и вводятся на разных уровнях: 1) звуковые (медные тазы – песня Ариэля); 2) цветовые (черное – белое; рассвет / день / солнце – ночь / тьма); 3) зверь (Калибан) – кроткая Миранда. Посредством антитез подчеркивается противопоставление добра и зла. Так, с образом духа Ариэля связаны свет и музыкальность («нежные струны», он «невидимый и мелодический гений», 104), как и с младенцем («заколебалась стена темницы», «яркий свет затопил подземелье», 112), имя которого звучит «нежным и чистым эхом блаженных дней» (114); происходят изменения и вокруг («все осветилось вдруг вспышкой молнии», 114). С образом Калибана и черни связаны «неистовый рев на улице» (107), бой «медных тазов и кастрюль», их «адский шум» (108), он издает «торжествующий рев», толпа «вост» (114). Отметим, что в кабинете Просперо стояла тишина, противопоставленная этому адскому шуму, «зловещей тишине площади» (114). Темная цветовая

¹ Далее рассказ Муратова цит. по: [Муратов 1928] с указанием страниц в скобках.

гамма соотносится с образом Кларибель, сопровождающие ее тунисцы в прямом смысле черные; она была «бела, как снег» (111), но не светла. Двойственность проявляется, как это характерно для всего цикла в целом, в противопоставлении женских образов, что также отвечает философии всеединства В. Соловьева: «Наконец, красота есть та же любовь (т. е. единство всех), но как проявленная или осязаемая: это есть единство реальное. <...> мы можем сказать, что абсолютное осуществляет благо чрез истину в красоте» [Соловьев 1989: 104]. Этот же смысл красоты (духовной чистоты прежде всего) заложен в образе Миранды – матери младенца Ариэля. О ее высоком предназначении свидетельствует также финальная сцена рассказа: Гонзало, увидевший чудо ее победы над чернью во главе с Калибаном, склоняет перед ней колени. Кларибель воплощает красоту и коварство, Миранда – духовную красоту и чистоту. Заключительные строки рассказа звучат так: «Настал рассвет, восходило солнце, пронеслась буря. Уже издалека слышался визг истреблявшей друг друга погони, оставившей город и настигавшей зверя на пустынных морских берегах. Гонзало опустился на колени перед Мирандой, державшей на руках улыбающегося младенца» (115).

Финал у Муратова, как и у Шекспира, не трагический, а оптимистический: добро побеждает зло. Это сближает рассказ со сказкой наряду с образом волшебного помощника (Ариэля), традиционным троекратным повтором (зеркало Кларибель), темой красоты и уродства (Кларибельи Калибан). Тема красоты и уродства подчеркивается с помощью упоминания детали: сцена с зеркалом повторяется несколько раз. Кларибель любовалась собою, но с появлением Калибана выронила зеркало и разбила его. Этот знак предвещает беду: ее смерть от рук чудовища на их «кровавой свадьбе» (113). Так, Муратов передает реакцию героини на Калибана, которого Муратов называет «живым злом» (106), «родоначальником всякого зла» (113), «зверем» (114). Шекспир дает ему «говорящее» имя: это видоизмененная форма слова «каннибал» или цыганского «cauliban», что означает «чернота».

В пьесе Кларибель, дочь Алонзо, выходит замуж и становится королевой Туниса. Из текста Муратова мы узнаем о ее же-

стокости: она быстро сжила со света своего супруга, а после смерти отца стала претендовать также на его трон. Для нее нет никаких нравственных ограничений: она захватывает город, обманом заманивает и убивает своего брата Фердинанда, позже готовит план убийства Калибана, в котором также видит соперника в борьбе за власть. Однако в итоге сама погибает от его рук. Кларибель красива, но бессердечна; Калибан, который еще у Шекспира показан как страшное и злобное чудовище, живущее на острове и прислуживающее Просперо, воплощает уродство. Именно он становится в рассказе Муратова предводителем черни, его образ связан с низостью и пороком. После убийства Кларибель он захватывает власть и собирается казнить Миранду с младенцем и верного им Гонзало. Однако его поведение – это последствие не только его низменных качеств, но и отношения к нему Просперо, сделавшего из него раба на его же острове.

Сквозным персонажем в рассказе становится Гонзало, который в пьесе Шекспира отдает Просперо его магические книги. Он единственный герой, восхищающийся красотой острова. У Муратова именно Гонзало передает завет Просперо Миранде и становится свидетелем чуда появления очищающей бури в финале рассказа и жестокого убийства Кларибель, у него перед предательским убийством берет совет Фердинанд.

В рассказе «Проспериды» кольцевая композиция. В начале повествования говорится о том, что «хроники Просперидов изобилуют многими драматическими подробностями» (103). Сообщается о том, что Просперо, сломав свой магический жезл, стал бессилён перед стихиями природы и страстями людей. В конце рассказа имя младенца вызывает бурю, природную стихию, сметающую «бурю людскую» (114). Завет мага, о котором речь идет вначале, проясняется лишь в самом конце: назвать ребенка именем духа Ариэля, что становится символом борьбы со злом, ведь именно звук его имени поднимает очистительную бурю. Как уже отмечалось, Муратов смещает фокус на историю рода, семьи. В рассказе показано трехуровневое зло: Алонзо, брат умершего короля; его дочь Кларибель; чудовище Калибан – крайняя степень воплощения зла, символ ада. Он абсолютное зло, поэтому оказывается способен победить всех своих менее

сильных соперников. Однако, как отмечает И. В. Евстрахина, анализируя «Бурю» Шекспира, образ Калибана сложный, он олицетворяет «человеческую природу или саму жизнь», в нем «перемешано и хорошее, и дурное» [Евстрахина 2003: 109]. У Муратова Калибан не может противостоять только доброте и кроткости Миранды с младенцем Ариэлем. Несмотря на ее победу, зло не может быть уничтожено окончательно, рано или поздно оно вернется.

И у Шекспира, и у Муратова в магических сюжетах важную функцию выполняет концепт чуда. Л. Тик пишет, что противопоставление Калибана и Ариэля в пьесе «повышает нашу веру в чудо» [Тик 2015: 238]. В рассказе Муратова образ чудовища, скорее, противопоставлен Миранде, а переродившийся Ариэль (младенец) появляется только в финале. Однако писатель также усиливает значение чудесного посредством оппозиции.

В трагическое время коренных переломов Муратов, писатель XX в., обращается к творчеству английского классика, в чьих произведениях поднимались вечные темы и затрагивались глобальные неразрешимые общечеловеческие вопросы: любовь и смерть, добро и зло, честь и бесчестие, благородство и корысть и др. Шекспир осмыслял мир и человеческую природу с помощью мифа – универсальной категории, отражающей мировосприятие людей во все времена. Муратов же, находя параллели с прошлым и обнаруживая цикличность времени, создает свой миф о мире, основанный на опыте мировой культуры.

Итак, Муратов, продолжая и развивая сюжет Шекспира, создает модернистское произведение, в котором важно осмысление реальности через миф (иначе – магический сюжет) при сниженной темпоральности сюжета. При этом в его рассказе есть аллюзии и на шекспировский претекст, и на современные писателю реалии. Однако в обоих произведениях торжествует справедливость (зло наказывается, а добро побеждает), в чем также можно увидеть сказочные мотивы. Буря же выступает как символ справедливости и очищения от зла.

Список литературы

Евстрахина И. В. Функция образа Калибана в контексте сюжетно-жанровых особенностей «Бури» У. Шекспира // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2003. № 3. С. 102–109.

Минц З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма / вступ. ст. Н. А. Богомолова ; сост. Л. Л. Пильд. СПб. : Искусство-СПБ, 2004. С. 59–96.

Муратов П. П. Магические рассказы. Париж : Возрождение, 1928. 172 с.

Рици Д. Художественная проза П. П. Муратова // Славяноведение. 1995. № 4. С. 45–50.

Соловьев В. С. Сочинения : в 2 т. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева ; примеч. С. Л. Кравца [и др.]. М. : Мысль, 1989. Т. 2. 882 с.

Тик Л. Трактровка чудесного у Шекспира (предисловие к тиковскому переводу «Бури» Шекспира) // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 231–256.

Шекспир У. Венецианский купец; Зимняя сказка; Буря: пьесы / пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник ; сопров. ст. М. Берколайко ; примеч. А. Смирнова. М. : Время, 2017. 320 с.

УДК 821.161.1-31(Мамлеев Ю. В.)

Железняк Дарья Романовна,

SPIN-код: 5449-9399

магистрант, Северо-Кавказский федеральный университет; 355017, Россия, г. Ставрополь, ул. Пушкина, 1; soul.darya@bk.ru

Научный руководитель:

Серебряков Анатолий Алексеевич,

SPIN-код: 6015-1670

доктор филологических наук, доцент кафедры отечественной и мировой литературы, Северо-Кавказский федеральный университет; 355017, Россия, г. Ставрополь, ул. Пушкина, 1; aasereb@mail.ru

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ «КОД ДОСТОЕВСКОГО»
В РОМАНЕ Ю. В. МАМЛЕЕВА «БЛУЖДАЮЩЕЕ ВРЕМЯ»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; романы; художественная философия; метафизический реализм; экзистенциал; антропоцентризм; философско-эстетическая рецепция

АННОТАЦИЯ. В работе проводится литературоведческий анализ философско-эстетической рецепции избранных экзистенциалов творчества Ф. М. Достоевского в романе Ю. В. Мамлеева «Блуждающее время». Актуализация темы диалога двух авторов-мыслителей относительно «проклятых вопросов» крайне продуктивна, так как она позволяет глубже проникнуть в понимание художественных посылок в их творчестве.

Zheleznyak Daria Romanovna,

Master's Degree Student, North Caucasus Federal University, Russia, Stavropol

Scientific adviser:

Serebriakov Anatoliy Alexeyevich,

Doctor of Philology, Associate Professor of Department of National and World Literature, North Caucasus Federal University, Russia, Stavropol

**THE EXISTENTIAL “DOSTOEVSKY’S CODE” IN THE NOVEL
“WANDERING TIME” BY YU. V. MAMLEEV**

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; novels; artistic philosophy; metaphysical realism; existential; anthropocentrism; philosophical and aesthetic reception

ABSTRACT. In the article author analyzes the philosophical and aesthetic reception of the selected existentials F. M. Dostoevsky’s oeuvre in the novel “Wandering time” by Yu. V. Mamleev. Actualization of the theme of the dialogue between two authors-thinkers regarding the “damned questions” is extremely productive as it allows to penetrate deeper into the understanding of the artistic intentions in their artworks.

О Ю. В. Мамлееве сложилось устойчивое мнение как о писателе, акцентирующем особое художественное внимание на уродливом, ужасном, ненормальном. В 1960-е годы Мамлеев далеко отошел от магистрального художественного направления и метода советской литературы. Творчество Юрия Мамлеева, как пишет известный современный философ А. Г. Дугин, «представляет собой постепенное нагнетание проблематики Радикального Субъекта» [Дугин 2021: 934]. Это «нагнетание» происходит в атмосфере тотальной маргинальности его героев и ситуаций, в которые они попадают. Мамлеевские персонажи всегда оказываются на границе, в некотором «зазоре» между бытием и инобытием, и именно поэтому они находятся в позиции открытости к трансцендентному.

«Метафизический реализм» как художественный метод выражает сущность всей философско-художественной концепции Ю. Мамлеева. Метафизический аспект его авторской философии Человека выражается в «религии Я», в рамках которой решаются вопросы познания собственного внутреннего и всеобщего Абсолюта, выявляются связи между бытием личным и высшим. Приведем цитату писателя из его беседы с исследователем его творчества Р. Семьикиной: «Метафизический реализм обращен в будущее, в вечное, которое виднеется за панорамой временного (неуничтожимое в изгибах погибающего)» [Семьикина 2007: 221].

Антропоцентризм мамлеевского художественного метода репрезентируется в главной мифологеме: микрокосм человека в каком-то смысле есть отражение вселенского макрокосма, при этом метафизическое положение человека таково, что он не просто «некто», зависший между небом и землей, а сам для себя он – «просвет» для проникновения в другие миры и бездны. «Я», вечность, Бог, Россия, смерть, время, «реальность» и проблема ее ирреальности – все это занимает Человека Мамлеева в первую очередь. Бродят по романам Мамлеева такие «русские мальчики» (и девочки), которые не ищут, что есть или что пить, как ищут этого «люди мира сего», но ищут Иного.

В истории новейшей литературы сформировалась тенденция называть Мамлеева прямым литературным преемником автора «великого пятикнижия». Альбер Камю как-то писал, что у всех героев Достоевского «словно какая-то заноза в теле; все они ею ранены и ищут лекарство либо в чувственности, либо в бессмертии» [Камю 1990: 85]; и это абсолютно справедливо можно сказать и о мамлеевских персонажах. Человеческое присутствие в мире, понимаемое как «выдвинутость в Ничто», еще более остро актуализирует в произведениях Мамлеева экзистенциалы смерти, Бога, вечности и др. Мамлеевский человек, вслед за героями Достоевского, хочет иметь дело с тайной и решительно ни с чем другим. В одной из бесед Ю. Мамлеев говорил о том, что Достоевский «до такой степени обнажил человека, что дальше уже идти некуда <...> он сделал человека соединяющим небо и ад» [Мамлеев 2019: 229]; но сам писатель идет дальше, продолжая дело Достоевского в его поиске «человека в человеке». И в «Блуждающем времени» буквально с первой страницы вступает тень Достоевского.

Данный роман Ю. В. Мамлеева появился в 2001-м году, в нем оживает «изнаночная», тайная, подпольная Москва 90-х годов XX века. Основные мотивы произведения образуют своеобразный комплекс, действующий, так или иначе, практически во всех литературных и философских работах автора. Продолжение их можно наиболее явно увидеть в его постапокалиптическом романе «После конца». Начинается «Блуждающее время» развертыванием пограничного топоса, что весьма закономерно –

опыт «края», за которым бездна, и есть главный момент прикосновения субъекта с некоторым своим «онтологическим корнем»: «Дело происходило в конце второго тысячелетия, в Москве, в подвале ... странноватого дома в районе, раскинувшемся вдали и от центра, и от окраин города <...> Некий жилец с последнего этажа небольшого дома так и кричал, бывало: “Мы, ребята, живем на окраине всего мироздания!! Да, да!!”» [Мамлеев 2001: 5]. Следуя общей «пороговой» дискурсивности романа, время в нем предстает как нелинейное, не поддающееся схватыванию человеком. Оно такое же «блуждающее», как и он сам: «А тут что особенного: тайна времени! Известно же, что в конце концов голоса ангелов прогремят: «Времени больше не будет». Какая же это тайна, если ее не будет?» [Там же: 41]. К слову, апокалиптические мотивы, интертекстуально введенные в эту цитату, занимают в произведении вообще одно из ключевых мест.

Лиминальность художественного пространства дополняется образами «полутрупов», «живых трупов» и их разговорами. Рассказы «живого трупа» Семена Кружалова вводят в роман экзистенциал «смерти», переживаемой им при жизни: «Когда смертью умирают, это конец, и все, а я ее вижу, она живая, я живу смертью, а не умираю...» [Там же: 13]. Обратим особое внимание, что использование категории «экзистенциал», а не «концепт» в нашем случае обусловлено общей тенденцией к утверждению терминологии экзистенциального литературоведения как междисциплинарного направления, действующего в рамках герменевтического подхода. Итак, переживание «живой смерти» в атмосфере «бомбоубежища», населенного маргинальными элементами, так или иначе отсылает читателя сразу к двум выдающимся произведениям Достоевского: к роману «Записки из Мёртвого дома» и фантастическому рассказу «Бобок». «Жизнь в смерти» как важнейший иносказательный план рассказа «Бобок» интересовал многих исследователей. К этой теме обратился В. К. Кантор: «Жизнь разложилась, но смертью не стала <...> Это страшнее ада» [Кантор 2014: 71]. Данный взгляд на развертывание «экзистенциала» смерти в рассказе «Бобок» кажется нам весьма точным. Нечто подобное мы находим и в романе «Блуждающее время», где каждый образ насыщен неко-

торой смертной субъектностью: смерти нет, потому что этот мир и есть сама смерть.

В какой-то момент все герои Мамлеева «внезапно понимают, что что-то пошло не так» [Дугин 2021: 935]. Кто-то из героев ждет, что сверху придет Новая Бездна и сметет все: и природу, и культуру, и религии, и надежды на единство с Ней Самой, с этой Бездной, а из ее Пропasti воздвигнется совсем иное Бытие. Кто-то, например, Марина, отрицающая образ творения в себе как в воплощенном человеке, вообще ничего не ждет, но все уже понимает. В одном из героев можно угадать туманные намеки на причастность его к постапокалиптической истории человечества. Речь идет о Никите – «бегающем» русском Дазайне, через которого говорят картины жуткого «за-смертного» будущего.

И если уж «за-смертье» вызывает живой интерес у других участников встреч с Никитой, то смерть как таковая не рождает никаких особых тревог: смерть – лишь смена декораций. Через тему смерти раскрывается и весь «экзистенциальный код» романа, иногда прямо отсылающий к тому или иному «проклятому вопросу» мира Достоевского. Например, тема человека и его места в мире актуализируется повсеместно: «...учительница визжала мне: не смей верить в Бога, никакой бессмертной души нет, ты сгниешь, ты сгниешь, как и все... Потом, когда мне было шестнадцать лет, мне попался тип, который учил меня верить в то, что я – вошь» [Там же: 45]. Проблема бессмертия души – одна из важнейших в философии человека Достоевского, через этот смысловой центр им определяются абсолютно все доминанты человеческого существования. Идея о том, что «все позволено», если нет Бога и бессмертия души, которая, гиперболизируясь, трансформируется в романе Мамлеева в идею борьбы с любыми проявлениями духовного: «Ничего высшего! От высшего – вся и беда», – говорит идеолог «антиидеологического» подпольного движения Артур Крушув. Его ученик, Юлий Посеев, буквально проходит раскольничий путь Родиона, но по-своему, хотя есть в нем и рассуждения о идейных убийствах, и «топор», предлагаемый ему в качестве орудия, и встреча Юлика со старушкой, но самовольно просящей убить ее. В конце рома-

на этот герой совершает «отцеубийство» – тема эта крайне важна, как мы знаем, и для Достоевского.

Особое место в «Блуждающем времени» занимает Россия как цельный метафизический феномен, Россия, которая, по мысли Мамлеева, «в целом в состоянии дать гораздо больше, чем человек может вместить» [Там же: 60]. «Россия вечная» – одна из центральных философских работ писателя, раскрывающая то, что он мыслит под «русской идеей». Отсюда и поразительные по своему национально-цивилизационному масштабу высказывания, мелькающие в романе: «Ничего, ничего, все будет хорошо здесь, если Россия продолжится...» [Там же: 57]. В этом возможное спасение человека Мамлеева, который в своем внутреннем «Я» может найти «основополагающее направление, скрытую доминанту, начальную опору – саму Традицию и сакральное бытие, реализованное в качестве воли к мифу» [Телегин 2010: 81]. И мифологизм Мамлеева вовсе не предполагает уход от реальности, но напротив – тотальный возврат к подлинной реальности, которая есть реальность метафизическая. И в этой реальности мамлеевские герои шире самих себя профанных, телесных – в процессе трансценденции они оказываются способны прикоснуться к сакральному.

В этом художественная сила автора, насыщенная неким эсхатологическим оптимизмом, который провозглашает: «Ничего не бойтесь!». Мир сам обнаруживает свою inferнальную сущность, а Мамлеев, рисуя духовную геену, тем не менее указывает на противопоставляемый ей абсолютный свет. В одном из писем Р. Семькиной, он отмечал: «Во всяком случае, два романа – «Блуждающее время» и «Мир и хохот» объединены надеждой и верой в победу над смертью (над смертью в широком смысле этого слова, не только над физической смертью)» [Семькина 2007: 232]. Итак, сама ценностная архитектура «Блуждающего времени» крайне приближена к индивидуально-авторским мировоззренческим посылкам творчества Ф. М. Достоевского, что объединяет двух авторов на самом глубинном уровне.

Список литературы

Дугин А. Г. Истина о Кибеле и пробуждение Радикального Субъекта в Южинском переулке // Ноомахия: войны ума. Русский Логос III. Образы русской мысли. Солнечный царь, блик Софии и Русь Подземная. М. : Академический проект, 2021. С. 932–947.

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия Политика. Искусство. М. : Политиздат, 1990. С. 23–92.

Кантор В. К. Какие сны приснятся в смертном сне, или Жизнь в смерти // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 65–72.

Мамлеев Ю. Блуждающее время: Роман. СПб. : Лимбус Пресс, 2001. 280 с.

Мамлеев Ю. В. Великая духовная река – русская литература (беседа Д. Коледина с Ю. Мамлеевым) // Мамлеев Ю. В. Статьи и интервью : сборник. М. : Традиция, 2019. С. 226–235.

Семыкина Р. С-И. О «соприкосновении мирам иным»: Ф. М. Достоевский и Ю. В. Мамлеев: монография / науч. ред. Г. К. Щенников. Барнаул : БГПУ, 2007. 241 с.

Телегин С. М. «Московский герой» в мифотворчестве Ю. В. Мамлеева // Москва и «московский текст» в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей : материалы межвуз. науч. семинара / МГПУ. М., 2010. Вып. 5. С. 79–88.

УДК 821.111-31(Лавгроув Д.)

Пулатова Виктория Искандеровна,

SPIN-код: 3938-2145

базовый докторант (PhD), Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека; 100174, Узбекистан, г. Ташкент, ул. Фараби, 400; vickyft9@mail.ru

Научный руководитель:

Низамова Мунира Низамовна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры русского литературоведения, Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека; 100174, Узбекистан, г. Ташкент, ул. Фараби, 400

**ЖАНР АНТИУТОПИИ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ: ОСОБЕННОСТИ
КОМПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Д. ЛАВГРОУВА «ДНИ»)**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: английская литература; английские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; романы; антиутопия; композиция романа; символика; литературные коды

АННОТАЦИЯ. В данной статье рассматриваются композиционные особенности антиутопии современного английского писателя Д. Лавгроува «Дни». На основе краткой характеристики специфики композиции классической антиутопии (романов О. Хаксли и Дж. Оруэлла) предлагается анализ данного элемента в романе «Дни». В результате исследования выявлено, что композицию этой антиутопии отличает принцип контраста, а также хроникальный сюжет и символика чисел. Указанный тип сюжета позволяет автору ввести литературный код и оригинально использовать прием смены точек зрения.

Pulatova Viktoria Iskanderovna,

Basic Doctoral Student (PhD), National university of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek, Uzbekistan, Tashkent

Scientific adviser:

Nizamova Munira Nizamovna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Russian Literary Studies, National university of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek, Uzbekistan, Tashkent

**DYSTOPIAN GENRE AT THE TURN OF THE CENTURY:
SPECIFICS OF COMPOSITION (ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL
BY J. LOVEGROVE ‘DAYS’)**

KEYWORDS: English literature; English writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; novels; dystopia; composition of the novel; symbolism; literary codes

ABSTRACT. This article studies compositional features of the dystopia “Days” by modern English writer J. Lovegrove. It proposes the composition analysis of this novel based on the brief description of compositional peculiarities in classic dystopias such as in novels by A. Huxley and G. Orwell. As a result, the article reveals that the composition of dystopian novel “Days” is defined by the principle of contrast as well as chronicle plot and symbolism of numbers. This type of plot allows author to use literary code and the technique of shifting viewpoints.

Одним из самых актуальных и неоднозначных жанров XX – начала XXI веков остается литературная антиутопия. Существует большое количество определений данного жанра, но самой удачной, на наш взгляд, является трактовка В. В. Костенковой, понимающей антиутопию в узком смысле как «литературный жанр, находящийся в диалогически-дискуссионных отношениях с утопией и представляющий собой описание негативной социальной модели, являющейся экстраполяцией современных тенденций развития общества» [Костенкова 2019: 3]. Появившись в эпоху Возрождения и окончательно сформировавшись в начале XX века, этот жанр и в современной литературе продолжает пополняться оригинальными образцами – произведениями, в которых, тем не менее, сохраняется связь с жанровым каноном антиутопии (романами Е. Замятина, О. Хаксли и

Дж. Оруэлла). Одним из таких традиционных элементов является композиция.

Основной композиционный прием в классической антиутопии – контраст, актуализирующий авторскую полемику с утопической традицией. Он подразумевает наличие в тексте антитезы «совершенное – несовершенное» или «идеальное – ужасное». Данный прием также может усиливать мотив предупреждения, выражая авторскую идею. Контраст присутствует в разных элементах поэтики. Так, в антиутопии Дж. Оруэлла «1984» – по определению М. Н. Низамовой и Н. Р. Маматовой, «классическом образце антиутопии второй половины XX века, созданном под впечатлением от тоталитарных режимов его (Оруэлла) времени...» [Низамова, Маматова 2006: 12], – наблюдается контраст в хронотопе: реальный мрачный Лондон, где живет Уинстон, противопоставлен плану будущего – его мечте-видению, представляющей собой подобие утопии («Золотая страна»). Таким же контрастным оказывается соотношение реальной жизни жителей Океании и до некоторой степени утопической картины, создаваемой Внутренней партией в средствах массовой информации. В романе Хаксли «О дивный новый мир» контраст задуман автором между названием произведения, отсылающим к утопическому острову, созданному У. Шекспиром («Буря»), и его содержанием – описанием антиутопического общества; восприятие Джоном Мирового Государства также контрастно.

Другая особенность композиции антиутопии – наличие литературного (шире – культурного) кода, который может быть представлен эксплицитно или имплицитно. Упомянутая отсылка к творчеству Шекспира – пример эксплицитного выражения литературного кода в романе Хаксли. Более того, в беседе М. Монда и Джона упоминаются и цитируются отдельные произведения Шекспира. В целом, литературный код в этом произведении выполняет функцию психологической характеристики главного героя. В антиутопии «1984» литературный код заложен в разговоре Уинстона и Сайма и в приложении о новоязе.

В рамках данной статьи рассмотрим особенности композиции антиутопии романа рубежа XX–XXI вв. на примере романа Д. Лавгроува «Дни».

Джеймс Лавгроув (1965) – современный английский писатель-фантаст, автор цикла романов «Пантеон» (2009-2019), серии пастишей о Шерлоке Холмсе (2013-2020), романов «The Foreigners», «Untied Kingdom» и других. Литературным дебютом Лавгроува стал роман «The Hope» (1990), написанный за шесть недель, который представляет собой скорее цикл связанных между собой рассказов, чем единое произведение. В 1997 г. был опубликован роман «Дни» («Days»), в следующем году номинированный на премию А. Кларка. В этом произведении основное действие происходит в замкнутом мире – огромном «гигамакете» (авторский неологизм – «gigastore») «Дни». Вероятно, в основе книги лежат детские воспоминания писателя о многочисленных посещениях универмага на Оксфорд-Стрит, которым владел его дед [Biography: URL]. При этом роман был создан в критический для Лавгроува момент, когда он был близок к тому, чтобы бросить писательскую карьеру. Тогда он жил в пригороде незнакомого Чикаго, и, по словам Лавгроува, именно это чувство оторванности от привычной среды, отчужденности, помогло ему в написании [Mathew: URL].

Творчество этого писателя очень скупо освещено в современном литературоведении: в основном, анализируются его романы из серии «Пантеон» и пастиши; другим произведениям уделено еще меньше внимания. В частности, роман «Дни» используется в качестве иллюстрации в научной статье С. Майлса «Всепоглощающий парадокс: новый план исследования городского потребления» [Miles 1998]. Как отмечает литературовед Р. Лакхёрст, в романе «Дни» «социальная ценность человека определяется только уровнем его кредита в магазине, а городское пространство вокруг него превращено в пустыню бедности и отчаяния» [Luckhurst 2003: 427]. В русском литературоведении на данный момент отсутствуют работы, посвященные творчеству Лавгроува; встречаются только отдельные упоминания. Так, в беседе с О. А. Джумайло литературовед Н. Бентли назвал Лавгроува в числе писателей-фантастов, развивающих «близкие темы, связанные с постчеловечностью» [Бентли, Джумайло 2019: 14].

На композиционном уровне роман «Дни» отличают несколько каноничных жанровых признаков. Во-первых, это ис-

пользование приема контраста, который становится структурообразующим. Устройство всего мира (насчитывающего семь гигамаркетов), в частности Великобритании, контрастно: есть мир изобилия и роскоши (гигамаркет, «магазинный рай», «рай Маммоны») и окружающий его мир серости и нищеты – по ощущению героини Линды Триветт, «...мир по ту сторону магазинных стен – грубая и жестокая дешевка» [Лавгроув: URL]. Соответственно, существует и полярная дифференциация общества на везунчиков, имеющих доступ в «рай», и тех, кто его не имеет или был изгнан. Ярким примером второго слоя являются «витринные мухи» – толпы «зевак» или бездомных, живущих по периметру гигамаркета и все время следящих за витринами, где идет живая реклама в исполнении актеров. Диаметрально противоположны «мухам» образы «берлингтонов» – подростков с богатыми родителями, для которых поход в «Дни» является рутинной и средством развлечения в виде, например, запугивания обычных клиентов. «Берлингтоны» находятся на вершине иерархии покупателей вместе с мультимиллионерами и другими обладателями «родия» – самых больших счетов, но даже они, не говоря уже о покупателях с «алюминием», воспринимаются владельцами как иной, низший мир. Братья Дни сознательно изолируются от внешнего мира, отождествляя себя с правителями «государства в государстве»: «Раз они поселились в сотне метров над землей, в своем гнезде на закрытом от посторонних Фиолетовом этаже, отгородившись от городской суеты, грязи и пота, – то какое им дело до того, что о них думает толпа?» [Там же].

Сама система «Дней» контрастна: покупатели видят только сияющую лицевую сторону, но даже не гадают о том, какими людскими усилиями она создается, как она может уничтожить индивидуальность человека (что и происходит с главным героем Фрэнком Хабблом), и не подозревают, что являются «баранами», которых основатель Септимус День завещал «стричь» своим наследникам. Эта «двуликость» отражается и в планировке магазина: Подвальный этаж является полной противоположностью верхних – это однообразный серый лабиринт, где расположены все службы магазина, в том числе Следственный отдел. Последнее кажется Фрэнку правильным: «Ведь пре-

ступник куда более полно осознает последствия своего преступления, если его уведут из ярко освещенных, шумных торговых залов <...> сюда, в унылый и тесный подвальный этаж с его рядами серых труб <...> В этом мрачном чистилище, в этой скупой освещенной буферной зоне воришка сразу почувствует, что его ждет в дальнейшей жизни – жизни без «Дней»: однообразный клубок из тупиков и тоскливого труда» [Там же]. Таким образом, складываются оппозиции: верхние этажи магазина – рай, подвал – чистилище, мир за стенами – ад. Сходство со структурой «Божественной комедии» Данте усиливается метафорическим упоминанием лимба: Фрэнк «искренне опасается, что окончательно выпал за грань бытия – скользнул вбок, в лимб, превратился из профессионального призрака – в самого настоящего» [Там же].

Далее, композицию романа осложняют многочисленные эпиграфы: прологу и каждой из сорока четырёх глав предпослан эпиграф, представляющий собой объяснение какого-либо понятия культурной, научной социальной и, чаще всего, религиозной сфер, связанного с числом «семь». Так, 18-ю главу открывает следующий термин: «Ши: седьмая гексаграмма из «Книги Перемен», обычно понимаемая как необходимость сознательного уединения, подобно полководцу, богатому опытом и годами, обдумывающему предстоящее наступление» [Там же]. Данный факт свидетельствует о насыщенности текста символикой чисел: семёрка, имплицитно заложенная в названии «Дни», имела сакральное значение для основателя гигамакета Септимуса («седьмого» в переводе с латыни), по философии которого «числа суть механизмы, с помощью которых можно осадить крепость Судьбы, взобраться на ее валы и разграбить ее сокровища. И нет числа более важного, чем число семь» [Там же]. Однако по мере развития сюжета становится очевидной авторская ирония, заключающаяся в том, что Крис, «седьмой сын седьмого сына», традиционно считающийся одаренным или удачливым, на самом деле чуть не разрушил дело отца. С другой стороны, возможна и другая трактовка образа Криса – как воплощение наказания семье за грех алчности и стремление подчинить свободную волю личности. Если интерпретировать образ

Криса еще глубже, то возникает христианский контекст, явно указывающий на тождественность этого образа Христу: рожден в воскресенье и принесен в жертву слугами языческого бога (Маммоны) во имя сохранения собственного авторитета. Фрэнк Хаббл проработал в гигамаркете 33 года и привык считать себя призраком, пока Кармен Шухов не назвала его ангелом. Вообще семь является священным числом в христианстве, показательно поэтому, что после смерти Септимуса братья забрали один из семи этажей себе и сократили отделы гигамаркета: вместо 777 «Дни» стали включать 666 отделов.

Помимо деления на главы внешнюю композицию романа образуют хронологические обозначения: действия героев распланы буквально по минутам и в сумме укладываются в один день. Иными словами, сюжет произведения представляет собой хронологическое описание событий одного дня (с 5.30 до 18.30) Фрэнка Хаббла, супругов Триветт и братьев Дней, превращающееся в описание рабочего дня гигамаркета. Данный факт свидетельствует об использовании автором приема смены точек зрения, позволяющего воссоздать целостную, объемную картину происходящего. При этом построение сюжета из событий одного дня относится к характерным приемам писателей-модернистов, связь с творчеством которых эксплицитно отражена в литературном коде произведения: двум персонажам даны фамилии героев ключевых романов модернизма – это мисс Ребекка Дэллоуэй (по аналогии с Клариссой Дэллоуэй, главной героиней романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй») и Дональд Блум (по аналогии с Леопольдом Блумом, главным героем романа Д. Джойса «Улисс»). Кроме того, еще одному персонажу – Кармен Шухов – дана фамилия героя повести А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», действие которой также охватывает один день. Внимание читателя повторно акцентируется на творчестве указанных писателей путем прямого называния: «Романы в бумажных обложках, втиснутые на полке между громоздкими скоросшивателями (Джойс, Солженицын, Вульф)» [Лавгроув: URL]. Объясняя свой выбор, Лавгроув в одном из интервью отметил, что добавил литературные аллюзии, чтобы создать многослойность текста. К тому же эта литературная иг-

ра помогала ему сосредоточиться во время работы над производением [Mathew: URL].

Итак, в результате анализа композиции антиутопии Д. Лавгроува «Дни» мы пришли к следующему выводу: она определяется принципом контраста, использованием символики чисел и хроникального типа сюжета, актуализирующего в целом эксплицитный литературный код и прием смены точек зрения. Следовательно, антиутопия «Дни» сохраняет связь с традицией жанра, обогащая ее при этом оригинальными чертами.

Список литературы

Бентли Н., Джумайло О. А. «Киборги – это современное воплощение таких нечеловеческих фигур в литературе, как ангелы, монстры и боги...» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2019. Т. 4(2). С. 7–16. DOI: 10.23683/2415-8852-2019-2-7-16.

Костенкова В. В. Антиутопия начала XXI века в динамике жанровых трансформаций : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Краснодар, 2019. 180 с.

Лавгроув Д. Дни / пер. с англ. Т. А. Азаркович. М. : Иностранка, 2005. URL: <https://libking.ru/books/sf-/sf-horror/467171-dzheyms-lavgrouv-dni.html> (дата обращения: 12.10.2022).

Низамова М. Н., Маматова Н. Р. Литература Великобритании (вторая половина XX века) : учеб. пособ. Ташкент : Национал. ун-т Узбекистана, 2006. 110 с.

Biography of James Lovegrove. URL: <https://www.jameslovegrove.com/about/> (mode of access: 13.10.2022).

Luckhurst R. Cultural Governance, New Labour, and the British SF Boom. *Science Fiction Studies*. 2003. Vol. 30, no. 3. P. 417–435.

Mathew D. Foreign Hopes and Day-Long Gaps: an interview with James Lovegrove. URL: <http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/intjlov.htm> (mode of access: 13.10.2022).

Miles S. The Consuming Paradox: A New Research Agenda for Urban Consumption. *Urban Studies*. 1998. Vol. 35(5-6). P. 1001–1008. URL: <https://doi.org/10.1080/0042098984655> (mode of access: 13.10.2022).

УДК 821.161.1-192+398.21

Гречкина Наталья Андреевна,

SPIN-код: 3544-7414

магистрант филологического факультета, Тверской государственной
университет; 170100, Россия, г. Тверь, ул. Желябова, 33; mila-
10@mail.ru

Научный руководитель:

Артёмова Светлана Юрьевна,

SPIN-код: 8078-2821

доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории
литературы, Тверской государственной университет; 170100, Россия,
г. Тверь, ул. Желябова, 33; svart1@yandex.ru

СКАЗКА В СИНТЕТИЧЕСКОМ ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ:

В. ВЫСОЦКИЙ и М. КРУГ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические тексты; сказочные сюжеты; русские сказки; поэтические стратегии; синтетические песенные тексты

АННОТАЦИЯ. В статье представлен сопоставительный анализ двух текстов – «Тридевятое царство» М. Круга и «Лукоморья больше нет...» В. Высоцкого. Доказывается, что оба текста имеют общий источник – русскую сказку. Однако представлен он по-разному: в тексте Высоцкого звучит мотив дисгармонии, разрушения, а в тексте Круга – мотив гармонии, праздника. В работе не только доказана генетическая связь и тематическая общность двух текстов, но и выявлены индивидуальные авторские стратегии при работе с литературным материалом.

Grechkina Natalia Andreevna,

Master's Degree Student of Faculty of Philology, Tver State University,
Russia, Tver

Scientific adviser:

Artemova Svetlana Yurievna,

Doctor of Philology, Professor of Department of History and Theory of Literature, Tver State University, Russia, Tver

**THE FAIRY TALE IN THE SYNTHETIC SONG TEXT:
V. VYSOTSKY AND M. KRUG**

KEYWORDS: Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poetic texts; fairy tales; Russian tales; poetic strategies; synthetic song lyrics

ABSTRACT. The article presents a comparative analysis of two texts – “The Far Far Away Kingdom” by M. Krug and “Lukomoryeis no more...” by V. Vysotsky. It is proved that both texts have a common source – a Russian fairy tale. However, it is presented differently: in the text of Vysotsky sounds the motive of disharmony, destruction, and in the text of Krug – the motive of harmony, a holiday. The work not only proves the genetic connection and thematic commonality of the two texts, but also reveals the author’s individual strategies for working with literary material.

В современной филологии актуально понятие литературной стратегии писателя: «Сложность положения современного литературного критика заключается в том, что он по старинке пытается анализировать “стиль автора”, “текст произведения”, в то время как анализировать имеет смысл стратегию художника. <...> Поэт в России теперь действительно больше чем поэт, потому что он еще и режиссер своей судьбы, и автор своей стратегии», – пишет М. Берг [Берг 1997: URL]. По его мнению, «поэтика (как система эстетических средств, используемых для структурной организации текста)» является «одной из составляющих авторской стратегии в конкурентной борьбе за сохранение и увеличение уже имеющихся ценностей» [Берг 2000: 7]. Как утверждает критик, «любая деятельность, организуемая человеком, требует существования у него представлений, ориентируясь на которые, он – сознательно или нет – планирует свое поведение. Стратегия состоит в оценке ситуации, в структурировании ее и выборе (сознательном или бессознательном) последовательности дальнейших шагов» [Там же]. Особенно Берг акцентирует внимание на том, что «авторская стратегия развертывается не только в поле литературы (науки etc.), но шире – в социальном пространстве» [Там же].

Наиболее часто исследователи (М. Берг, Б. Дубин, А. Рейтблат и др.) описывают литературные стратегии через категорию успеха. С опорой на данную традицию вслед за исследователем Т. С. Лазаревой будем понимать под литературной стратегией «писательское поведение, направленное на достижение успеха и проявляющееся в произведении, его структуре» [Лазарева 2004: URL]. Кроме того, в литературной стратегии выделим два аспекта – текстовый и внетекстовый.

«Под текстовой стратегией мы понимаем использование писателем некоторых приёмов (на уровне поэтики), направленных на “овладение” сознанием читателя. Внетекстовая стратегия – совокупность неких действий писателя, целью которых является присвоение символического капитала (термин П. Бурдьё)» [Там же]. Следовательно, литературную стратегию мы можем определить как направленное писательское поведение с текстовым и внетекстовым аспектами.

Следует подчеркнуть, что стратегия автора заключается не только в процессе создания текста произведения – он может влиять на процессы интерпретации, оценки и функционирования своего произведения в читательской среде. Авторская стратегия обладает смыслообразующим потенциалом, представляет дополнительный код интерпретации. Помимо процедуры создания ряда текстов, она состоит также в выборе читательского поля, наиболее подходящего для функционирования его текстов, и в способе артикуляции своего имиджа, в манере поведения, избираемой для дополнительного наделения текста символическим капиталом. Можно сделать вывод, что выбор одной из форм поведения определяет как внетекстовую стратегию (формирование образа автора), так и структуру произведения (поэтику). В настоящей работе рассмотрим, как реализуется понятие писательской стратегии, на примере творчества тверского шансонье М. Круга.

Безусловным авторитетом в жанре авторской песни, на которого впоследствии равнялся в своем творчестве М. Круг, стал В. Высоцкий. В школьные годы Круг (Воробьев) познакомился с песнями Высоцкого и под впечатлением его песен научился игре на гитаре, учился он в музыкальной школе. Пер-

вые свои стихи Круг написал в 15 лет, посвятив их своей однокласснице, а песни начал писать немного раньше, примерно в 13–14 лет. Не случайно в творческом арсенале Круга есть тексты, тематически схожие с текстами Высоцкого, тексты-подражания барду.

Например, в стихотворении «Посвящение Владимиру Высоцкому» [Круг 2015: 43], написанном в 1980 г. сразу после прощания с музыкантом, можно обнаружить непрямую отсылку к песне Высоцкого «Кони привередливые». Не случайно именно этот текст был выбран Кругом, т. к. он автобиографичен и выступил пророчеством: в нем поэт утверждает: «И дожить не успел, мне допеть не успеть» [Высоцкий: URL]. Кроме того, в тексте Круга возникают образы из упомянутого выше стихотворения Высоцкого: кони, сани, колокольчики. Эти образы – символы жизненного пути Высоцкого: также, со стремительной скоростью в санях с колокольчиками, управляемыми лошадьми, промчался бард в потоке лет.

• Кони у Круга: «Загнанных коней за гривы мокрые / Ни кому теперь не удержать» [Круг 2015: 43]; кони у Высоцкого: «Чуть помедленнее кони, чуть помедленнее! / Умоляю вас вскачь не лететь!» [Высоцкий: URL]. Здесь между двумя текстами можно обнаружить параллель с тем, что кони выступают своеобразными проводниками лирического субъекта в последний путь: «Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони, / Хоть немного, но продлите путь к последнему приюту!» [Там же].

• Сани у Круга: «Скрипя по снегу, мчатся сани...» [Круг 2015: 43]; сани у Высоцкого: «И в санях меня галопом повлекут по снегу утром» [Высоцкий: URL]. Здесь параллель между текстами наблюдается в описании стремительной скорости саней, перевозящих Высоцкого в мир вечности.

• Колокольчики у Круга: «И колокольчики чуть слышно / За поворотом песни пели / Уже не певшему артисту / Свои задумчивые трели» [Круг 2015: 43]; колокольчики у Высоцкого: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий. / Так что ж там ангелы поют такими злыми голосами?! / Или это колокольчик весь зашелся от рыданий...» [Высоцкий: URL]. Пение колокольчика можно соотнести с пением ангелов на небесах.

Таким образом, стихотворение Круга «Посвящение Владимиру Высоцкому» уникально по своей природе тем, что в нем обнаруживаем семантические параллели с текстом Высоцкого «Кони привередливые», а также новые, более сложные и вызывающие интерес смыслы.

Мы рассмотрим и сравним два, на наш взгляд, генетически и тематически связанных текста – *«Тридевятое царство»* М. Круга и *«Лукоморья больше нет...»* В. Высоцкого. Целью настоящего исследования было изучение поэтической стратегии двух бардов на примере их текстов, рассмотрение их сходства и различия.

Объектом исследования являются жанровые маркеры (векторы) в лирике Круга. Один из жанровых векторов – русская сказка. Стратегия творчества М. Круга заключается в опоре на литературную традицию. Об этом свидетельствует выделенная нами на основе анализа произведений Круга тематическая классификация текстов авторской песни, которая может быть соотнесена с традиционными литературными и музыкальными жанрами: народная поэзия, любовная поэзия, блатная / тюремная поэзия, философская песенная поэзия, пейзажная поэзия, поэзия о родном крае / топонимическая поэзия, ироническая поэзия.

В данной статье речь идет об опоре на фольклорную традицию. И Круг, и Высоцкий в своих текстах обращаются к жанру русской сказки, о чём свидетельствует набор персонажей. В стихотворном шуточном тексте Круга «Тридевятое царство» [Круг 2015: 163–166] в двух частях в роли прототипа лирического субъекта выступает сам Михаил Круг, а в роли героев, образующих его социальный круг, – друзья юности поэта – Игорь Калинин (Калиныч) и Вадим Зеленов (Зеля). В комментарии автор указывает, что это «песня шуточная, двухсерийная» [Там же: 309] и приводит «пролог» к ней: однажды Зеля нашел странную на вид бутылку. В ней оказался старик Хоттабыч – первый сказочный персонаж. Далее по ходу повествования узнаем, что герой оказывается в другом измерении, «за тридевять земель» [Там же: 163], где увидел избу – традиционный образ сказок: «У леса на опушке / Изба стоит одной ногой. Все, как поведал Пушкин» [Там же] (ср. у Пушкина: «Избушка там

на курьих ножках / Стоит без окон, без дверей»). Здесь видим упоминание русского поэта А. С. Пушкина (отметим, что текст Высоцкого «Лукоморья больше нет...» [Высоцкий: URL] уже в заглавии относит нас к отрывку из поэмы «Руслан и Людмила» Пушкина: «У лукоморья дуб зеленый...»). Далее лирический субъект обращается к избе практически традиционными для сказки словами: «Вертись, изба, ко мне тотчас, меня-то вы не ждали!» [Круг 2015: 163]. В избе по сюжету находились друзья лирического субъекта – Калиныч и Мишка. Избушка на курьих ножках – традиционный образ в русской народной сказке. Она возникает и в тексте Высоцкого «Лукоморья больше нет...»: «Распрекрасно жить в домах на куриных на ногах...» [Высоцкий: URL].

Далее в «Тридевятом царстве» у Круга появляется сначала Кощей («Пойдем гостить к Кощею» [Круг 2015: 163]; ср. у Пушкина: «Там царь Кашей над золотом чахнет...»), а затем – типичный фольклорно-сказочный персонаж – баба Яга (у Пушкина: «Там ступа с Бабою Ягой / Идет, бредет сама собой...»): «Но тут на дом спустилась тьма, Яга упала с печки...» [Круг 2015: 163], которая гнала самогон. У Высоцкого образ бабы Яги преобразуется в ведьминский: «Добрый молодец он был, ратный подвиг совершил – / Бабку-ведьму подпоил, дом спалил!» [Высоцкий: URL]. Если идти по тексту дальше, то у Высоцкого следом появляется интерпретация пушкинского кота учёного: «Здесь и вправду ходит кот, как направо – так поет, / Как налево – так загнет анекдот...» [Там же] (ср. у Пушкина: «И днем и ночью кот ученый / Всё ходит по цепи кругом; / Идет направо – песнь заводит, / Налеву – сказку говорит»). То есть и у Пушкина, и у Высоцкого кот, идя направо, поет, но в первом случае он рассказывает сказки, когда идет налево, а во втором – анекдоты. Тем временем у Круга три друга отправились в замок Кощей. На этом заканчивается первая часть шуточного стихотворения «Тридевятое царство». В тексте Высоцкого появляются сказочные 33 богатыря: «Тридцать три богатыря порешили, что зазря / Берегли они царя и моря», «Бородатый Черномор, лукоморский первый вор» [Там же] (ср. у Пушкина: «И тридцать витязей прекрасных / Чредой из вод выходят ясных, / И с ними дядька их

морской»). Дуб зелёный Пушкина также появляется в тексте Высоцкого: «Ободрав зеленый дуб, дядька ихний сделал сруб, / С окружающими туп стал и груб» [Там же].

Вторая часть текста Круга «Тридевятое царство» начинается с выяснения того, что Кощей «подох» [Круг 2015: 165], и тогда друзья, освоившись у него в замке, решили позвать в гости различных сказочных персонажей («Ягу, чертей, Кикимору...» [Там же]), однако пришли те, кого не звали, «вся пьянь известных сказок»: «Иван-царевич, Кот-буян, Петрушка», также Лиса, а «врач-вредитель, Айболит, принес пол-литра спирта» [Там же]. И все вместе, усевшись за стол, стали выпивать. Возникает в тексте и еще один сказочный атрибут, помощная вещь со своей функцией – шапка-невидимка. Калиныч, один из друзей, снял с кого-то шапку-невидимку и решил позабавиться с гостями, но и ему досталось: «И он, невидимый, бродил, щипал гостей сначала, / Но там кого-то кто-то бил, Калинычу попало» [Там же]. Также в тексте Круга, как и у Пушкина, возникает еще один сказочный персонаж – русалка: «Калиныч в шапке приставал к русалкам...» [Там же] (у Пушкина: «Русалка на ветвях сидит»). И у Высоцкого в «Лукоморья больше нет...» встречаем русалку: «А русалка – вот дела! – честь недолго берегла / И однажды, как смогла, родила» [Высоцкий: URL]. Как шапка-невидимка у Круга, так у Высоцкого в тексте появляется свой сказочный атрибут – ковер-самолет: «А коверный самолет сдан в музей в прошлый год» [Там же]. Так же, как и у Пушкина, у Высоцкого находим Лешего: «Нету мочи, нету сил, – Леший как-то недопил...» [Там же]. Наконец, здесь же встретим цитату пушкинских строк: «И невиданных зверей, дичи всякой – нету ей» [Там же] (ср.: «Следы невиданных зверей»). Заканчивается текст Высоцкого отрицанием наличия Лукоморья, о котором писал Пушкин в предисловии к поэме «Руслан и Людмила»: «Так что, значит, не секрет: Лукоморья больше нет. / Все, о чем писал поэт, – это бред» [Там же].

Вернемся к тексту Круга. После того, как в доме собрались сказочные персонажи, за праздничным столом герои заключили пари: кто больше сможет выпить. И здесь возникает еще один основной персонаж сказок – Змей Горыныч: «С одной

спортивной стороны – Калиныч, Мишка и Зея, / С другой – Горыныч в глотки три...» [Круг 2015: 166]. Проиграл Змей – «слаба его сноровка» [Там же], а Зея все время искал что-нибудь еще выпить и, когда из последней бутылки ничего не полилось, разбил ее об пол. В той бутылке оказался Хоттабыч, и Зея его попросил испариться и подарить друзьям бутылку, «чтоб в ней не поиссякло» [Там же]. Данный текст в шуточной форме показывает, к чему может привести употребление спиртного – стирается граница между реальностью и сказкой, когда простые люди существуют в одном измерении со сказочными и фольклорными персонажами.

Но вместе с тем тексты имеют семантические различия: если текст Высоцкого по содержанию дисгармоничен, так как звучит мотив разрушения, гибельности, упадка, гармония нарушена современностью («Лукоморья больше нет, от дубов протылы и след», «Порубили те дубы на гробы», «Ободрав зеленый дуб, дядька ихний сделал сруб», «А коверный самолет сдан в музей в запрошлый год», «И невиданных зверей, дичи всякой – нету ей» [Высоцкий: URL]), а также герои ругаются, дерутся («И ругался день-деньской бывший дядька их морской», «Леший как-то недопил, / Лешачиху свою бил и вопил» [Там же]), то у Круга – гармония, веселое застолье друзей вместе со сказочными персонажами («Вот все к столу присели там, ударили по кружкам, / Сначала пили по сто грамм, но перешли к кадушкам» [Круг 2015: 165], «Потом за праздничным столом пари вдруг заключили» [Там же: 166]), где нет места дракам и раздору – напротив, автор подчеркивает, что стол «праздничный».

Наконец, тексты Круга и Высоцкого объединяет мотив застолья: у Круга сюжет текста строится на путешествии выпивших друзей и на их совместных посиделках со сказочными героями, а у Высоцкого по ходу повествования персонажи выпивают («Добрый молодец он был, ратный подвиг совершил – / Бабку-ведьму подпоил, дом спалил!», «Нету мочи, нету сил, – Леший как-то недопил» [Высоцкий: URL]).

Подводя итог вышесказанному, следует заключить, что поэтическая стратегия М. Круга заключается в опоре на традицию, выраженную в обращении к жанру русской сказки. Кроме

того, по всей вероятности, создавая двухчастный текст «Тридевятое царство» (1984), М. Круг опирался на текст В. Высоцкого «Лукоморья больше нет» (1966). В обоих текстах обнаруживаем жанровые параллели, выраженные в обильном использовании образов сказочных персонажей. Из этого можно сделать вывод о том, что оба текста имеют общий источник – это русская сказка.

Список литературы

Берг М. Гамбургский счет // Новое литературное обозрение. 1997. № 6 (25). С. 110–119. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1997/6/gamburgskij-schet.html> (дата обращения: 21.12.2022).

Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М. : Новое литературное обозрение, 2000. 352 с.

Высоцкий В. Кони привередливые. URL: <https://www.culture.ru/poems/19303/koni-priveredlivye> (дата обращения: 21.01.2021).

Высоцкий В. Лукоморья больше нет... URL: <https://www.culture.ru/poems/19670/lukomorja-bolshe-net> (дата обращения: 23.12.2022).

Круг М. Чтобы навсегда меня запомнили... / сост. Е. П. Беренштейн. М. : Эксмо, 2015. 352 с.

Лазарева Т. С. Литературные стратегии современных писателей (В. Строгальщиков, М. Немиров) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Тюмень, 2004. 230 с.

Пушкин А. С. Руслан и Людмила. URL: <https://www.culture.ru/poems/5061/ruslan-i-lyudmila-poeма> (дата обращения: 23.12.2022).

УДК 821.222.2-31(Делиджани С.)+81'255.2

Касюк Наталья Станиславовна,

SPIN-код: 1905-7930

доцент кафедры прикладной лингвистики, Белорусский государственный университет; 220000, Беларусь, г. Минск, ул. К. Маркса, 31; nataliakas@yandex.ru

Камрани Мотлаг Эльхам,

преподаватель кафедры германских и славянских языков и литератур, Университет Северной Каролины в Чапел-Хилле; 27599-3160, США, North Carolina, Chapell Hill; el.kamrani83@gmail.com

**НАЦИОНАЛЬНО-ДЕТЕРМИНИРОВАННЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ЕДИНИЦЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ КАК СРЕДСТВО ОТРАЖЕНИЯ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ РУССКОЯЗЫЧНОГО
ПЕРЕВОДА РОМАНА С. ДЕЛИДЖАНИ «ДЕТИ ЖАКАРАНДЫ»)**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: иранская литература; иранские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; романы; художественные тексты; безэквивалентная лексика; фоновая лексика; тематическая классификация; иранская картина мира; языковые единицы; художественный перевод; русские переводы; переводная литература; переводческая деятельность

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу национально-детерминированных языковых и речевых единиц (безэквивалентной и фоновой лексики), функционирующих в художественном тексте. Представлена тематическая классификация этих единиц, а также определена их роль в репрезентации иранской национальной картины мира и художественной модели мира автора произведения.

Kasiuk Natallia Stanislavovna,

Associate Professor of Department of Applied Linguistics, Belarusian State University, Belarus, Minsk

Kamrani Motlagh Elham

Lecturer of Department of Germanic and Slavic Languages and Literatures,
University of North Carolina at Chapel Hill, USA, North Carolina

**NATIONALLY DETERMINED LINGUISTIC UNITS IN A LITERARY
TEXT AS A MEANS OF REFLECTING REALITY (ON THE EXAMPLE
OF THE RUSSIAN-LANGUAGE TRANSLATION OF THE NOVEL
S. DELIJANI “THE CHILDREN OF JACARANDA”)**

KEYWORDS: Iranian literature; Iranian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; novels; literary texts; non-equivalent vocabulary; background vocabulary; thematic classification; Iranian picture of the world; language units; literary translation; Russian translations; translated literature; translation activities

ABSTRACT. The article analyzes the nationally determined linguistic units (non-equivalent and background vocabulary) functioning in literary text. The thematic classification of these units is presented, their role in portraying the Iranian national worldview and the artistic model of the author's world of is defined.

Художественный текст в той или иной степени транслирует факты и особенности определенной национальной культуры (информацию социального, политического, экономического, культурного, географического, этнографического характера), отражающую жизнь и культуру народа, предстает как «смысловое пространство существования этнических ценностей» [Пищальникова, Чэнь 2020: 173]. Для реципиента-инофона художественное произведение выступает фрагментом чужой лингвокультурной действительности, которую он воспринимает с помощью переводного текста [Божко 2009: 27]. Анализ художественного текста в лингвокультурологическом аспекте, внимание к национально-культурной информации, представленной в нем, сегодня является одной из актуальных тенденций в исследовании текста.

Роман С. Делиджани «Дети Жакаранды»¹. характеризуется ярко выраженной национально-культурной направленностью как на уровне тематики и проблематики, так и на уровне функционирующих в нем языковых единиц [Фененко 2020: 97]. Важную роль в создании национальной окраски художественного текста играют культурно-детерминированные языковые единицы.

Целью нашей работы является выявление и описание лексики с национально-культурной спецификой, участвующей в воссоздании национального и исторического колорита (на материале переведенного на русский язык романа «Дети Жакаранды» иранской писательницы С. Делиджани). Описываемые лексические единицы относятся к разрядам безэквивалентной² и фоновой лексики³.

В задачи входит выделить безэквивалентную лексику, обозначающую реалии иранской культуры, распределить по тематическим группам с последующим определением художественных функций.

Нами были использованы методы контекстуального анализа, анализа словарных дефиниций, описательный метод.

В исследуемом художественном тексте выявлены безэквивалентные и фоновые языковые единицы, обладающие национально-культурной спецификой значения, которые участвуют в описании ситуации, характеристике персонажей, передают информацию, связанную с обычаями, нравами, традициями и ве-

¹ «Дети Жакаранды» – дебютный роман иранской писательницы Сахар Делиджани. Произведение частично вдохновлено семейной историей автора и раскрывает личные последствия бурного политического периода в стране и ее семье (постреволюционный Иран 1980-х гг., Иран периода «зеленой революции» 2009 г.). Роман представляет собой серию переплетенных историй, которые начинаются в тегеранской тюрьме и распространяются по семьям, континентам и поколениям.

² **Безэквивалентная лексика** – лексические единицы (слова и устойчивые словосочетания), которые не имеют ни полных, ни частичных эквивалентов среди лексических единиц другого языка [Нелюбин 2003: URL].

³ **Фоновая лексика** – это лексика, несущая наряду с межнациональной информацией информацию национального характера. К фоновой лексике относятся все слова, наделенные лексическим фоном [Нелюбин 2003: URL].

рованиями народа и воссоздают картину Исламской Республики Иран в периоды 1980 гг. и 2008–2010 гг.

Представим тематическую классификацию безэквивалентной и фоновой лексики, функционирующей в романе.

1. **Слова, обозначающие географические реалии.** Данная группа онимов достаточно многочисленна и представлена несколькими подгруппами:

1.1. наименования городов (*Тегеран, Исфahan*) и других населенных пунктов (*Шомаль*, регион на севере Ирана у Каспийского моря): *У правого колена стояла перельница, купленная в Исфahане;*

1.2. наименования гор (*Дарбандские горы, Эльбрус, гора Демавенд*): *«Когда увидишь горы, это будет значить, что мы в безопасности,» – сказала она указывая вперед, туда, где едва виднелись во тьме расплывчатые громады – горы Эльбрус;*

1.3. наименования стран (*Исламская Республика Иран, Иран, Ирак*): *Возможность иностранной интервенции, война с Ираком...;*

1.4. наименования кладбищ (*кладбище Хаваран*): *Ночью все тела были вывезены из города и захоронены на кладбище Хаваран...;*

1.5. наименования тюрем (*тюрьма Эвин, тюрьма Хомейни*): *1983 год, Тюрьма Эвин, Тегеран.*

2. Группа **антропонимов** представлена

2.1. официальными именами людей – мужскими и женскими именами и фамилиями (*Лейла, Оmid, Фаруг, Хоссейн, Париса, Симин, Бехруз, Амир Рамезанзаде* и др.);

2.2. известными персоналиями – прецедентными именами (*Саддам [Хусейн], Руми, Форуг Фаррохзад* (поэтесса), *Ахмад Шамлу* (поэт): *Исмаил рассказывает ей о Карле Марксе, а она читала ему стихи Форуг Фаррохзад;*

2.3. именами людей с семантически-значимыми компонентами (*Оmid-джаанам, Лейла-джан, Ага-джан* и др.; джан¹ –

¹ Компонент *джан* роисходит от перс. *جان* (jân) ‘душа, жизнь; дорогой, милый’. Ср. арм. *ջիւ* (*jan*), азерб. *чан* (*чан*).

ласковое обращение): *Прошло несколько минут, прежде чем тишину прервал голос Ага-джана.*

3. **Наименования родства** (членов семьи и родственников) ((*бараадар* (брат *برادر*), *дохтарам* (доченька *دختر*), *педар* (отец *پدر*), *баба* (папа *بابا*), *хала* (тетя *خاله*)): «*Салаам, бараадар!*» – *сияя позоровалась Сестр.*; «*Дохтарам, ты хорошо себя чувствуешь?*».

4. Лексическая группа «**предметы традиционного быта**» представлена следующими подгруппами:

4.1. пицца и напитки (*сангак* *سنگک* (иранский хлеб в виде тонких лепешек)): *... тот достает из печи сангак на длинном противне, подбросив, кладет на прилавок;*

4.2. утварь (*корси* *کرسی* (традиционный квадратный столик, огонь под которым создает приятное тепло)): *... в Иране все они рассаживались вокруг корси, прикрыв колени одеялами...;*

4.3. одежда (*чадра*, *джильбаб*, *хиджаб*): *Шестилетний Омид шагал рядом, крепко сжимая в кулачке подол Лейлиного джильбаба;*

4.4. транспортные средства: («*Пейкан*» *پیکان* (марка автомобиля)): *Марзия только что купила машину, поддержанный кремовый «Пейкан».*

5. Слова, обозначающие национально-специфические **реалии общественной и политической жизни**, представлены следующими подгруппами:

5.1. праздники (*Навруз* *نوروز* (Новый год), *Шабе Йалда* *شب یلدا* (самая длинная ночь года, 21 декабря)): *Это было в прошлом году, на Шабе Йалда;*

5.2. учреждения, органы государственного управления и их члены (*Комитет Нравственности при школе*, *Корпус Стражей*, *Особый Комитет*, *Сестра*, *Брат*): *Подходить к мужчине первой – значит нарываться на неприятности: никогда ведь не знаешь, не следят ли за тобой Сестры из школьного Комитета Нравственности;*

5.3. военные реалии (*Революционная Гвардия*, *Центр предварительного заключения Комита-Моштарак*, *гвардейцы*, *Стражи революции*): *Оба в зеленой форме Стражей революции...;*

5.4. лозунги и слоганы (*Революция стала взрывом света* (изречение Верховного Вождя)): *А над мостом огромной низкой тучей навис черный плакат с изречением Верховного вождя, выведенным изящным курсивом: «Революция стала взрывом света»;*

5.5. жаргонизмы (*тавааб* تواب (стукачка), «комитет смерти»): *Для проведения чисток в тюрьмах, правительством были сформированы тройки, впоследствии прозванные «комитетами смерти».*

6. Религиозная лексика и фразеология:

6.1. наименования религиозных праздников и обрядов (*Курбан-байрам, Рамадан*) *«У нас сегодня все забито под завязку – Курбан-байрам! – и, боюсь, свободных палат нет»;*

6.2. религиозные восклицания (*Инишалла* (букв. Если пожелает Аллах (араб.) – дай-то Бог), *Аллах акбар!*): *Инишалла, хорошая девочка, здоровая и красивая, как ты – хотя тебе надо бы больше кушать;*

6.3. наименования, относящиеся к молитвам (*азан* (призыв к обязательной молитве)): *В последний год это стало делом принципа – просыпаться хоть за три минуты до того, как в камеру ворвется азан...;*

6.4. наименования религиозных персоналий (*мулла, Пророк, имам*): *Она громко молилась, призывая Пророка, имамов, сыновей и дочерей из на помощь семье;*

6.5. прочие религиозные наименования (*такриф* (брачный возраст для женщин в традиционном исламе), *Коран*): *... по канонам ислама голову следует покрывать, только когда достигнешь девяти лет, возраста такриф.*

7. Этикетные речевые формулы:

7.1. приветствие (*салаам* سلام, *бефармайд* بفرمایید (Добро пожаловать!)): *«Салаам, ага Хоссейн, извините, что опоздали,» – поздоровалась Лейла со стариком-фотографом...; «Бефармайд, ханум, автобус ждет», – говорит от Шейде;*

7.2. тосты (*саламати* به سلامتی (Твое здоровье!)): *«Значит, у тебя сегодня первый раз. Саламати!»;*

7.3. обращения (*ханум* خانم (вежливое обращение к незамужней женщине), *азизам* عزیزم (дорогой/-ая, милый/-ая)): *«Не*

плачь, **азизам**, ну что же ты плачешь?» – с удивлением и тревогой заговорила старушка.

8. **Флора** (жакаранда): «Раньше ты так любила жакаранду!» – жалобно восклицала мать.

Выявленная в художественном тексте безэквивалентная лексика, выполняет следующие функции.

Функция воссоздания местного (национального) колорита реализуется посредством лексики практически всех выделенных тематических групп, независимо от «степени интенсивности признака “национальной принадлежности”» (Н. А. Фененко) [Фененко 2020: 99]: «Ничего страшного, **Лейла-ханум**.»; **Хиджаб** соскользнул с плеч и опустился на пол; «**Хала**, а где ты была?» – спросил вдруг **Омид**. Отметим, что наряду со стилистически нейтральными лексическими единицами, обладающими национально-культурной спецификой значения, в романе функционируют стилистически окрашенные лексические единицы (*тавааб*, *дохтарам*, *азизам* и др.): *В камере знали, что Фируза – тавааб, стукачка, продает своих за мягкую подушку и долгие свидания с мужем*. Элементы разговорного стиля в контексте произведения «работают» на создание реалистических образов и достоверности повествования.

Функция эстетизации бытовой детали. Т. н. «вещный словарь» художественного произведения, будучи главным материалом художественного текста, становится изобразительным средством и принимает непосредственное участие в описании некой референтной ситуации [Фененко 2014: 158]. Например: *Много лет назад, в Иране, все они рассаживались вокруг корси, прикрыв колени одеялами, и Азар рассказывала истории о тюрьме*.

Символьная функция. Реалия может выполнять в художественном тексте символьную функцию, когда происходит изменение ее категориальной характеристики: предмет культуры превращается в культурный концепт. Так, *дерево жакаранда*, представленное в романе – это символический утопический образ Иранской исламской революции 1979 г. [Shamenaz Vano 2020: URL]. В данном случае реалия в символической функции становится ключевым образом произведения, его метаобразом.

Отметим, что эта же реалья выполняет и **ассоциативную функцию**, поскольку использована автором в названии художественного текста.

Демонстративная и регулятивная функции. Эти функции реализует группа иноязычных вкраплений: 1) иноязычия используются автором как некий тайный код, известный лишь «своим»; 2) вкрапление регулирует художественную коммуникацию автора и читателя, служит критерием некоей избирательности автора, адресующего свое творчество не большому кругу читателей, а лишь некоей его части, признанной адекватно оценить высказывание / произведение [Агеева 2014: 156] (*Parsi raapaas befaarim* پاس بداريم فارسی را پاسی (береги персидский язык), *Khaste nabaashi azizam* خسته نباشی عزیزم (никогда не уставай, милая)): «*Parsi raapaas befaarim!*» – с улыбкой сказал водитель, принимая из рук Омида смятые кутюры; ...Исмаил выходил из кухни и крепко обнимал ее со словами: «*Khaste nabaashi azizam!*».

Стоит отметить, что помимо персидской безэквивалентной лексики, репрезентирующей реалии Ирана, в романе представлена итальянская лексика, использованная при воссоздании иммигрантского периода жизни персонажей ((генерал) *Ла Мармом*, *Турин*, *фонтина* (сорт сыра) и др.) и представляющая чужую действительность и языковую картину мира.

Итак, описываемая безэквивалентная и фоновая лексика обладает достаточно широким тематическим разнообразием и значительным функциональным потенциалом. Совокупность выявленных языковых и речевых единиц с национально-культурной спецификой может рассматриваться как средство воплощения описываемой действительности через призму индивидуально-авторского видения.

Список литературы

Агеева А. В. Типология иноязычных вкраплений в русских текстах // Вестник МГУ. Сер. 22. Теория перевода. 2014. № 1. С. 153–162.

Божко Е. М. Место реалий в системе художественного текста // Альманах современной науки и образования. 2009.

№ 2(21): в 3 ч. Ч. III. URL: www.gramota.net/materials/1/2009/2-3/9.html (дата обращения: 12.15.2022).

Делиджани Сахар. Дети жакаранды / пер. с англ. Н. Холмогоровой. М. : Эксмо, 2018. 320 с.

Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд., перераб. М. : Флинта : Наука, 2003. URL: https://perevodovedcheskiy.academic.ru/1832/фоновая_лексика (дата обращения: 12.03.2020).

Пищальникова В. А., Чэнь Ваньжоу. Русская деревенская проза как смысловое пространство существования этнических ценностей // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2020. № 3 (832). С. 173–181.

Фененко Н. А. Функциональный потенциал реалий во французском художественном тексте // Язык, коммуникация и социальная среда / под ред. В. Б. Кашкина ; Воронежский гос. университет. Воронеж : НАУКАЮНИПРЕСС, 2014. Вып. 12. С. 151–172.

Фененко Н. А. Художественный реаликон: к проблеме определения и интерпретации понятия // Этнопсихолингвистика. 2020. № 3. С. 95–105.

Shamenaz Bano. The Novel “Children of the Jacaranda Tree” from Sahar Delijani. Effects of diasporic, postmodern and gender based narration // Grin. Retrieved. December 20, 2022. URL: <https://www.grin.com/document/948947> (mode of access: 11.03.2024).

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

LITTERA TERRA

Выпуск 17
Часть 1

Оригинал-макет:
И. А. Семухина

Подписано к использованию 29.12.2023. Уч.-изд. л. 8,3.
Объем данных 1,7 Мб. 1 CD-ROM. Тираж 100 экз.

Уральский государственный педагогический университет.
620091 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.ru

Министерство просвещения Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

LITTERA TERRA

Материалы XI Международной
конференции молодых ученых

Выпуск 17

Часть 2

Екатеринбург 2023

УДК 82
ББК Ш33(0)
Л52

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве научного издания (Решение № 65 от 16.06.2023)

LITTERA TERRA. Вып. 17. Ч. 2. Littera terra: проблемы поэтики русской и зарубежной литературы : материалы XI Международной конференции молодых ученых, 2 декабря 2022 г., Екатеринбург / Уральский государственный педагогический университет ; главный редактор И. А. Семухина. – Электрон. дан. – Екатеринбург : УрГПУ, 2023. – 1 CD-ROM. – Текст : электронный.

ISBN 978-5-7186-2156-3 (ч. 2)
ISBN 978-5-7186-2154-9

В данном выпуске сборника представлены материалы Международной конференции молодых ученых, посвященной изучению жанровых процессов, стилевых особенностей, нарративных стратегий, поэтики русской и зарубежной словесности, литературы в пространстве культуры. Сборник рассчитан на преподавателей, аспирантов, студентов филологических факультетов и всех, кто интересуется классической и современной литературой.

Тексты проходят рецензирование, публикуются в авторской редакции.

УДК 82
ББК Ш33(0)

ISBN 978-5-7186-2156-3 (ч. 2)
ISBN 978-5-7186-2154-9

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2023
© Кафедра литературы и методики ее преподавания, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА:

ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

<i>Зубко К. В.</i>	Обличение предательства в проповеди XVII века на материале рукописного сборника «Статир»	5
<i>Савчук В. С.</i>	Утопические проекции и «правда жизни» Смольного института на примере переписки императрицы Екатерины II и Александры Лёвшиной	11
<i>Алиев Р. Р.</i>	Перевод «Езды в остров Любви» В. К. Тредиаковского в восприятии современников	20
<i>Сидорова Ю. А.</i>	Отражение военной психологии людей Наполеоновской эпохи в записках С. Г. Волконского	30
<i>Говоркина А. Ю.</i>	Роль образа дворецкого в субъектной организации романа М. Эджурт «Замок Рекрент»	38
<i>Алахвердов С. В.</i>	К вопросу о художественном своеобразии прозы Лавкрафта	47
<i>Солина А. Е.</i>	Особенности сюжетостроения романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные»: спорные аспекты изучения	53
<i>Быкова А. А.</i>	Литературоведение XX – начала XXI вв. о поэтике народных рассказов Л.Н. Толстого (библиографические штрихи к портрету произведений)	63

ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ:

НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ

<i>Сапса Я. В.</i>	Поэтика рассказа А.С. Погорелова «Тишина»	72
<i>Гоголева И. О.</i>	Точка зрения лирического субъекта позднего О. Мандельштама	80
<i>Бархоян А. А.</i>	Интерпретация образа Дон Жуана в русской драматургии 1970-х – 1980-х гг.	87
<i>Лаврушина А. О.</i>	Жанровое своеобразие дилогии А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке»	98

<i>Малых В. А.</i>	Роль светолексем в художественной картине мира поэтического сборника Перикла Ставрова «Без последствий»	107
<i>Науменко Т. А.</i>	Взаимодействие «женского» и «мужского» в романе И. Уэлша «На игле»	115
<i>Болдуева М. В.</i>	Рассказ М. Шишкина «Клякса Набокова» как акт творения биографии писателя	122
<i>Кашкан Т. А.</i>	Концепция «Смерть автора» в романе «Дом листьев» М.З. Данилевского	130
<i>Лыцова А. С.</i>	Мифологические параллели в романе Э.-Э. Шмитта «Улисс из Багдада»	136

**ВОПРОСЫ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ
И ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

<i>Вахиджанова Д. В.</i>	Аксиологический подход в методике преподавания литературы: традиции и современность	152
<i>Тыщук Д. С.</i>	Особенности воспроизведения духовно-нравственных ценностей личности в детской прозе В.П. Крапивина	159
<i>Гукало А. Ю.</i>	Элементы структурного анализа на уроках литературы	169
<i>Костицина К. С.</i>	Детская литература вчера и сегодня	180

ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА:
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

УДК 091+252.5+82.0

Зубко Ксения Витальевна,

студент третьего курса уральского гуманитарного института,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
ksenia2002-20@mail.ru

Соболева Лариса Степановна,

научный руководитель

SPIN-код: 8740-4689

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
l.s.soboleva@mail.ru

**ОБЛИЧЕНИЕ ПРЕДАТЕЛЬСТВА В ПРОПОВЕДИ XVII ВЕКА
НА ПРИМЕРЕ РУКОПИСНОГО СБОРНИКА «СТАТИР»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: средневековая литература; литературные жанры; литературные памятники; рукописные сборники; предательство; обличение предательства; проповеди; литературные тропы; Средневековье.

АННОТАЦИЯ. Обличают обычно какой-то недостойный поступок, ведущий к негативным последствиям. Таким и является предательство, сопровождающее жизнь Христа, что отражает анонимный проповедник рукописного сборника проповедей «Статир» XVII века. Целью данной статьи является рассмотрение в данном литературном памятнике приёмов, направленных на обличение предательства и тех, кто его совершает. Необходи-

димо соотнести, анализируя текст, как авторская манера письма в гомилии достигает цели её создания, сочетается с различными литературными тропами и способами расстановки акцентов в тексте.

Zubko Ksenia Vitalievna,

third year Student of the Ural Humanitarian Institute,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Soboleva Larisa Stepanovna,

Academic advisor,
Doctor of Philology, Professor
of the Department of Russian and Foreign Literature,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

**DENUNCIATION OF BETRAYAL IN THE SERMON
OF THE XVII CENTURY ON THE EXAMPLE OF THE MANUSCRIPT
COLLECTION «STATIR»**

KEYWORDS: medieval literature; literary genres; literary monuments; handwritten collections; betrayal; denunciation of betrayal; sermons; literary tropes; Middle Ages.

ABSTRACT. They usually denounce some unworthy act leading to negative consequences. This is the betrayal that accompanies the life of Christ, which is reflected by the anonymous preacher of the handwritten collection of sermons "Statir" of the XVII century. The purpose of this article is to consider the techniques in this literary monument aimed at exposing betrayal and those who commit it. It is necessary to correlate, analyzing the text, how the author's style of writing in homilia achieves the goal of its creation, combines with various literary tropes and ways of placing accents in the text.

Во многих произведениях архетипичный мотив предательства, а вместе с ним и верности, как оттеняющий его, определяет основу конфликта и систему образов.

В XVII веке происходит обострение конфликтов в историческом пейзаже России: от придворных до церковного раскола,

в связи с этим актуализируется и расширяется категория неверности. Поставлена проблема выявления функционирования этого сюжета в литературе через определённую расстановку героев, а также того, как с помощью совокупности различных средств в тексте гомилии создаётся обличительный пафос Слова, направленный против предательства и тех, кто его совершает.

Евангелие учит: «Если же согрешит против тебя брат твой, пойди и обличи его между тобою и им одним... если же не послушает, возьми с собою еще одного или двух, дабы устами двух или трех свидетелей подтвердилось всякое слово; если же не послушает их, скажи Церкви; а если и Церкви не послушает, то да будет он тебе, как язычник и мытарь» [Мф. 18: 15–17]. Обличение здесь не стоит путать с осуждением. Оно должно быть связано с исправлением греха тем, кто его совершает; и главное – предупреждение от подобных поступков и помыслов окружающих, в данном случае, слушателей гомилии.

М. А. Корзо в своей работе, посвящённой проповеди XVII века, писала следующее: «...функция церковного наставления не ограничивалась тем, чтобы дать христианину богословское знание, научить его основам веры. Задачей проповедников было дать и практическое знание, каким образом истины вероучения могут и должны быть реализованы в жизни <...> речь о христианском учении, «переведенном» на язык практических наставлений, обращенном к верующим в виде конкретных норм, образцов и моделей поведения» [Корзо 1999: 5]. Следовательно, обличая проступок предательства, автор гомилии в тексте идёт «от обратного», показывая ложную модель поведения: как нельзя поступать христианину в жизни, к каким последствиям это приводит.

Для анализа выбран текст, связанный с общехристианской традицией русской литературы и жанром гомилий в её древнерусской части – «Поучение в субботу великую на погребение Иисуса Христа» из рукописного сборника «Статир» анонимного автора XVII в. Это обусловлено актуализацией притчи о снятии тела Христова с креста в переломные моменты истории, в данном случае это «бунташный» век. Причина кроется в соотношении светской и духовной власти, складывающемся в эти моменты истории, что приводит к актуализации сюжетной мифологе-

мы, задействованной авторами для толкования и объяснения реального конфликта.

В соответствии с классификацией Владимира Яковлевича Проппа из «Морфологии волшебной сказки» можно выделить разные функции героев проповеди в тексте и, благодаря этому, понять, какие приёмы использует проповедник для создания обличительного пафоса Слова.

Слово XVII века из «Статира» построено так: сначала идет как вступление горестное причитание мироносиц и Иосифа о смерти Христа, далее Иосиф отправляется по собственному желанию, как герой, выдерживающий выпавшее ему испытание, к Пилату с просьбой о снятии тела Иисуса с креста. Мать, скорбя о Сыне, обращается ко всему живому, к молодым и старым, всем способным сопереживать и почувствовать её страдания. В тексте использован приём обращения, обличающий предателей: «О юноши, и вы со мною рыдайте, яко красота ваша и доброта измиѣнися. Да и вы, старцы»; «Плачьте со мною, херувимский и серафимский чины» [«Статир» XVII в.: л. 512].

Сбежавших, то есть проявивших свое неверие, предателей, можно отнести к антагонистам, или злодеям, вредителям, поскольку своими действиями, даже бездействием, в некотором роде, т.е. неучастием в судьбе Христа, они причинили ему зло.

Понтий Пилат относится к типу героев, с которыми вступает в противостояние Иосиф, именно к нему он обращается с просьбой о снятии тела. Суть просьбы связана с опасностью осквернения тела учителя, которое, если не снять его к пятнице, останется до следующего дня, так как в субботу запрещена любая работа по закону иудаизма.

Никодим – ещё один верный ученик Христа, которого можно причислить по функции, раскрывающей тему верности и предательства в тексте гомилии, к «помощнику героя», то есть Иосифа. В Слове XVII в. из «Статира» имя Никодима упоминается рядом с именем Иосифа, причём с сочинительным союзом «и», «с» или через запятую: «прийде же и Никодимъ прешедый ко Иисусови» [«Статир» XVII в.: л. 510]; «Ныне же Иосифъ плачетъ, Никодимъ вопльствуетъ» [«Статир» XVIIв.: л. 512]; «Такожде Иосифъ с Никодимомъ зѣло умилишася...» [«Статир» XVII в.: л. 514]. Два героя через общую функцию сливаются в

единое целое, выступая подлинными и верными учениками Христа.

Показателен психологизм, используемый при описании переживаний и душевных мук учеников: плач, вопль – автор стремится передать спектр эмоций, переживаемых верными учениками, Иосиф и Никодим страдают одинаково, как одинаково и были верны. Предателей в данном случае обличает страдание, которое испытывают те, кто был рядом на протяжении всего пути с Христом; проповедник делает акцент на передаче чувств и эмоций преданных учеников, вкладывает в их речи посыл, обличающий несправедливость и предательство. Важно, что образы становятся более индивидуализированными, наделенными качествами, присутствующими всем людям, а значит и эмоциональная вовлечённость слушателей проповеди выходит на новый уровень.

Особую роль в художественной структуре проповеди из «Статира» играет вступление, одновременно традиционное для гомилетики и, в то же время, подготавливающее к дальнейшим событиям, о которых будет идти повествование. Параллелизм событий текста с состоянием природы как приём также работает на разоблачение предателей: весь мир страдает от совершённого. Развёрнутое описание пейзажа придаёт тексту особую скорбную тональность: «В сий вечеръ небо и земля плачу и рыдания наполнися, или кое дыхание и создание нынѣ не рыдаеть, или кия очи нуждею слезы не проливають. Небо измнѣнися, а солнце померче, луна посрамися, звѣзды свѣтъ скрыли, земля потрясеса, камене распадахося» [«Статир» XVII в.: л. 506]. Такое подробное описание природных явлений, выполняя идейно-художественную функцию, не просто служит передачей исторического факта, упоминанием, переходящим из проповеди одного автора в другую, но и передаёт авторское отношение к событиям, которые последовали после предательства Христа.

Смерть для героев, идущих по пути преданности, а не предательства – фактически ничто, она не пугает их. Хронотоп, в котором сосредоточены их действия – вечность, объединённая метафорическим пространством отношений, складывающихся на основе верности, поэтому ценности, которым они следуют, соизмеряются с высокими нравственными категориями, описываются возвышенной лексикой. Таковы речи Иосифа, Никодима, Богородицы.

Зато мотивацией героев-отступников, антагонистов, являются преходящие ценности: из страха за свою жизнь они отступают, предают вечные ценности, следовательно, вечность – это модель поведения, которую и обличает проповедник, антипример. Показательно, что о них в гомилии говорится обобщённо, в третьем лице, через приём перечисления показаны отступившие апостолы, друзья, ученики. Они не выделяются, не становятся характерами, индивидуальными знаковыми героями, как Иосиф, мироносицы, Никодим, это «общая масса» в тексте проповеди. Здесь очевидной становится разделяющая черта между верностью и предательством: поступки первых запечатлеваются в вечности, а последних – множество, объединённое недостойными делами.

В выводе стоит заметить, что автор «Статира» – это тоже своего рода исторический писатель. Только он не пишет прямо о событиях, а избирает особый язык для описания тех тем, которые его волнуют: это язык богословия. В целом слово анонимного проповедника лишено жизнеутверждающего пафоса, остаётся лишь горестное подведение итогов совершённого предательства: в финале автор обращается к слушателям с призывами к скорби и плачу: «Плачите же и рыдайте и вы, православнии слушатели, источите обильныя токи слезь, помышляющее Спасителю страсть и поносную смерть» [«Статир» XVII в: л. 514], что ещё раз показывает, что в гомилиях на текст влияет авторское осмысление проповедником реальных фактов настоящего.

Литература

Библия в церковнославянском и синодальном переводах.

URL: <https://azbyka.ru> (дата обращения: 21.12.2022)

Корзо М. А. Образ человека в проповеди XVII века. М., 1999. 189 с.

Пропт В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

РГБ. Собр. Румянцева № 411. Сборник слов и поучений «Статир», XVII век. Л. 506–514 (2 счета).

УДК 821.161.1-94

Савчук Виолетта Сергеевна

студент первого курса уральского гуманитарного института,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
Savchuk-20@inbox.ru

Приказчикова Елена Евгеньевна,

научный руководитель

SPIN-код: 3601-2144

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
miegata-logos@ yandex.ru

**УТОПИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ И «ПРАВДА ЖИЗНИ»
СМОЛЬНОГО ИНСТИТУТА НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕПИСКИ
ЕКАТЕРИНЫ II И АЛЕКСАНДРЫ ЛЁВШИНОЙ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Смольный институт; педагогическая утопия; эпистолярная литература; эпистолярый; эпистолярный жанр; российские императрицы; Екатерина II; женское образование; женские учебные заведения; переписка.

АННОТАЦИЯ. В статье освещается вопрос применения идеалов педагогической утопии к воспитанию девочек и девушек в первом в Российской Империи женском учебном заведении и столкновения их с реальностью. В качестве материала для исследования взята переписка императрицы Екатерины II и воспитанницы Смольного института Александры Лёвшиной.

Savchuk Violetta Sergeevna,

first year Student of the Ural Humanitarian Institute,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

© Савчук В. С., 2023

Prikazchikova Elena Evgenyevna,

Academic advisor,

Doctor of Philology, Professor

of the Department of Russian and Foreign Literature,

Ural Federal University named after the first President of Russia

B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

**UTOPIAN PROJECTIONS AND THE “TRUTH OF LIFE”
OF THE SMOLNY INSTITUTE ON THE EXAMPLE
OF CORRESPONDENCE BETWEEN CATHERINE II
AND ALEXANDRA LEVSHINA**

KEYWORDS: Smolny Institute; pedagogical utopia; epistolary literature; epistolary; epistolary genre; Russian empresses; Catherine II; women's education; women's educational institutions; correspondence.

ABSTRACT. The article highlights the issue of applying the ideals of pedagogical utopia to the education of girls in the first women's educational institution in the Russian Empire and their collision with reality. The correspondence of Empress Catherine II and Alexandra Levshina, a student of the Smolny Institute, was taken as the material for the study.

Эпоху Просвещения можно назвать эпохой утопий. Люди строили теории о том, как сделать свою жизнь и жизнь окружающих идеальной. Историк А. Дживилегов утверждает, что утопия – это «развернутое описание общественной... жизни воображаемой страны, отвечающей тому или иному идеалу социальной гармонии» [Дживилегов 1991: 76]. Сам термин появился в результате написания Томасом Мором одноименного романа (его первоначальное значение – «место, которого нет») и закрепился впоследствии в лексиконе как самостоятельная нарицательная речевая единица.

Основная черта любой утопической идеи – это вера в возможность ее воплощения путем преобразования общества и внедрения новой правильной морали, что заметно на ярком

примере позиционирования Советского Союза как рая на земле, благодаря всеобщему равенству и счастью. Как справедливо отмечает Б. Гиленсон, развитие утопий «зачастую совпадает с полосами социально-исторических кризисов и переломов» [Гиленсон 1972: 533-555].

В русскую литературу утопическое начало активно проникает в эпоху Просвещения, для которой был характерен пафос преобразования общества на разумных началах. Т. Артемьева выделяет семь разновидностей утопий Просвещения: этическую, эпистемологическую, социально-политическую, правовую, теократическую, технико-технократическую и педагогическую. Однако наибольшему рассмотрению, безусловно, подлежит последний тип.

Педагогическая утопия в своем роде новшество эпохи, появившаяся во Франции на фоне идей Просвещения, а в России – на фоне идеи эвномии, предложенной Екатериной Второй, т.е. благозакония, существовавшего за счет гуманизма и идеальных законов [Геллер 2003: 60]. В эту-то атмосферу и проникли новые теории педагогики, поскольку деятели Просвещения утверждали, что самое важное – это воспитание, от него зависит вся дальнейшая жизнь человека. Дидро писал Екатерине, что человечность – основа всей ее системы [Там же: 62]. Эти педагогические изыскания набирали популярность, так как ребенок считался *tabula rasa* – чистой доской – и, соответственно, он мог воспринять любую информацию как данность и, будучи зависимым от взрослого, которому мог подчиняться не только из собственных побуждений, но и из страха и необходимости находиться в безопасности, позволял делать с собой почти все, что угодно. И все же у новой педагогики был существенный плюс – она стала обращать внимание на внутренний мир ребенка и настаивать на несколько иной морали – ненасилии и акценте на склонностях и желаниях самого субъекта воспитания.

В подобной атмосфере Екатерина II задумалась над созданием женского учебного заведения, в котором бы были воплощены ее утопические идеи. Для Екатерины II были важны концепт разума и понимание того, что доброта и благонравие есть нормальное состояние человека, а злой человек – это тот, в котором подавлено добро. А в свою очередь, главное средство

взрачивания добра – это хорошее воспитание и трудолюбие, поскольку именно праздность порождает зло, как считал Ф. Фенелон [Фенелон 1788: 21]. Главной своей целью она считала воспитание не просто человека, но гражданина, духовно обогащенного, готового служить своей Родине и искренне глубоко верующего, при этом идеологически защищенного от различных антигосударственных помыслов.

Смольный институт был основан 5 мая 1764 года и принял в свои стены первых воспитанниц. Им повезло больше всего: они могли почувствовать на себе еще свежую педагогическую идею, не деформированную временем и не заброшенную ни императрицей, ни влиятельными лицами империи, участвовавшими в этом проекте. Так, например, один из идеологов педагогической утопии в Российской Империи, Иван Бецкой, писал в своем «Уставе о воспитании двухсот благородных девиц...» о необходимости изучения не только закона Божьего, рукоделия и хороших манер, но и архитектуры, истории, геральдики. Хотя нельзя отрицать и того, что в некоторой степени они были «подопытными кроликами». На них пробовали новую, еще не «обкатанную» систему. Трех китов, на которых базировалась система, Н. Л. Пушкарева характеризует так: «единство, воспитание, духовность» [Пушкарева 2017: 19]. И, к счастью, очень многие девушки оставили после себя эго-документы, в которых можно почерпнуть немало полезных и небезынтересных подробностей о процессе обучения и досуге «смолянок»-«пионеров».

Несмотря на изолированность института и удаленность его от соблазнов, способных повлиять на юные умы, воспитанницы имели возможность знакомиться со светской жизнью. Все эти мероприятия подробнейшим образом описаны в письмах Александры Левшиной, одной из девяти смолянок, портреты которых были написаны Д. Левицким.

Смолянки посещали Петергоф, Летний сад, дворец императрицы, Эрмитаж. Подобные выезды из института были необходимы затем, что они выполняли как просветительно-культурную функцию, приобщая «смолянок» к прекрасному, так и развлекательную, внося разнообразие в их четкий распорядок жизни и обучения.

Воспитанницы ставили спектакли, выбирая для этого классические произведения того времени, например, А. Сумарокова, а также Вольтера, о чем писала философу сама императрица [Приказчикова 2022: 737]. Подобная творческая деятельность не только развивала художественное чутье и знакомила институток с лучшими литературными произведениями, но и давала им возможность раскрыть свои таланты. С комедиями, в которых принимали участие институтки, знакомилась и сама императрица, с удовольствием приезжавшая посмотреть на игру «смолянок». Александра Левшина в своих письмах упоминает о театральной деятельности в Смольном институте: «Мы сделали для всех Англичан изрядный спектакль; они им столь довольны что беспрестанно об нем говорят» [Переписка императрицы Екатерины II: URL]. А. Сумароков, будучи ярким сторонником женского образования, также ценил усилия воспитанниц, в которых он видел «будущих культурных матерей, причастных развитию искусства и науки в России» [Лотман 1994: 81].

И что еще довольно необычно для заведения, в котором главным критерием была «святая нравственность», «чернамазая Левушка», как её называла Екатерина II в знак своей любви к воспитаннице, с восхищением рассказывает императрице про бал с кадетами и прославляет «счастливую вольность, которая предшествует веселости и удовольствию» [Переписка императрицы Екатерины II: URL]. Традиционно считалось, что нахождение рядом с лицами мужского пола, особенно с теми, кто мог стать потенциальным объектом влюбленности, может серьезно повредить девичьей нравственности.

Мажорные ноты постоянно прорываются в письмах Александры Левшиной императрице Екатерине Великой. Девочка пишет в свойственной ей непринужденной и веселой манере: «Что же касается меня, то я все в том же виде, такая же какою Ваше Величество меня видели когда удостоили нас своим посещением, т.-е. я скачу, прыгаю, бегаю, по вечерам играю в волка» [Там же].

Екатерина II посещала Смольный и поддерживала связь с некоторыми избранными воспитанницами через письма. Что важно, она умела соблюдать дружеский тон, «не роняя своего величия». Воспитанниц она считала своими детьми, беседовала

с ними, интересовалась их успехами, отвечала на их весточки, и «смолянки» ценили такую милость со стороны монархини.

Г. Ржевская свидетельствовала: «...но ее можно вполне оценить, лишь узнав, как она была ласкова к тем, кого называла своими детьми, как была доступна для них» [Ржевская 2008: 37]. Впрочем, «Смолянки», уважавшие государыню, не забывали относиться к Екатерине II с благоговением, как это и было положено правилами придворного этикета. И даже резвая Александра Левшина перед своей традиционной подписью «Чернамазая Левушка» как бы оговаривалась: «Остаюсь с глубочайшим уважением Вашего Величества всенижайшая и послушнейшая слуга» [Переписка императрицы Екатерины II: URL]. Приближенность к государыне и наличие довольно мягких требований к воспитанникам относительно придворного этикета в непосредственной близости к царственной особе были хороши-ми возможностями отточить навыки светского поведения.

Екатерине II нравилось считать воспитанниц своими чадами, а себя, соответственно, их матерью. В силу этого в эпистолярных императрице свойственно использовать теплый материнский, почти дружеский тон. Она пишет Лёвшиной: «Пожалуйста, передайте от меня госпоже де-Лафон (начальница Смольного института – В. С.) что эта большая девица в белом, с лицом темноватого цвета, с носом как у попугая, издававшая в былое время столько возгласов при моем приезде или отъезде из монастыря, пишет вполне столь же естественно; что ее письма преисполнены веселости. Я очень люблю чтобы прекрасная природа шла своим путем безо всякой принужденности и изысканности, и нахожу совершенно по моему вкусу черномазую Левушку, с ее ветренностию и ее неожиданными выходками» [Там же]. Через конкретного адресата она передает институткам просьбы, приветы, пожелания: «Мне остается еще сказать вам чтобы вы передали мой привет коричневой мелюзге, поласкали бы маленьких синих, поцеловали бы серых сестер и обняли бы шею белых пелеринок, моих старейших знакомых» [Там же].

Однако подобные отношения были возможны и поощрялись императрицей до тех пор, пока воспитанницы оставались в институте. После того как Лёвушка покинула стены института в 1776 году, став фрейлиной Екатерины II, государыню уже не

устраивал полный озорства тон прежней любимицы. Теперь Императрице хотелось увеличить дистанцию и указать А. Лёвшиной на ее истинное место – место подданной. Вполне естественно, что Левушка, привыкшая к неофициальности писем монархини и ценившая эту неофициальность, была в отчаянии, видя в этом потерю милости столь любимой ею государыни. «Прежде, когда удостоивали меня милости посылать мне письма, в них Вы писали: “Левушка, милашка, любезная” и тому подобные ласковые слова, приятно щекотавшие мое сердце. Теперь же это заменено холодным и серьезным выражением “мадемуазель», которое леденит меня до глубины души <...> Разве Ваше Величество обращаетесь со мною таким образом потому что я стала большою, или потому что эти маленькие пустячки мало соответствуют кокарде?» [Там же].

Екатерину II можно понять: она делала скидку детям, не способным понять, что есть иерархия, а уже взрослым девушкам, почти готовым выйти в свет и прекрасно знавшим тонкости придворной жизни, она не могла позволить такие вольности. Хотя в свое время она дала обещание родственникам Лёвушки заменить ей мать, которую девочка лишилась в раннем детстве, она не предполагала, что А. Лёвшина поймет данное обещание настолько буквально и будет молить императрицу продолжать исполнять по отношению к ней роль матери: «Смею, однако, льстить себя надеждою что Ваше Величество будете продолжать смотреть на меня по прежнему как на Вашего ребенка. Вы мне это обещали, а все Вами обещанное было для Вас всегда священным» [Там же].

Последние три письма А. Лёвшиной к императрице отличаются более чем минорный тон, вызванный полным охлаждением Екатерины II. Автор писем постоянно сетует на свою горькую судьбу: «Я всего теперь лишаюсь. Моя божественная Императрица лишила меня своей любви, обещав мне прежде всегда считать меня своим ребенком. Могу ли я кинуть взор на прошедшее, не сделав печальных сравнений? Эти дорогая и лестные для меня воспоминания вливают в мое сердце самый горький яд; Левушка более не любима Вами. Ваша очаровательная улыбка не оказывает более на мою душу чарующего ее влияния;

я читаю теперь на лице моей дорогой Государыни только одно самое холодное равнодушие» [Там же].

Далее А. Левшиной предстояло выйти замуж и погибнуть от туберкулеза совсем молодой – в возрасте всего 24 лет. На смерть бывшей фрейлины Екатерина II никак не отреагировала. Сложность представляет тот факт, что императрица, судя по переписке, никак не мотивировала причину своего охлаждения к адресатке, предпочтя молчание доверительному диалогу. Концепт материнской сущности в педагогической программе монархии потерпел поражение, показав определенную ограниченность утопического начала при воспитании женщин «новой породы».

Литература

Артемяева Т. В. От славного прошлого к светлому будущему: Философия истории и утопия в России эпохи Просвещения. СПб.: Алетейя, 2005. 496 с.

Бецкой И. И. Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества. СПб., [1764]. 4 с.

Бецкой И. И. Устав воспитания двух сот благородных девиц учрежденного Ее Величества Государынею Императрицей Екатериной Второй, Самодержицею Всероссийской, Материю Отечества и прочее, и прочее, и прочее. СПб., [1764]. 33 с.

Геллер Л., Нике М. Утопия в России. СПб.: Гиперион, 2003. 316 с.

Дживилегов А. Утопия // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь: В 82 т. Т. 69. М.: Терра, 1991. С. 76–77.

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века). СПб.: Искусство – СПб, 1994. 399 с.

Переписка императрицы Екатерины II с А. П. Левшиной. [Электронный ресурс] URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Russ/XVIII/EkaterinaII/Russkij_vestnik/2/text.htm (дата обращения: 20.12.2022).

Приказчикова Е. Е. «Новая женщина» в дворянской среде. Смольный институт как проект // «Культура духа» vs «культура разума». Интеллектуалы и власть в Британии и России в XVII–XVIII веках: коллективная монография / Под общ. ред. Л. Н. Репиной. М.: Аквилон, 2022. С. 726–746.

Пушкарева Н. Л. Образовательная система Смольного института благородных девиц // Глобальный научный потенциал. 2017. № 11 (80). С. 19–23.

Фенелон Ф. О воспитании девиц. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1788. 254 с.

УДК 821.133.1-31(Тальман П.)+81'255.2

Алиев Руслан Решатович,

аспирант кафедры литературы;

Северный (Арктический) федеральный университет

им. М.В. Ломоносова;

163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17;

a-ruslan1996@mail.ru

Елепова Марина Юрьевна,

научный руководитель

SPIN-код: 3146-7940

доктор филологических наук,

профессор кафедры литературы;

Северный (Арктический) федеральный университет

им. М.В. Ломоносова;

163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17;

m.elepova@yandex.ru

**ПЕРЕВОД «ЕЗДЫ В ОСТРОВ ЛЮБВИ»
В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО В ВОСПРИЯТИИ
СОВРЕМЕННОКОВ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература XVIII века; В. К. Тредиаковский; французская литература; французские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; романы; художественный перевод; русские переводы; переводчики; переводческая деятельность; переводная литература; русская литература; историко-литературный контекст; восприятие современников.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются особенности восприятия русским читателем романа Поля Тальмана «Езда в остров Любви», переведенного с французского языка на русский В. К. Тредиаковским. На фоне историко-культурного, литературного контекста России первой трети XVIII в. определяется новизна, значение перевода, способствовавшие мировоззренческому, духовному, эстетическому воспитанию русского читателя.

Aliev Ruslan Reshatovich,

Postgraduate Student of Literature Department;
Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov,
Russia, Arkhangelsk

Elepova Marina Yuryevna,

Academic advisor,
Doctor of Philology, Professor
of Literature Department,
Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov,
Russia, Arkhangelsk

**TRANSLATION OF «A JOURNEY TO THE ISLAND
OF LOVE» BY V. K. TREDIAKOVSKY
IN THE PERCEPTION OF CONTEMPORARIES**

KEYWORDS: 18th century Russian literature; V. K. Trediakovsky; French literature; French writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; novels; literary translation; Russian translations; translators; translation activities; translated literature; Russian literature; historical and literary context; perception of contemporaries.

ABSTRACT. The article discusses the peculiarities of the Russian reader's perception of the French novel of Paul Talman's «A Journey to the Island of Love», translated from French into Russian by V. K. Trediakovsky. The presented historical, cultural, literary context of Russia in the first third of the XVIII century allows us to determine the novelty, the significance that contributed to the ideological, moral, aesthetic education of the Russian reader.

Неотъемлемой частью изучения художественного произведения является историко-литературный, культурный контекст, который способен приоткрыть новые грани текста, поднимая читателя, исследователя на новый уровень его осмысления. Такой контекст складывается из совокупности явлений, фактов, событий, надстраиваемых над текстом художественного произведения. Анализируя историко-литературный контекст романа «Езда в остров Любви» Поля Тальмана, переведенного с фран-

цузского языка на русский В. К. Тредиаковским, на фоне общих особенностей культуры историко-литературного процесса первой трети XVIII в. обратимся к письмам Тредиаковского, которые позволят определить факторы, оказавшие влияние на восприятие современниками русской «Езды», значение перевода романа для русской литературы.

В первый календарный год XVIII в. не могла возникнуть литература, которая бы соответствовала новой «преобразовывающейся» действительности русского общества. На первых порах в хронологических границах первой трети XVIII в. русская литература движется инерционно, наследуя некоторые специфические особенности средневековой словесности: она вплоть до Тредиаковского в основном рукописна, не содержит сведений об авторе, в силу своей языковой природы, оставаясь традиционалистской, причудливо сочетает элементы древнерусской и западноевропейской традиций. Русским писателям Нового времени на фоне масштабных процессов европеизации, секуляризации культуры, чтобы нивелировать отсталость русской литературы и ввести ее в ряд европейских литератур, необходимо было решить немало важных задач по выстраиванию новой культурной парадигмы. Для этого необходимо было расшатать традиционную культуру и на ее «обломках» возвести новую. Так, уже в первые десятилетия XVIII в. русская культура вбирает в себя многовековой опыт мировой культуры, связанный с освоением новых форм быта, риторической традиции, античной культуры, европейской системы жанров. Этот период можно охарактеризовать временем ускоренного ученичества, хаотического смешения старого с новым, художественной незрелости и противоречий, отставания и попытки его преодоления или, как образно определил Д. Д. Благой, «пестроты, брожения».

В Новое время, как принято называть период правления Петра I, к личности художника слова предъявляются высокие требования. Пишущий человек в конце XVII столетия еще обращен к Богу, и словесный труд для него – своего рода религиозный подвиг, путь, способный привести к спасению. Такое литературное «служение», разумеется, не соответствовало пафосу петровских планов, поскольку в авторе Петр хотел видеть выразителя воли государя, а сама литература и культура должны бы-

ли быть подчинены решению практических задач (а не гуманитарных), для достижения которых необходимо было усвоить то лучшее, что было у Запада, при этом не утратив свое национальное своеобразие.

Результаты литературного творчества петровской эпохи, как мы уже отмечали, проявиться сразу не могли: авторам невозможно было освоить все многообразие новых жанровых форм, риторическую и античную традиции, избавившись от предшествовавшего «мрака невежества» (А. П. Сумароков). Их необходимо было «вырастить», приобщив к европейской культуре через образование, знание иностранных языков и литератур. Поэтому реформы Петра в этой области некоторое время не давали ощутимых результатов.

Таковым в самых общих чертах был историко-культурный контекст России первой трети XVIII в., когда в Академию наук обратился молодой Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1769) с «заурядной» просьбой напечатать переведенную им в Гамбурге в 1730 году «повесть» Поля Тальмана «Езда в остров Любви» («Voyage de l'isle d'Amour»).

Книга А. Н. Беркова «Ломоносов и литературная полемика его времени» открывается главой, посвященной Тредиаковскому, – «Начальный успех Тредиаковского», где ученый отмечает, что «почти все приглашенные на работу в Петербург академики-иностранцы» «не слишком высоко» ценили способности русских в науке, а видели в них «толпу малокультурных и униженно пресмыкавшихся академических переводчиков» [Берков 1936: 7]. Среди первых был и И.-Д. Шумахер, у которого сначала не было никого, «к кому бы он благоволил» [Там же], однако позже он обратил внимание на еще никому неизвестного Тредиаковского, и посчитал необходимым наладить с ним отношения. Решению Шумахера вполне способствовало то, что он мог быть наслышан о том, что прибывший студент был в Голландии, учился в Сорбонне, владел несколькими европейскими языками, приобрел основательные знания в философии и поэзии, находился под покровительством вельможи-дипломата князя А. Б. Куракина. Важно заметить, что была и еще одна куда более важная причина, по которой необходимо было наладить отношения с Тредиаковским, – состояние русской литературы первой трети

XVIII в., поскольку такая литература, которая бы отвечала запросам одновременно и элиты, и простого народа, была доступна в языковом отношении, решала одновременно развлекательные, поучительные, нравственные, эстетические задачи, просто отсутствовала.

Ю. В. Кленова в статье «Классика, беллетристика, массовая литература: проблема границы» затрагивает процесс расслоения литературы, предпосылки которого формировались на протяжении многих столетий и который завершился только в XVIII в., когда максимально отчетливо давала о себе знать литература высокая, т. е. придворная, а также демократическая [Кленова 2015: 688]. К этому же периоду, по мнению исследователя, относится формирование так называемой «срединной» литературы, возникшей во многом благодаря переводческой деятельности В. К. Тредиаковского, способствовавшей мировоззренческому, духовному воспитанию русского читателя, сглаживанию сословной дифференциации.

Первое выступление Тредиаковского в печати относится к 1730 г., когда сразу по приезде из Франции в Россию он издает книгу, состоящую из двух частей – перевода любовного романа Тальмана «Езда в остров любви» и своих ранних поэтических произведений 1725–1730-х гг., объединенных в сборник под заглавием «Стихи на разные случаи» и помещенных в качестве приложения к роману. Сборник стал первым в России авторским циклом светских стихотворений на русском, латинском и французском языках, получившим в науке характеристику «совершенно незаурядного явления в литературной практике начала века» [Лебедева 2000: 96].

Сразу после публикации перевода Тредиаковский завоевывает внимание читающих людей России. Восприятие этого романа русским читателем, на наш взгляд, зависело в основном от двух факторов: культурного, литературного контекста России первой трети XVIII в. и от занимаемого читателем положения в обществе.

Культурные процессы, протекавшие в самом начале XVIII в., как известно, повлекли за собой целый ряд серьезных последствий. В этот период на смену средневековому типу мышления приходит светский тип, который уже в первые годы начинает

остро нуждаться в выработке способов постижения новой культурной реальности. Известно, что до Нового времени – в эпоху средневековья – русское общество не имело опыта светской жизни, а процессы, обусловленные деятельностью Петра Великого, способствовали активному приобщению России к западным образцам готового культурного опыта. Считается, что одной из первых сфер, которой предстояло научиться русскому обществу, была общественная и частная жизнь [Сазонова 1999: 127].

Важным открытием этой новой стороны жизни человека петровского времени стала сфера чувств. И действительно, для литературы этого времени такое открытие было существенным достижением, поскольку поэзия пошла по новому пути – субъективному, интимному, а не придворному или церковному. Средневековым обществом за многовековую историю была сформирована система культурных запретов, среди которых была и любовь. Признавалась лишь любовь в духе христианства, то есть супружеская, узаконенная, тогда как все прочие вариации (любовь-страсть, блуд), трактовались как грех, поэтому русская культура до XVIII в. не знала иных уровней любовных отношений – утонченной, галантной и т. п.

Перевод французского романа, став притягательным чтением для столичного вельможи, царедворца, русского дворянина начала 30-х гг. XVIII в., по своему содержанию позволил обрести им то, что «не давали ни «повести», ни «петровская драма», ни даже семинарская любовная лирика» [Берков 1936: 17]. Своим переводом Тредиаковский открыл новую для русского читателя тему «сладкия Любви». Главной темой романа является тема любви, которой переводчик «Езды» стремился к утверждению салонной культуры в России. После выхода в свет перевод романа окажется чрезвычайно популярным и воспринимается, согласно мысли Ю. М. Лотмана, как «описание нормативов поведения влюбленного, <...> как нормативное выражение переживаний любовного чувства» [Лотман 1992: 27].

Другая важная контекстуальная сторона перевода Тредиаковского запечатлена в его письмах, адресованных Шумахеру, из которых очерчивается образ переводчика, круг читателей «Езды», а также рецепция перевода.

В январе 1731 г. – после публикации перевода романа – Третьяковский, находясь в Москве, адресует на французском языке несколько писем Шумахеру в Петербург, из которых, согласно П. П. Пекарскому, видно, что переводчик «Езды» уже «пожинал лавры, как литературная известность» [Пекарский 1873: 25]. Третьяковский в своих письмах сообщал: «все люди с хорошим вкусом желают приобрести ее поскорее» (начало января 1731 г.) [Письма 1980: 44], «большинство соотечественников говорят о моей книге», «суждения о ней различны», «придворные ею вполне довольны» (18 января 1731 г.) [Там же: 46], «что касается людей светских, то некоторые из них мне рукоплещут, слагая мне хвалу в стихах, другие весьма рады видеть меня и обременяют меня своим посещением» [Там же: 47], «книга моя вошла здесь в моду, и, к несчастью, или же к счастью, я вместе с нею <...> ко мне обращаются отовсюду, у меня везде просят мою книгу, а когда я говорю, что у меня ее нет, сердятся настолько, что мне нетрудно заметить их неудовольствие» (27 января 1731 г.) [Там же]. 1 февраля 1731 г. Третьяковский получил ответное письмо, в котором сообщалось, что Шумахер радуется успеху книги, а также предлагает переводчику перевести то, что ему «заблагоразсудится», аргументируя свое предложение словами: «...потому что все, что ни явится от вас, нас очаровывает, а знатоков услаждает» [Пекарский 1873: 25–26]. Во II томе «Истории Императорской академии наук в Петербурге» (1873) Пекарский цитирует еще одно письмо Третьяковского, адресованное Шумахеру, – четвертое, в котором переводчик пишет: «...ея царское высочество принцесса Екатерина <...> выказывает мне много милостей, то хваля меня, то – мою книгу, то высказывая свое благоволение и вместе с тем обещая представить самой императрице» [Там же: 28].

Выборка из писем позволяет, во-первых, отметить, что Третьяковский был весьма настойчив и чувствителен к оценке читателей. Перед нами предстает образ активно рефлексирующего писателя-переводчика, открыто заявляющего о своих успехах и популярности. Кроме того, в этих письмах Третьяковский неустанно напоминает Шумахеру о своих просьбах и, по-видимому, обещаниях последнего напечатать сотни экземпляров «Езды» на русском языке: «Будьте любезны прислать

мне безотлагательно еще 150 экземпляров» [Письма 1980: 44], «Вы не совершите ошибки <...> если велите напечатать еще 500 экземпляров <...> прислать мне 150 экземпляров, о которых я просил вас и которые вы мне обещали, и как можно скорее» [Там же: 47–48]. Во-вторых, из писем совершенно ясно, что первыми читателями русской «Езды» стала элита – такие известные высокопоставленные лица государства, как Шумахер, Куракин, Екатерина. Однако, разумеется, читательская аудитория была шире, она не могла быть представлена только лишь правящим и приближенным к нему классом русского общества. Известно, как выражался сам Третьяковский, кроме «одних» (тех, кто оказался благожелательным к личности переводчика и русской «Езде»), были и «другие», кто порицал, обвинял автора в тщеславии, сомневался в пользе переведенного романа для русского общества, особенно – «российского юношества» [Там же: 46]: «Среди духовенства одни ко мне благожелательны, другие обвиняют меня, как некогда обвиняли Овидия за его прекрасную книгу, где он рассуждает об искусстве любить, утверждают, что я первый развратитель российского юношества, тем более что до меня оно совершенно не знало чар и сладкой тирании любви» (18 января 1731 г.) [Там же]. Уже в начале своего письма переводчик сам указывает на еще один социальный слой русского читателя – духовенство, которое Третьяковский характеризует преимущественно пейоративной лексикой (ханжи, святоши, подлые твари, попы, невежды) или словами с ироничной окраской (господа), что уже само по себе заставляет задуматься о причинах подобного отношения переводчика к священнослужителям, а также последних к личности переводчика и, собственно, его переводу. Поэтому рецепция русского духовенства, которая в данном случае будет синонимична критике перевода романа дополнит описываемую нами историко-литературную реальность эпохи русской «Езды».

18 января 1731 г. Третьяковский писал к Шумахеру:

«Что вы, сударь, думаете о распре, которую затевают со мной эти ханжи. Неужели не знают они, что сама Природа, эта прекрасная и неутомимая владычица, заботится о том, чтобы все юношество узнало, что такое любовь. Ибо отроки наши созданы так же, как и другие, и отнюдь не походят на мраморные изваяния, лишённые всякой чув-

ствительности; напротив, они наделены всем, что возбуждает у них эту страсть <...> Но оставим этим святошам их бешеное суеверие; они не принадлежат к числу тех, кто может мне навредить. Ведь это – подлые твари, которых в просторечии называют попами <...> Есть, однако, и такие, кто меня порицает.

Эти господа разделяются на два разряда: одни именуют меня тщеславным, потому что таким образом я заставил о себе говорить <...> Но обратите внимание <...> на бесстыдство последних <...> ибо они обвиняют меня в нечестии, в неверии, в деизме, в атеизме, наконец, во всякого рода ересях <...> Да не прогневаются эти невежды, но мне на них наплевать, тем более, что они люди неважные, а мне оправдаться нетрудно» [Письма 1980: 47].

По ряду объективных причин историко-культурного, этического характера, указанных выше, русская «Езда» была воспринята современниками неоднозначно. Серьезное влияние на рецепцию современников перевода Третьяковского в России оказала культура, которая «усваивала иноземные влияния с большой оглядкой» [Панченко 1973: 193], хотя бы отчасти соответствующие традиционным представлениям о предмете. Другим полюсом восприятия перевода является социальный фактор, т. е. занимаемое общественное положение читателя, который был чрезвычайно важен для самого Третьяковского, поскольку здесь он ориентировался на элиту, начинавшую с интересом познавать западную культуру через перевод Третьяковского.

Переведенный Третьяковским роман стал большим культурным событием в жизни русского общества первой половины XVIII в. Стремление переводчика «привить» на русскую почву крупную повествовательную форму любовного содержания было продиктовано авторской установкой ввести русского читателя в сферу новых чувств, которые не были предметом художественного изображения предшествовавшей историко-литературной эпохи. Заслугой Третьяковского является ответственность оказанного влияния его перевода на мировоззрение современников в вопросах этики, эстетики, культуры.

Литература

Берков П. Н. Начальный успех Третьяковского // Ломоносов и литературная полемика его времени [под ред. А. С. Орлова]. М.-Л. : АН СССР, 1936. С. 7–54.

История Императорской Академии наук в Петербурге Петра Пекарского. В 2 т. СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1873. Т. 2. 1042 с.

Кленова Ю. В. Классика, беллетристика, массовая литература: проблема границы [Электронный ресурс]. URL: <https://btfr.cc/ws6> (дата обращения: 07.06.2022).

Лебедева О. Б. История Русской литературы XVIII века. М. : Высшая школа, 2000. 415 с.

Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Третьяковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 22–28.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л. : Наука, 1973. 280 с.

Письма русских писателей XVIII века / отв. ред. Г. П. Макогоненко. Л. : Наука, 1980. 472 с.

Сазонова Л. И. Переводной роман в России XVIII века как ARS AMANDI // XVIII век. Сб. 21. СПб. : Наука, 1999. С. 127–139.

УДК 821.161.1-94(Волконский С. Г.)

Сидорова Юлия Андреевна,

студент второго курса уральского гуманитарного института,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
soffi0519@mail.ru

Приказчикова Елена Евгеньевна,

научный руководитель
SPIN-код: 3601-2144
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
miegata-logos@yandex.ru

**ОТРАЖЕНИЕ ВОЕННОЙ ПСИХОЛОГИИ ЛЮДЕЙ
НАПОЛЕОНОВСКОЙ ЭПОХИ В ЗАПИСКАХ
С. Г. ВОЛКОНСКОГО**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мемуары; воспоминания; мемуарные тексты; эго-документы; литературные жанры; военная психология; эмоциональная культура; Наполеоновские войны; декабристы; аберрация.

АННОТАЦИЯ. В статье рассмотрен мемуарный текст декабриста С. Г. Волконского «Записки». Его особенностью является аберрация, которая возникает в результате позднего, по сравнению с описываемыми событиями, времени создания, и которую необходимо учитывать при исследовании текста. На основе конкретных его эпизодов проведен анализ специфики эмоциональной культуры военной молодежи эпохи Наполеоновских войн и рассмотрено, как ее особенности повлияли на будущих декабристов. Выявлены нетипичные для других эпох культурно-психологические составляющие времени.

Sidorova Yuliya Andreevna,

a second year Student of the Ural Humanitarian Institute,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Prikazchikova Elena Evgenyevna,

Academic advisor,
Doctor of Philology, Professor
of the Department of Russian and Foreign Literature,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

**REFLECTION OF THE MILITARY PSYCHOLOGY
OF THE PEOPLE OF THE NAPOLEONIC ERA
IN THE NOTES OF S.G. VOLKONSKY**

KEYWORDS: memoirs; memories; memoir texts; ego documents; literary genres; military psychology; emotional culture; Napoleonic Wars; Decembrists; aberration.

ABSTRACT. The article considers the memoir text of the Decembrist S. G. Volkonsky “Notes”. Its peculiarity is the aberration that occurs as a result of the late creation time, compared to the events described, and which must be taken into account when studying the text. On the basis of its specific episodes, the analysis of the specifics of the emotional culture of military youth of the era of the Napoleonic Wars is carried out and how its features influenced the future Decembrists is considered. The cultural and psychological components of time, atypical for other epochs, are revealed.

На примере мемуарного текста С. Г. Волконского мы попытаемся представить психолого-историческую реконструкцию культурно-исторического менталитета военной молодежи эпохи Наполеоновских войн (1805-1815). Исследованиями в этой области занимались А.Л. Зорин, Я. Плампер, Е.Е. Приказчикова и другие.

Волконский отбирает для записок события исторического значения, но лишь те, в которых он лично принимал участие,

что неоднократно подчеркивает в тексте: «...ибо я пишу в моих записках то лишь, чему сам был свидетелем» [Волконский 1901: 120]. В связи с чем в его «Записках» присутствуют многочисленные, характерные для культуры описываемого им времени – эпохи Наполеоновских войн, эпизоды, где на собственном примере он демонстрирует нормы поведения офицерской молодежи начала XIX века. С высоты прожитых лет он, однако, осуждает многие свои поступки и поступки своих товарищей: «...вряд ли кто бы выдержал во многом разбор собственной своей совести» [Волконский 1901: 58]. Но, сделав такую преамбулу, он начинает описывать свою жизнь в те годы, и многие действия объясняет именно так, как воспринимал это много лет назад, оговариваясь лишь, что ныне считает такой взгляд неверным. Таким образом, психологию военной молодежи первой четверти XIX века он воспроизводит достаточно точно.

Характерной чертой этого времени является размытость границ между бытовым поведением и искусством: бытовая жизнь человека во всем стремилась подражать искусству, в связи с чем ей свойственна некоторая эпатажность и театральность. Однако же это не было проявлением лицемерия, как расценивал подобное поведение, например, Л.Н. Толстой. Демонстрирует эту черту бытия людей той эпохи, например, эпизод из мемуаров, в котором Волконский описывает, как он с товарищами по полку неоднократно приходит на место прогулок Императора, чтобы «посмеяться над ищущими приключений, столь дорого ими ценимых» [Волконский 1901: 131] – над людьми, бывающими там, чтобы выслужиться перед Александром – а также показать царю, что вне службы они, кавалергарды, люди независимые. Волконский и его однополчане избирают наиболее публичный способ демонстрации своей позиции – они являются в это место раз за разом и раз за разом ведут себя отлично от других, рискуя спровоцировать конфликт даже с самим монархом. В контексте эпохи это вполне объяснимо как проявление одновременно смелости, свободомыслия, красиво и ярко оформленного, а потому производящего большое впечатление, а также соответствующего канонам искусства, где герои решали проблемы публично и демонстрировали свои достоинства на

публику. Высказывая свое отношение к происходящему именно в такой форме, современники Волконского эстетизировали свои поступки.

Не стоит забывать и о том, что Волконский – будущий декабрист, и идея неповиновения тому, что считалось бессмысленным, была более чем свойственна декабристам. Ю.М. Лотман в своей статье «Декабрист в повседневной жизни» говорит о том, что декабристы, как периода «Союза благоденствия», так и уже перед восстанием достаточно открыто выражали свою позицию противников существующего общественного устройства. «Чисто практическое поведение делалось объектом не только осмысления в терминах и понятиях идейно-философского ряда. Оно переходило из разряда неоцениваемых действий в группу поступков, осмысляемых как “благородные” и “возвышенные” или “гнусные”, “хамские”» [Лотман 1975: 31–32]. В речи декабристов не было эвфемизмов, так свойственных эпохе, они говорили прямо то, что думали, не танцевали на балах, так как считали это пустым времяпрепровождением, отказывались преклоняться перед чинами и властями. И все это, казалось бы, при необходимости конспирации. «Мы не затем принимаем либеральные правила, чтобы нравиться хамам. Они нас любить не могут. Мы же их всегда презирать будем» [Там же: 61], – передает Лотман слова Николая Тургенева. «Для романтика декабристской эпохи конспирация всегда оставалась чем-то вынужденным и сомнительным. Ей противостояла героическая публичность открытого агитационного жеста» [Лотман 2020: 540]. Им нужно было не только в будущем преобразовать это общество, но уже сейчас продемонстрировать несостоятельность его нравов, обличить их – это входило в часть их программы – и сделать это нужно было во всевидение. Каждое действие их было символом, который должны были считать окружающие, а после – потомки, а потому оно должно было быть публичным. И именно это, замечает Лотман, сыграло роковую роль во время следствия: «...декабристы не были психологически подготовлены к тому, чтобы действовать в условиях узаконенной подлости» [Лотман 1975: 38].

Еще одной характерной чертой эпохи является смелость, доходящая до безрассудства. Показательным примером является

следующий эпизод: Волконский пишет, что во время русско-турецкой кампании он оказался штаб-офицером у командующего М.Ф. Каменского, который не отпускал его от себя, «не давал <...> возможности понюхать пороха и иметь случай отличиться» [Волконский 1901: 100], что не понравилось Волконскому и ему двум товарищам; и они тайком втроем отправились на аванпостную схватку, где едва не оказались ранены. Тем не менее, Волконский не выражает сожаления о своем поступке, выглядящем безрассудным. Он кажется естественным для молодых людей, жаждущих деятельности, но подстегивается и эпохой – дает возможность поупражняться в лихости, которая в военной среде возводилась едва ли не в абсолют. «Культ ритуального буйства, рисовки, который был присущ людям наполеоновской эпохи, всецело определял их поведение на поле брани», – отмечает Е.Е. Приказчикова [Приказчикова 2015: 192]. Данное явление можно проследить еще в одном эпизоде из мемуаров. Здесь Волконский пишет о своем сослуживце полковнике Сысоеве, который на спор проскакал «обогнув с тыла, занятый турками редут», хотя риск для жизни был огромен [Волконский 1901: 103].

Кроме того, помимо уже отмеченных характеристик, людям эпохи был свойственен высокий патриотизм, а также, в период начала Наполеоновских войн, еще до победы 1812 года «желание отомстить французам за стыдное поражение под Аустерлицем и Фридландом» [Там же: 61]. Это желание выразилось также в показательном для эпохи дерзком, не считающимся с приличиями поступке: молодые офицеры и Волконский в их числе ночью поехали к дому французского посла Коленкура и, взяв «удобометательные камни», разбили окна в нем, причем именно в той части, где был портрет Наполеона. Кроме того, в приведенном выше эпизоде с полковником Сысоевым тоже можно заметить противостояние русских и французских, поскольку соревновался Сысоев как раз с французом на русской службе – Ансельмом Жибори.

Еще одной характерной чертой эпохи являлся особый гуманизм, несмотря на жестокость происходящих вокруг военных событий. Во многом он обуславливался господствующим тогда

в сознании образованных людей сентиментализмом, призывающим жить по законам чувствительности. Война рассматривалась как «единственно изначально благородное занятие» [Приказчикова 2015: 218], достойное просвещенного человека, а потому военная деятельность в идеале осуществлялась по законам чести, подобным рыцарским. Их проявлением является, в том числе, милосердие к врагам. Во время русско-шведской войны 1808-1809 года один русский офицер, генерал-майор Булатов, попал в плен. Он отчаянно защищался с небольшим количеством солдат, но вынужден был сдаться сильно превосходящему числу противника. К нему, израненному, пришел шведский король и, оценив мужество противника, «велел ему вернуть шпагу и сказал: “такие храбрецы, как вы, генерал, не должны быть лишены шпаги – их чести”», – пишет Волконский [Волконский 1901: 74]. Другим эпизодом, в данном случае непроявления милости к пленному, осуждаемого Волконским, являются действия русского командующего М. Ф. Каменского, посадившего трех пленных турецких солдат на кол (после того как трое русских солдат были казнены аналогичным образом). Но даже по прошествии многих лет Волконский вспоминает об этом с ужасом и негодованием. Он считает, что «право возмездия» порой необходимо, но не в данном случае, «ибо нареченные жертвы не были деятелями первого злодеяния» [Там же: 106]. В этом и проявляется свойственный эпохе гуманизм, отсутствие ненависти к врагам только потому, что они из вражеской армии.

Эта черта эмоциональной культуры также проявляется в мемуарах Волконского. Он с негодованием пишет о пытке, которой был подвергнут пленный турецкий солдат, не желавший рассказывать то, что от него требовали. Тогда пленного раздели донага, обмазали медом и выставили «на мучение действию комаров» [Там же: 108]. Но даже тогда пленник ничего не сказал. Волконский же восхищается его мужеством и резко осуждает жестокость своего командующего «как опыт стойкости турка и зверства главнокомандующего» [Там же].

Помимо этого, эпохе наполеоновских войн свойственно восприятие трусости как чего-то практически невозможного. Я. Плампер в статье «Страх: солдаты и эмоции в истории воен-

ной психологии начала XX века» говорит о созданной в 1911 году оппозиции двух доктрин – романтической и реалистической. Первая показывала солдата бесстрашным, а страх – отклонением от нормы. Вторая – наоборот. Можно заметить, что люди начала XIX века явственно склонялись к первой. Восприятие войны как великого и достойного дела, в котором трусить попросту стыдно, отодвигало страх на задний план, а если человек испытывал его, то старался не афишировать. А потому в мемуарных текстах, отражающих реалии начала XIX века, это явление либо обходится стороной, либо оправдывается. «Записки» Волконского не исключение, он почти не упоминает в них проявлений трусости ни со стороны русских, ни со стороны врага. Напротив, он неоднократно подчеркивает стойкость обеих сторон. Но один эпизод, где говорится-таки о проявлении трусости, нам удалось обнаружить. В главе 32 Волконский рассказывает о том, что пехотная колонна шла по улице занятого города, и в этот момент с боковой улицы на них поскакала неприятельская кавалерия. Пехотные, которыми овладел «безотчетный страх», бросились прочь. Как оказалось, это был не натиск, а бегство самих французских латников. «Не предайся мы и наши войска безотчетному страху», враги были бы взяты в плен – отмечает Волконский, сожалея о данном поступке и стыдясь его. И добавляет: «...лично для меня это был первый случай такого неодобрительного поступка во всю мою боевую жизнь» [Волконский 1901: 272]. Таким образом, он не обходит эту ситуацию, сообщает о ней, но не оправдывает.

Таким образом, в мемуарах С. Г. Волконского отразилось множество явлений, свойственных эпохе, которые сформировали будущих декабристов: любовь к отечеству и готовность пожертвовать собой, храбрость, позволившая даже в условиях сомнений выйти на Сенатскую площадь. «Умрем, братцы, ах как славно умрем» – эти слова приписывают декабристу А. И. Одоевскому. Вера в свои идеи: «...мечи скуем мы из цепей». «Мы – дети 1812 года», – сказал С. И. Муравьев-Апостол. В эту эпоху будущие декабристы боролись за высокую цель – свободу отечества, состязались в удали, которая была важной составляющей чести, демонстрировали свою независимость от предрассудков.

В последующем, в условиях Александровской реакции возникнут первые тайные общества, члены которых были недовольны отсутствием в обществе высокой идеи, которой можно было бы служить, а также возможности открыто, демонстративно проявлять себя и быть понятыми.

Литература

Волконский С. Г. Записки Сергия Григорьевича Волконского (декабриста) / Изд. [и послесл.] М. С. Волконского. СПб. : Синод. тип., 1901. VIII. 547 с.

Зорин А. Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII-начала XIX века. М. : Новое лит. обозрение, 2016. 563 с.

Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Литературное наследие декабристов / Отв. ред. В. Б. Базанов, В. Э. Вазуро. Л. : Изд-во Наука, 1975. 399 с.

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). М. : Издательство АСТ, 2020. 640 с.

Плампер Я. Страх: солдаты и эмоции в истории военной психологии начала XX века // Российская империя чувств / под ред. Я. Плампер и др. М. М. : НЛЮ, 2010. 512 с.

Приказчикова Е. Е. Женщина на фоне наполеоновской эпохи: социокультурный дискурс мемуарно-автобиографической прозы Н. А. Дуровой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 253 с.

УДК 821.152.1-31(Эджуорт М.)

Говоркина Анна Юрьевна,

SPIN-код: 8480-2495

студент третьего курса

Института филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

asyagovorkina@yandex.ru

Макарова Людмила Юрьевна,

научный руководитель

SPIN-код: 1834-1058

кандидат филологических наук,

доцент кафедры литературы и методики ее преподавания,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

zerpelin2302@yandex.ru

**РОЛЬ ОБРАЗА ДВОРЕЦКОГО В СУБЪЕКТНОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА М. ЭДЖОРТ
«ЗАМОК РЕКРЕНТ»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ирландская литература; ирландские писательницы; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; романы; субъектная организация; художественное пространство; точка зрения; дворецкие.

АННОТАЦИЯ. В статье исследуется роль образа Тэди Кверка в субъектной организации романа «Замок Рекрент», созданного ирландской писательницей Марией Эджуорт, современницей и собеседницей В. Скотта. Опираясь на суждения Б. Кормана о субъекте речи и Ю.М. Проскуриной о способах выражения авторской позиции на сюжетно-композиционном уровне, автор статьи определяет роль Тэди Кверка как героя-рассказчика, свидетельствующего о поколениях дворян в замке Рекрент. М.

Эджуорт неслучайно доверяет оценку происходящего именно дворецкому, так как он занимает промежуточное положение между миром помещиков и народом; он испытывает симпатии к домочадцам в замке Рекрент и в то же время не является полноправным членом благородной семьи. Таким образом, выбирая образ дворецкого в качестве героя-рассказчика, писательница стремилась к объективному описанию нравов и помещичьего быта обитателей замка Рекрент как типичных представителей дворянской среды в Ирландии на рубеже XVIII-XIX вв.

Govorkina Anna Uryevna,

third year Student

Institute of Philology and Intercultural Communication

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

Makarova Ludmila Uryevna,

Academic advisor,

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching,

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

THE ROLE OF THE IMAGE OF THE BUTLER IN THE NOVEL BY M. EDGEWORTH “CASTLE RACKRENT”

KEYWORDS: Irish literature; Irish women writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; novels; subject organization; art space; point of view; butlers.

ABSTRACT. The article examines the role of the image of Teddy Kwerk in the subjective organization of the novel "Castle Rekrent", created by the Irish writer, contemporary and interlocutor of W. Scott, Maria Edgeworth. Based on the judgments of B. Korman about the subject of speech and Yu.M. Proskurina about the ways of expressing the author's position at the plot-compositional level, the author defines the role of Teddy Kwerk as a hero - a storyteller who testifies

to the generations of nobles in Rekrent Castle. It is no coincidence that M. Edgeworth herself trusts the assessment of what is happening to the butler, since he occupies an intermediate position between the world of landowners and the people; he has sympathy for the household in Rekrent Castle and at the same time is not a full member of a noble family. Thus, choosing the image of a butler as a hero-narrator, the writer strove for an objective description of the customs and landowner life of the inhabitants of Rekrent Castle as typical representatives of the noble environment in Ireland at the turn of the 18th-19th centuries.

Мария Эджуорт (1767 – 1849) – яркая представительница ирландской литературы рубежа XVIII-XIX вв., вклад ее в развитие романного жанра трудно переоценить. Так, первый из ирландских романов писательницы, «Замок Рэкрент», написанный в 1800 году, повлиял на развитие жанра исторического романа в творчестве В. Скотта. В основу сюжета этого произведения положены события, связанные с общественной ситуацией в Ирландии «через два года после ирландского восстания 1789 г. и за год до подписания Акта об Унии, лишившего Ирландию автономии» [Демурова 1972: 354]. В романе дана ироническая оценка нескольких поколений ирландских землевладельцев, чье неумелое управление поместьем привело к печальным последствиям для них самих и к благоприятным для иных обитателей их владений. «Замок Рэкрент» повествует о переходной эпохе: отмирают старые нравы и старинное представление о землевладельцах и отношении к земле, уходит в прошлое изжившее свой век управление поместьями, а на смену ему приходит новый тип управления, новые нравы, а вместе с тем и новые для ирландских земель реалии, тесно связанные с зависимостью от Англии. Благодаря роману «Замок Рекрент» и другим произведениям, писательская деятельность Марии Эджуорт определяется критиками и исследователями как служение общественным и национальным интересам Ирландии и Соединенного Королевства, сопоставимое с литературным трудом Вальтера Скотта, выразившего в своих романах уважение к традиционному укладу жизни и народным традициям Шотландии.

Вслед за литературоведами Н. М. Демуровой, М. М. Бельским и Б. Г. Реизовым мы исходим из той точки зрения, что произведение Марии Эджуорт «Замок Рэкрент» является романом нравов с элементами исторического романа, поскольку писательница изобразила быт и нравы своего поколения ирландцев с достоверной, исторической точностью. В статье нам важно проследить взаимосвязь субъектной организации романа и его нравоописательной специфики.

Повествование в романе Марии Эджуорт «Замок Рэкрент» ведется от лица дворецкого Тэди Кверка. Он становится свидетелем всех важнейших событий в истории нескольких поколений владельцев замка Рэкрент, свидетелем постепенного отмирания старых нравов и трагической судьбы самих владельцев. Нам необходимо выяснить, с какой целью именно Тэди Кверку доверено вести рассказ об обитателях замка Рэкрент и как его позиция соотносится с позицией автора.

Тэди Кверк в той или иной степени участвует в событиях, которые описывает, становясь их свидетелем; роман написан в форме его воспоминаний: в предисловии к роману сама Мария Эджуорт называет его рассказ «мемуарами». Эти наблюдения позволяют нам определить на сюжетно-композиционном уровне образ Тэди Кверка как образ героя-повествователя, который, по мысли Ю. М. Проскуриной, является «главным участником им же описываемых событий. Как правило, он прибегает к исповедальным жанрам: дневникам, письмам, воспоминаниям» [Проскурина 1992: 15-14].

В предисловии писательница не только указывает на мемуарную форму труда Тэди, но и характеризует черты образа героя-повествователя: «Те, кому известны нравы определенного класса ирландского дворянства в недавнем прошлом, вряд ли нуждаются в подтверждении истинности того, что рассказывает честный Тэди; тем же, кто совершенно с Ирландией не знаком, нижеследующие «Мемуары» покажутся во многом непонятными или, возможно, совершенно невероятными. Для неосведомленного английского читателя издатель присовокупил к тексту некоторые примечания; он размышлял также о том, не перевести ли рассказ Тэди на обычный английский язык, но словечки,

которыми Тэди уснащает свою речь, переводу не поддаются; к тому же подлинность его слов, если не сохранить характерную его манеру, могла бы вызвать сомнение» [Эджуорт 1972: 7]. В развернутом суждении, обращенном к предполагаемым читателям, Мария Эджуорт указывает на субъективность взгляда повествователя, обусловленную положением дворецкого, его личным отношением к помещикам. Писательница подчеркивает социальный статус Тэди, называя его «старый невежда дворецкий», то есть мы должны понимать, что он становится носителем мировоззрения, не близкого к авторскому, скорее, мировоззрения ирландца из сословия простолюдинов. Но также отмечается расположение Тэди к владельцам замка: «...приверженность семейству, в котором он родился и вырос, должна быть очевидна читателю» [Там же: 6]. Писательница таким образом заранее готовит читателя к тому, что события будут даны сквозь призму сознания героя, склонного оправдывать многие действия своих господ, к которым он испытывает личную привязанность, близкую к семейной. И с первых строк его повествования мы можем в этом убедиться.

Тэди склонен восхищаться своими господами из семьи Рэкрент, а их пороки воспринимать как достоинства, свойственные помещикам. Например, о пьянстве и кутеже сэра Патрика О' Шоглина, принявшего вместе с замком и угодами фамилию Рэкрент, Тэди с гордостью пишет так: «Вступив во владение, задал он такой пир, какого здесь отродясь не видывали; к вечеру на ногах не стоял никто, кроме самого сэра Патрика, который мог перебить хоть кого в Ирландии, не говоря уж о трех королевствах!» [Там же: 10]. Выражая умиление и радость, описывая нравы хозяина, Тэди схож с Савельичем, дядькой Петра Гринева, или с Захаром, слугой Обломова. Всех этих персонажей объединяет покровительственное и подобострастное отношение к господам-барчукам, хозяевам-помещикам.

Точка зрения Тэди Квэрка как верного служителя тесно связана с пространством замка Рэкрент и его окрестностей. Хронотоп замка даже вынесен в заглавие романа. М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» пишет об исторической специфике хронотопа замка: «Замок насыщен вре-

менем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого...)» [Бахтин 1975: 234-407]. Тэди, обитатель замка, подвержен воспоминаниям о прошлом, наполненным гордостью и печалью об уходящей эпохе. Так, в начале своих «Мемуаров» Тэди говорит: «...Как жил я, так и умру, честью и правдой служа семейству. Семейство Рэкрент, с гордостью могу сказать, – одно из самых древних в королевстве» [Эджуорт 1972: 10]. Для Тэди являются гордостью заслуги семейства Рэкрент, так, словно это его собственные заслуги. Герой не принимает перемен, которые несет с собой новое время и новый тип управляющих поместьями. Тэди осуждает управляющего, хотя им стал его сын, стряпчий Квэрк, предприимчиво выкупивший замок, воспользовавшись наивностью последнего владельца, который был не приспособлен к делам ведения хозяйства земель, принадлежавших клану Рэкрент.

Но хронотоп замка использован Марией Эджуорт, скорее, в ироническом ключе. Это уже не те замки прославленных феодалов, описываемые в рыцарском или историческом романах. Писательница полагает, что феодальные нравы уже потеряли свою жизнеспособность и уходят в прошлое, в прошлом они пережили свое бывшее величие, в настоящем же эти старопомещичьи нравы воспринимаются как устаревшие и даже порочные.

Принадлежа к простолюдинам, крестьянам и прислуживая помещикам, Тэди понимает нравы и обычаи ирландцев и описывает их обычаи не «со стороны», нам передан взгляд человека, погруженного в культуру своего народа. Обратимся для примера к яркому, с нашей точки зрения, эпизоду похорон. В начале романа повествуется о похоронах сэра Патрика, пышность которых вызвала чувство непомерной гордости в душе Тэди: «Не было во всей стране джентльмена, которого так бы любили при жизни и так оплакивали после смерти равно и бедные и богатые. А похорон таких во всем графстве ни раньше, ни после не видавали!» [Там же: 11]. Тэди точно, с точки зрения ирландских обычаев, описывает, как провожали сэра Патрика, и упоминает о «вое»: для Тэди традиция плача – знакомый обряд,

значение которого не нужно объяснять. Но в конце романа, в разделе «Глоссарий», автор дает объяснение для того, чтобы читатель, далекий от данной культурной традиции, понимал, что имеет в виду Тэди, говоря: «А какой стоял вой – во всем графстве слышно было». В пояснении Мария Эджуорт приводит выдержки из труда «Отчет о заседаниях Ирландской Королевской Академии», тем самым укрепляя историческую и культурную основу повествования Тэди.

Интересно, что воспоминания Тэди начинаются и заканчиваются описаниями похорон: сэра Патрика, первого, кто носил фамилию Рэкрент, и сэра Конди, последнего из знатного рода. Умирают и другие представители рода. Благодаря мотиву повторяемости похорон повествование Тэди будто закольцовывается, подчиняясь идее отмирания помещичьего сословия с его старыми нравами. Погибает несколько поколений помещиков, владельцев замка Рэкрент, а к гибели их приводят собственные порочные нравы, которые, как надеется автор, уйдут в прошлое: «Когда Ирландия потеряет свою самобытность вследствие союза с Великобританией, она с добродушной улыбкой оглянется на сэров Китов и сэров Конди своего прошлого» [Там же: 7]. При этом важно отметить, что похороны Патрика отличались широким размахом, похороны же последнего представителя отмирающего поколения были бедными, так как сэр Конди встретил смерть в нищете и потере своих прав.

Важно, что автор подчеркивает ирландскую специфику романа, отказываясь от перевода романа на английский язык. Речь Тэди полна ирландских выражений, которые непонятны без глоссария, прилагаемого к тексту романа. Благодаря живой и выразительной речи Тэди становится выразителем ирландского мироощущения. Так, например, он неоднократно употребляет ирландские фразеологизмы, идиомы, обозначающие время, описывающие пространство, вспоминает ирландские песни. Одной из первых Тэди цитирует застольную песню, которую пел его первый хозяин сэр Патрик Рэкрент:

Кто на ночь ни капельки в рот не берет,
Зачахнет, пожухнет, до срока помрет.

А кто перед сном принимает по малой,
Тот славно живет и умрет славным малым.

[Эджуорт 1972: 11]

На примере помещиков и простолюдинов, связанных с замком Рекрент, Мария Эджуорт поднимает вопрос об отношении помещиков, арендаторов и крестьян к земле. Сквозь призму сознания Тэди писательница отмечает, что пренебрежительное отношение помещиков к наследуемым угодьям приводит в упадок состояние их земель, а, следовательно, и состояние ирландского крестьянства. Помещики являются хозяевами лишь «на бумаге» и совершенно не приспособлены к управлению поместьями, ведут праздный образ жизни и проматывают свое состояние. Последний владелец замка сэр Конди проматывается окончательно, он не в состоянии решать вопросы управления, из-за чего одним росчерком пера, между бокалами пунша, подписывает договор о продаже фамильного имения и проводит последние дни жизни в маленьком охотничьем домике, в нищете. Автор выражает надежду, что союз Ирландии с Англией «будет способствовать оздоровлению страны», и безответственность, «тупоумие», «беспутство» нерадивых помещиков уйдут в прошлое, не бросая тень на ирландский народ, славящийся богатой историей и культурой.

Являясь представителем старшего поколения, Тэди негативно относится к происходящим переменам, судьба его, как и судьба его господ, печальна. В конце мемуаров Тэди с осуждением рассказывает о тех, кто остался в замке Рэкрент после смерти последнего знатного хозяина: это его сын Джейсон, сделавшийся землевладельцем, и Джуди, которую некогда любил сэр Конди. Оба они не достойны внимания Тэди, так как проявили корыстолюбие и эгоизм в отношении семьи Рэкрент. Но осуждая молодых Джейсона и Джуди, Тэди избегает прямых оценок: «Что до меня, то после всего, что я на этом свете увидел, я ничего уже больше не желаю, но я ни слова не говорю, – в моем возрасте глупо было бы наживать себе врагов» [Там же]. С уходом господ сам «честный» «бедный» Тэди становится никому не нужным одиноким стариком, который может лишь вспоминать о минувшем с гордостью и сожалением.

Так почему Мария Эджуорт выбрала в качестве героя-повествователя именно Тэди? Почему доверила повествование герою, чьи оценки истории семьи Рэкрент и процессов, происходящих в Ирландии, двойственны? Мы убедились, что образ Тэди подчеркнуто самобытен: он обладает особым мышлением, складом речи, обусловленной социальной принадлежностью, характером и биографией, которую герой частично и рассказывает в начале своего повествования. Тэди – и хранитель воспоминаний о старинном ирландском роде, и герой, в настоящем связанный с разными слоями ирландского общества. Специфический взгляд Тэди Кверка помогает Марии Эджуэрт представить типические картины быта и нравов ирландцев и их отношение к происходящим социальным и культурным изменениям.

Литература

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234-407.

Бельский А. А. Мария Эджуорт // Бельский А. А. Английский роман 1800-1810-х годов. Пермь, 1968. С. 7-47

Демурова Н. М. Мария Эджуорт и ее ирландские романы // Эджуорт М. Замок Рэкрент. Вдали отечества. М.: Наука, 1972. С. 353-378.

Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 113 с.

Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251-292.

Проскурина Ю. М. Типология образа автора в творчестве Ф.М. Достоевского: Учеб. пособие. Екатеринбург, 1992. 55 с.

Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.: Худож. лит., 1965. 498 с.

Скотт В. Уэверли. URL: https://royallib.com/read/skott_valter/tom_1_ueverli.html#0 (дата обращения: 12.11.22).

Эджуорт М. Замок Рэкрент. Вдали отечества. М.: Наука, 1972. 397 с.

УДК 821.111(73)-31(Лавкрафт Г. Ф.)

Алахвердов Сергей Владимирович,

студент четвертого курса;

Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека;

100174 Узбекистан, г. Ташкент, ул. Фараби, д. 400;

alaxverdov00@mail.ru

Каминская Елена Михайловна,

научный руководитель,

доктор филологических наук,

доцент кафедры русского литературоведения;

Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека;

100174 Узбекистан, г. Ташкент, ул. Фараби, д. 400;

kaminskaya-nuuz@mail.ru

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ ПРОЗЫ ЛАВКРАФТА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Лавкрафт; американская литература; американские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные мотивы; художественное своеобразие; хоррор; скептицизм.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются черты художественного своеобразия творчества Г. Ф. Лавкрафта. Особое внимание уделяется изучению основных мотивов прозы Г. Ф. Лавкрафта и их внутреннему взаимодействию.

Alaxverdov Sergey Vladimirovich,

fourth year Student;

National university of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek,

Uzbekistan, Tashkent

Kaminskaya Elena Mikhailovna,

Academic advisor,

Doctor of Philology, Associate Professor

of the Department of Russian Literary Studies,

National university of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek,
Uzbekistan, Tashkent

ON THE QUESTION OF THE ARTISTIC ORIGINALITY OF LOVECRAFT'S PROSE

KEYWORDS: Lovecraft; American literature; American writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary motives; artistic originality; horror; skepticism.

ABSTRACT. The article examines the features of the artistic originality of G.F. Lovecraft's work. Special attention is paid to the study of the main motives of H.F. Lovecraft's prose and their internal interaction.

Творчество Г. Ф. Лавкрафта занимает почётное место в мировой литературе, в жанре «страшного рассказа». Видные литературоведы и писатели отдают ему дань уважения. Стивен Кинг отмечает, что «в XX веке никому так и не удалось превзойти Г.Ф. Лавкрафта в искусстве классического хоррора». Однако, несмотря на большой читательский интерес и немалое внимание со стороны профессионалов, произведения Лавкрафта всегда рассматриваются в отрыве от литературного, философского, а порой и исторического контекста. Оправдано это лишь отчасти. Тот факт, что при жизни Лавкрафт был непопулярен, сыграл свою роль в том, что ему так и не удалось напечатать ни одной книги. Таким образом, активного участия в литературном процессе своего времени он не принимал. Тем не менее, анализ его творчества нам представляется весьма актуальным, в произведениях Лавкрафта очень часто поднимаются философские вопросы, а его метафизические взгляды часто соприкасаются с идеями европейского экзистенциализма. В данной статье мы постараемся обозначить несколько основных, часто повторяющихся в произведениях Лавкрафта мотивов, а также указать на связи между ними.

Стоит уточнить, что именно мы понимаем под термином «мотив». «Мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он

активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен. Являя собой, по словам Б.Н. Путилова, «устойчивые семантические единицы», мотивы «характеризуются повышенной, можно сказать исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений». Мотив так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в формах самых разных»; «Так, А.Н. Веселовский в своей незавершенной "Поэтике сюжетов" говорил о мотиве как простейшей, неделимой единице повествования, как о повторяющейся схематической формуле, лежащейся на основу сюжетов (первоначально – мифа и сказки)» [Хализев 1999: 131]. Веселовский, как и Путилов, говоря о мотиве, делает акцент на его динамической роли в движении всего сюжета. В случае с анализом мотивов Лавкрафта нам это особенно важно, так как сюжет практически каждого его рассказа обладает сверхдинамичностью, что обусловлено особенностью его повествования (оно всегда ведётся от первого лица).

Тот факт, что еще до прочтения рассказа мы знаем о том, что главный герой выживет, либо изначально знаем, что он умрет (как например в рассказе «Обитающий во мраке», где нашему вниманию предстает дневник уже мёртвого человека), заставляет Лавкрафта удерживать внимание читателя неклассическими для жанра «хоррор» приёмами. Фокус смещается с переживаний за судьбу героя в область неизвестного. Читательское любопытство толкает нас к дальнейшему чтению, подобно тому, как героев Лавкрафта влечёт вперёд познание неизведанного. Перефразировав знаменитую цитату Лавкрафта о том, что «Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого», можно сказать, что самое сильное чувство, присущее всем героям Лавкрафта, это чувство любопытства.

Приведём примеры того, как Лавкрафт с первых же строк захватывает интерес читателя и оставляет подвешенной в воздухе некую тайну, о которой нам предстоит узнать немного позже: «Я не заметил в том, что произошло, ничего ужасного и прошу это запомнить», «Я знал, что над безымянным городом, к которому я приближался, тяготее проклятие» [Лавкрафт 2021: 13,

172]. Помимо явной прагматической цели – подогреть интерес читателя, мы можем отметить очень важную черту, свойственную героям Лавкрафта – скептицизм. Их объединяет недоверие к сверхъестественному, и они склонны к тому, чтобы находить для всего рациональное объяснение. Яркий пример такого принципа можно увидеть в рассказе «Картинка в доме», где героя в пустом заброшенном доме «привлѣк внезапный звук шагов в комнате наверху», а затем он решил, что «хозяин дома, скорее всего, только что очнулся после долгого сна» [Лавкрафт 2020: 9].

Таким образом, главным героем Лавкрафта является человек разумный, верящий в науку (часто являющийся учёным), верящий в то, что всё вокруг подвергается рациональному объяснению. Лавкрафт деконструирует и обнажает всю несостоятельность мировоззрения такого человека следующим образом: он демонстрирует беспомощность всякого отдельно взятого человека перед вселенной, перед окружающим его необъятным миром. Следующие строки из «Зова Ктулху» иллюстрируют это: «Мы обитаем на спокойном островке невежества посреди тёмного моря бескрайних знаний, и вовсе не следует плавать на далѣкие расстояния» [Лавкрафт 2021: 54]. Этот мир куда больше, чем кажется, и те тайны, которые он в себе хранит, лучше не открывать, а иначе «объединение разрозненных доселе обрывков знания откроет перед нами такой ужасающий вид на реальную действительность, что мы либо потеряем рассудок от этого откровения, либо постараемся укрыться от просветления под покровом нового средневековья» [Лавкрафт 2021: 54]. Герой другого Лавкрафтовского рассказа «Храм» достиг запретного знания: «То, что я наблюдаю, не может быть правдой: я знаю, что это следствие моего безумия и по большей части объясняется кислородным голоданием, поскольку воздух у меня заканчивается» [Лавкрафт 2021: 53]. Обратим внимание, что даже оказавшись лицом к лицу со светящимся подводным храмом, герой сохраняет рассудительность и скептицизм.

Другим важным аспектом характера лавкрафтовского героя является его неумолимое стремление к знанию, даже если оно запрещено и опасно. Этот мотив, в свою очередь, рождает в памяти библейский сюжет с запретным плодом и тайным знани-

ем. Эту связь в своём исследовании подчёркивает земляк Лавкрафта, исследователь его творчества Джеймс А. Андерсон, который пишет о героях «Шепчущего во тьме» следующее: «Wilmarth, despite his instinctive fear of this knowledge, becomes tempted. Both he and Akeley «will find any risks worth running for the sake of knowledge» // «Уилмарт, несмотря на свой инстинктивный страх перед этим знанием поддается искушению. И он, и Эйкли «сочтут, что ради знаний стоит пойти на любой риск»; «For Lovecraft and his protagonists, knowledge offered a far more tempting and forbidden fruit... // «Для Лавкрафта и его главных героев знание было гораздо более соблазнительным и запретным плодом...» [Anderson 1992: 145-146]. Из уже упоминавшегося рассказа «Картинка в доме»: «...в сторону запретной двери, наводящей на мрачные мысли и в то же время манящей» [Лавкрафт 2020: 11]. Любопытство человека и его непреодолимое желание контролировать все вокруг всякий раз перевешивают на вымышленных весах страх: «Однако любопытство победило страхи, что постепенно накапливались с того момента, когда я впервые увидел этот дом» [Лавкрафт 2020: 11].

Неспособность человека обуздать внешний мир и понять его законы подчеркивается всякий раз и тем, что богатый набор инструментов, позволяющих ему описать вселенную, противопоставляется естественному животному чутью. Животные в творчестве Лавкрафта обладают большей проницательностью в вопросах сверхъестественного. Например, кот в рассказе «Крысы в стенах» «вдруг сделался беспокоен, что полностью не соответствовало его характеру» [Там же: 131] или же верблюд в «Безымянном городе»: «Ужас, встававший у меня на пути невидимой преградой, замедлял поступь моего верблюда» [Лавкрафт 2021: 13]. Животные замечают опасность намного раньше героя, но из-за «глухости» человека к подобным не рациональным, на его взгляд, знакам он не может их считать вовремя.

Не случаен и выбор антагонистов у Лавкрафта. Хтонические и космические существа, противостоящие человеку всегда подчеркнута, превосходят его в размерах, силе и часто даже в знаниях. Сравним с описанием появления морского чудовища в «Дагоне»: «Оставив лишь лёгкое кружение на воде, тварь под-

нялась над тёмными водами. Огромная, как Полифем, и мерзкая, явившимся из кошмара чудовищем она ринулась к монолиту, обхватила его гигантскими чешуйчатыми руками и, склонив к камню жуткую голову, принялась издавать какие-то размеренные звуки» [Там же]. В «Хребтах безумия» герои, изучая древний ледяной город «Старцев» в Антарктиде, часто отмечают высочайшую организованность и интеллектуальность этих древних существ, а также поражаются совершенности их искусства: «Однако в искусстве исполнения ничего более совершенного я не видел. Несмотря на масштабность и мощь резьбы, даже мельчайшие особенности жизни растительного и животного мира были переданы здесь с потрясающей убедительностью». [Там же].

Сложное взаимодействие постоянно возникающих в творчестве Лавкрафта мотивов позволило ему создать целую вселенную автономных рассказов, объединенную общими идеями и собственными законами мироздания. Выбор специфических черт главных героев у Лавкрафта обусловлен как идейными целями, так и характером повествования от первого лица. Особенности прозы Лавкрафта послужили формированию художественного своеобразия писателя и его собственного неповторимого стиля, благодаря которому он стал уникальным явлением не только в литературе, но и во всей современной культуре.

Литература

Хализев В. Е. Теория Литературы. М.: Высш. школа, 1999. 131 с.

Лавкрафт Г. Ф. Затаившийся страх. М.: АСТ, 2020. 512 с.

Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху. М.: АСТ, 2021. 480 с.

Лавкрафт Г. Ф. Хребты Безумия. М.: АСТ, 2021. 480 с.

James A. Anderson. Out of the Shadows: A Structuralist Approach to Understanding the Fiction of H. P. Lovecraft. University of Rhode Island. 1992. 180 p.

УДК 821.161.1-31(Достоевский Ф. М.)

Солина Анна Егеньевна,

студент четвертого курса

Института филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

masieanyuа330@gmail.com

Ермоленко Светлана Ивановна,

научный руководитель

SPIN-код: 4090-9303

доктор филологических наук,

профессор кафедры литературы и методики ее преподавания,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

ermolenko-1@mail.ru

**ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ РОМАНА
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ
И ОСКОРБЛЕННЫЕ»: СПОРНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ф. М. Достоевский; «Униженные и оскорбленные»; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; романы; сюжетостроение; трагические линии; сюжетные линии; литературные герои.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается оценка критиками и литературоведами (Н. А. Добролюбовым, Г. А. Кушелевым-Безбородко, К. В. Мочульским, В. А. Тунимановым, Р. Г. Назировым и др.) особенностей сюжетостроения романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» (1861). Выявлены спорные аспекты изучения сюжетостроения романа. Сделаны предварительные выводы о количестве сюжетных линий в романе и о том, кто является связующим звеном между историями героев – Иван Петрович или князь Валковский.

Solina Anna Evgenievna,

fourth year Student

Institute of Philology and Intercultural Communication

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

Ermolenko Svetlana Ivanovna,

Academic advisor,

Doctor of Philology, Professor

of the Department of Literature and Methods of its Teaching,

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

**FEATURES OF PLOT-BUILDING F. M. DOSTOEVSKY'S NOVEL
“THE HUMILIATED AND THE INSULTED”: CONTROVERSIAL
ASPECTS OF THE STUDY**

KEYWORDS: F. M. Dostoevsky; “Humiliated and insulted”; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; novels; plot construction; tragic lines; storylines; literary heroes.

ABSTRACT. The article examines the evaluation by critics and literary critics (N. A. Dobrolyubov, G. A. Kushelev-Bezborodko, K. V. Mochulsky, V. A. Tunimanov, R. G. Nazirov, etc.) of the plot-building features of F. M. Dostoevsky's novel "The Humiliated and the Insulted" (1861). Controversial aspects of the study of the plot of the novel are revealed. Preliminary conclusions are made about the number of storylines in the novel and about who is the link between the stories of the heroes – Ivan Petrovich or Prince Valkovsky.

Возвращение Ф. М. Достоевского в литературу после сибирской каторги и ссылки было трудным. Писатель, оторванный от социальной и литературной реальности, долгое время искал формы, позволяющие раскрыть в творчестве новые темы, отразить изменения, которые произошли в нём самом и в России за годы пребывания в Сибири. Параллельно с работой над первым произведением послекаторжного периода (повестью

«Дядюшкин сон») Достоевский ведет работу над «петербургским» романом.

В 1861 году в журнале «Время» был опубликован роман «Униженные и оскорбленные». В ходе комплексного анализа критической литературы и исследований нами был выявлен спорный аспект, нуждающийся в особом внимании. Речь идет об особенностях сюжетостроения в романе.

В литературоведении понятие «сюжет» трактуется неоднозначно. В своей работе мы будем опираться на определение, сформулированное в учебном пособии «Теория литературы (вводный курс)» Н. Л. Лейдермана и Н. В. Барковской: «Сюжет – это последовательность событий, в которых развивается конфликт» [Лейдерман, Барковская 2008: 69].

Рассмотрим некоторые важные для нас суждения критиков и литературоведов, касающиеся особенностей сюжетостроения романа «Униженные и оскорбленные». Г. А. Кушелев-Безбородко в статье, напечатанной в 1861 году в «Русском слове», раскритиковал сюжетное построение романа. По мнению критика, заметна его нестройность, натянутость, придуманность сюжетных линий и перипетий. Попутно Кушелев-Безбородко указал на неправдоподобность поведения Ивана Петровича по отношению к любви Наташи Ихменевой и Алёши Валковского. Наиболее униженным и оскорбленным критик назвал старика Ихменева, а не Ивана Петровича.

Н. А. Добролюбов, чей критический разбор романа, представленный в статье «Забитые люди» (1861), является самым полным, напротив, считал, что Иван Петрович «из всех униженных и оскорбленных... унижен и оскорблен едва ли не более всех; представить, как в его душе отражались эти оскорбления, что он выстрадал, смотря на погибающую любовь свою, с какими мыслями и чувствами принимался он помогать мальчишке-обольстителю своей невесты, какие бесконечные вариации любви, ревности, гордости, сострадания, отвращения, ненависти разыгрывались в его сердце, что чувствовал он, когда видел приближение разрыва между своей невестой и ее любовником, – представить все это в живом подлинном рассказе самого оскорбленного человека, – эта задача смелая, требующая

огромного таланта для ее удовлетворительного исполнения» (421)¹. По мнению Добролюбова, основой сюжета, точнее – главной сюжетной линией, является любовь Наташи Ихменевой и Алёши Валковского, о которой повествует Иван Петрович. Вместе с тем, полагает критик, любовь Ивана Петровича к Наташе фальшива и неестественна.

Добролюбов обратил внимание на образ князя Валковского, который мог бы стать «зерном» (424) романа. Однако этот образ совершенно не удался Достоевскому. Характер князя представляет собой синтез всех циничных и негативных черт, но, прочитав роман, нельзя определить, что сделало князя таким. Недостаточно раскрыт характер Наташи Ихменевой и других героев романа, что позволило критику сделать суровый вывод: «Эта бедность и неопределенность образов, эта необходимость повторять самого себя, это неумение обработать каждый характер даже настолько, чтобы сообщить ему соответственный способ внешнего выражения, – все это, обнаруживая, с одной стороны, недостаток разнообразия в запасе наблюдений автора, с другой стороны, прямо говорит против художественной полноты и цельности его созданий...» (426).

Недостатком произведения является и его композиционная рыхлость: разные события, описываемые в романе, – смерть Смита, конфликт Ихменева и князя Валковского, история Нелли, уход Наташи из дома и так далее, – слабо связаны друг с другом.

Таким образом, критик не увидел, как соединяются между собой разные сюжетные линии.

Уже в XX веке К. В. Мочульский выделил две фабулы в романе – Наташи Ихменевой и Нелли. Главной, считает литературовед, является фабула Наташи, представляющая собой «литературный жанр сентиментальной мелодрамы» (317)², а второстепенная линия Нелли строится на примере

¹ Здесь и далее цит. по [Добролюбов 1984 : II, 419-473] (с указанием страниц в тексте статьи).

² Здесь и далее цит. по: [Мочульский 1995] (с указанием страниц в тексте работы).

западноевропейского «романа тайн». Очевидной кажется Мочульскому связь «Униженных и оскорбленных» с Э. А. Гофманом и завязкой романа Эжена Сю «Парижские тайны» (1842–1843). Сюжетная линия Нелли вызывает у Мочульского особый интерес, потому что Достоевскому удалось в полной мере раскрыть детский характер во всем его трагическом проявлении. «Зарождение женской любви и ревности в тринадцатилетней девочке изображено с огромным искусством. Образ Нелли полон странной мучительной прелести». «В нем больше жизни и поэзии, – утверждает далее исследователь, – чем в чувствительно-рассудительной Наташе» (318).

В отличие от Добролюбова, К. В. Мочульскому удалось увидеть связь между двумя сюжетными линиями. Истории Наташи и Нелли связаны образом одного героя – Ивана Петровича. В «старый» сюжет, характерный для «Бедных людей» и «Белых ночей», включается автобиографический материал, который мы видим в образе Ивана Петровича. Хитрость Достоевского заключается в том, что при первом прочтении романа возникает ощущение, будто Иван Петрович является главным героем. Мочульский же называет его «орудием интриги» (319). Иван Петрович в постоянном движении от одного персонажа к другому, благодаря ему движется и сам сюжет, читатели узнают новые подробности, но фактически Иван Петрович никак не влияет на развитие действия.

Сюжет романа строится на историях, в которых присутствует любовный треугольник: Алёша – Наташа – Иван Петрович, Наташа – Иван Петрович – Нелли и Наташа – Алёша – Катя. Но даже в этих любовных историях принимают участие «мнимые» герои. Как справедливо замечает К. В. Мочульский, главным героем романа является князь Валковский: «Все скрытые пружины действия в его руках, его злая воля определяет судьбу всех персонажей» (321). Исследователь делает вывод, что князь объединяет две фабулы, потому что он отец и Алёши, и Нелли.

В. А. Туниманов в своем исследовании частично соглашается с критикой Н. А. Добролюбова. Действительно, сюжет-

ная связь линий Наташи и Нелли создана несколько искусственно. «Объединяет главных героинь романа (и героев – Ивана Петровича, старика Ихменева) особенный, присущий “униженным и оскорбленным” эгоизм страдания» [Туниманов 1980: 169]. Помимо эгоизма страдания Туниманов выделяет тупой эгоизм, присущий Бубновой, наивный эгоизм, носителем которого является Алёша Валковский, и эгоизм хищнический, волчий – князя Валковского.

Впервые в центре внимания исследователя появляется третий план, создаваемый Маслобоевым. «Маслобоев, – замечает Туниманов, – промежуточное звено между двумя полюсами романа: “блаженным”, безгрешным Иваном Петровичем и аморальным, циничным князем Валковским» [Там же: 173]. Маслобоев принципиально важен в романе, поскольку в его образе, по мысли исследователя, заключен петербургский преступный мир и его тайны, в котором существуют остальные персонажи романа.

Увидел связь между историями Нелли и Наташи и Б. Г. Реизов. «Партия Нелли, – обращает внимание исследователь, – звучит как напоминание о типическом, постоянном, неизменно повторяющемся женском страдании. <...> Она придает философское обобщение сюжету» [Реизов 1972: 72].

Анализируя жанровую специфику романа, Реизов указывает, что «Униженные и оскорбленные» как роман-фельетон, на что указывал сам Достоевский, предполагает множество внешних событий, обилие приключений и преступлений и малое количество психологизма. Но в романе «Униженные и оскорбленные» мы наблюдаем совсем другое: внешних событий очень мало, преступление совершается только в предыстории, а само произведение наполнено глубоким психологизмом.

Г. М. Фридендер, обращаясь к жанровой специфике произведения, делает вывод о том, что Достоевский отказывается от «эпического» повествования, чтобы создать возможность для так называемых «сюжетных взрывов». По мнению исследователя, основной является сюжетная линия Наташи, которая удваивается линией Нелли.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в критике и советском литературоведении проблема сюжетостроения романа не была решена в полной мере. Самодостаточность образа Ивана Петровича как героя-повествователя, а также значимость в художественном мире романа образа князя Валковского не были раскрыты критиками и исследователями.

В исследованиях современных дostoевковедов мы также находим размышления, посвященные спорным аспектам изучения особенностей сюжетостроения романа «Униженные и оскорбленные». Так, Р. Г. Назиров в статье «Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского “Униженные и оскорбленные”» выделяет две сюжетные линии: трагическую – линию Смитов и сентиментальную – линию Наташи. Останавливает своё внимание Р. Г. Назиров и на образе князя Валковского в романе. «Образ князя является самоцелью, интересен автору сам по себе», – утверждает исследователь [Назиров 2005: 30]. При этом, если в сентиментальной линии романа мы видим противоборство двух гордых персонажей – Наташи и её отца, и князь тут не причём, то в трагической линии Смитов фигура князя важна. Однако его бесчестное поведение по отношению к семейству Смитов относится к дороманным событиям. Бунт Нелли хоть и направлен на него, но он был порожден прежде всего обстоятельствами, в которых оказался ребенок. «Князь Валковский, – пишет Назиров, – мог бы оставаться за кулисами романа или вообще мог быть удален в прошлое: конфликты, завязанные при его активном участии, составляют предысторию сюжета. Самое большее, что нужно для сюжета, – это пассивное присутствие преступника» [Там же: 31]. «Вопиюще противоречивый» [Там же: 33], по мнению Назирова, образ Валковского статичен, а это свидетельствует о том, что он выключен из развития действия. А поэтому князь не является сюжетно необходимой фигурой, делает вывод литературовед, с чем трудно согласиться.

О. Д. Даниленко, как и Р. Г. Назиров, выделяет две сюжетные линии в романе – Ихменевых и Смитов, которые развиваются параллельно, что можно рассматривать как прием психологического анализа. Драматизм истории Наташи

усиливается изображением тяжелой судьбы Нелли, «смирение перед драматическими событиями» сменяется «социальным ожесточением» [Даниленко 2011: 23].

Н. А. Кладова рассматривает тему родства как сюжетообразующую в романе. Князь Валковский является отцом Алёши и Нелли, старик Ихменев – отцом Наташи. Родство персонажей не только генетическое, но и приобретенное – Иван Петрович чуть не стал частью семьи Ихменевых. В романе выделяется не только мотив объединения по принципу родства, но и «изгнание» из семьи: Нелли как бы «вырвана» из своего «семейного круга» [Кладова 2018: 37]. Как и Г. М. Фридендер, Кладова соотносит сюжетные линии героинь романа, утверждая, что драматизм истории Наташи усиливается трагичностью судьбы Нелли.

Современные литературоведы в своем изучении произведения опираются на опыт советского достоевсковедения. Можно сделать вывод о высоком уровне изученности «Униженных и оскорбленных» в отечественном достоевсковедении. И, тем не менее, полагаем, что говорить об исчерпывающем понимании романа (да и вряд ли такое вообще возможно) преждевременно.

В процессе осмысления научной литературы, посвященной роману «Униженные и оскорбленные», нами был выявлен спорный аспект, нуждающийся в дальнейшем изучении. Речь идет об особенностях сюжетостроения романа.

Сформулируем вопросы, которые встали перед нами в процессе изучения темы. Так сколько же сюжетных линий в романе?

- Если 2 – линии Наташи Ихменевой и Нелли, как полагают многие исследователи, – то тогда, какова значимость в системе персонажей романа образа Ивана Петровича – героя-повествователя?
- Если 3 – линии Наташи Ихменевой, Нелли и Ивана Петровича, – то тогда, как соединяются все эти линии?
- Какова идейно-композиционная роль образа князя Валковского в художественной структуре «Униженных и оскорбленных» (напомним, Р. Г. Назиров не считал его сюжетно необходимой фигурой в романе)?

Сделаем предварительные выводы. На наш взгляд, в романе прослеживаются три сюжетные линии – история Наташи Ихменевой, Нелли Смит и Ивана Петровича (при признании его самостоятельного значения в романе). И все эти сюжетные линии объединяются фигурой князя Валковского, напрямую связанного с конфликтом романа. Полагаем, что образ князя является двигателем сюжета, он, явно или скрыто, присутствует во всех трех сюжетных линиях, выступая антагонистом по отношению к другим героям в романе.

Доказательству выдвинутой нами рабочей гипотезы и будет посвящено наше дальнейшее исследование.

Литература

Даниленко О. Д. Приемы психологического анализа в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pdf.knigi-x.ru/21psihologiya/286988-1-22-danilenko-literaturovedenie-priemi-psihologicheskogo-analiza-romane-dostoevskogo-unizhennye.php>____(дата обращения: 11.11.2022).

Добролюбов Н. А. Забытые люди // Добролюбов Н. А. Литературная критика: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 419–473.

Достоевский Ф. М. Униженные и оскорбленные: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 448 с.

Кладова Н. А. Отношения родства в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otnosheniya-rodstva-v-romane-f-m-dostoevskogo-unizhennye-i-oskorblennye> (дата обращения: 11.11.2022).

Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Теория литературы (вводный курс): учеб.-метод. пособие / Урал. гос. пед. ун-т; Науч.-исследоват. центр «Словесник». Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2003. 74 с.

Мочульский К. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. М.: Республика, 1995. 607 с.

Назирова Р. Г. Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Назирова Р. Г.

Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 21-36.

Реизов Б. Г. «Униженные и оскорблённые» Ф. М. Достоевского и проблемы зарубежной литературы // Русская литература. 1972. № 2. С. 61-79.

Туниманов В. А. Творчество Достоевского 1854 – 1862. Л.: Наука, 1980. 295 с.

Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. 398 с.

УДК 821.161.1-32(Толстой Л. Н.)

Быкова Анастасия Александровна,
магистрант педагогического института;
Вятский государственный университет;
610000, Россия, Киров, ул. Московская, 36;
bykovaanastasia18@yandex.ru

Двоглазов Владимир Викторович,
научный руководитель,
SPIN-код: 6578-3592
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы
и методики обучения;
Вятский государственный университет;
610000, Россия, Киров, ул. Московская, 36;
vladimir6798@yandex.ru

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.
О ПОЭТИКЕ НАРОДНЫХ РАССКАЗОВ Л. Н. ТОЛСТОГО
(БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ)**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: творчество Л. Н. Толстого; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; народные рассказы; литературоведение; поэтика.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются подходы литературоведов к проблеме поэтики «народных рассказов». Анализ исследовательских (прежде всего, академических, специальных) работ точно обозначает представление об общих началах произведений Л. Н. Толстого для народа: об источниках сюжетов, особенностях общего содержания и метода, о своеобразии жанра, композиции, стилистических средств выразительности. Избирая логику «от контекстуального к имманентному», авторы статьи пунктирно выявляют достижения науки и обнаруживают перспективы в области анализа, интерпретации формы и содержания так называемых «народных рассказов» яснополянского писателя.

Bykova Anastasia Alexandrovna,

Master's Degree Student of the Pedagogical Institute;
Vyatka State University,
Russia, Kirov

Dvoeglazov Vladimir Viktorovich,

Academic advisor,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
of the Department of Russian and Foreign Literature
and Teaching Methods,
Vyatka State University,
Russia, Kirov

**LITERARY CRITICISM OF THE 20 AND 21-ST CENTURIES
IS ABOUT THE POETICS LEO TOLSTOY'S FOLK STORIES**

KEYWORDS: works of Leo Tolstoy; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; folk stories; literary criticism; poetics.

ABSTRACT. The article deals with the approaches of literary critics to the problem of the folk stories' poetics. The analysis of research (primarily academic, special) works indicates the idea of the general principles of Leo Tolstoy's folk stories. It is about the sources of plots, the features of the general content and method, about the originality of the genre, composition, stylistic means of expression. The Authors of the article use method "from contextual to immanent" and discover some achievements of science, perspectives of form-content analysis and interpretation of «folk stories».

Общую задачу настоящей работы, находящейся в начале исследовательского пути нравственных приоритетов творчества Л. Толстого, видим в необходимости представления и уяснения ведущих мотивов уже существующих наблюдений (прежде всего – академических) о специфике народных рассказов Толстого как своеобразном «показателе» мировоззрения и эстетики художника 1870-80-х гг. [Ищук 1966: 3].

Е. В. Николаева отмечает, что «в 1884 г. Толстой и его помощники (В. Г. Чертков, П. И. Бирюков, И. И. Горбунов-

Посадов) организовали издательство «Посредник», где как раз и печатались дешевые книжки для народного чтения – с высоко- нравственным христианским содержанием» [Николаева 2005: 475]. Для этого издательства, в том числе, и создавались народные рассказы. В юбилейное «Полное собрание сочинений» Толстого составители включили по соответствующей хронологии 21 рассказ и объяснили это тем, что произведения «чрезвычайно близки друг к другу по общему строю, характеру и цели написания и в конце концов все предназначались для одного и того же народного книгоиздательства «Посредник»...» [Толстой 1928-1958: Т. 25]. В известном 22-томном собрании сочинений писателя (гл. ред. М. Б. Храпченко) мы нашли 17 таких произведений [Толстой 1978-1985: Т. 10]. В. Б. Шкловский считает: «Всех народных рассказов сам Толстой написал двадцать два» [Шкловский 1963: 614]. Г. Н. Ищук в монографии «Эстетические проблемы народных рассказов Л. Н. Толстого» указывает, что цикл народных рассказов 80-х годов пополнялся писателем в 90-е и 900-е годы («Корней Васильев», «Молитва», «Старик в церкви», «Разрушение ада и восстановление его» и другие) [Ищук 1966: 50]. Ни один из авторов современных монографий, включающих рассмотрение народных рассказов [Е. В. Николаева, А. Б. Тарасов], не касается количественного состава таких произведений у Толстого. Отчетливо эта проблема поставлена в статье Э. С. Афанасьева [Афанасьев: 160].

История создания народных рассказов подробно освещена в 25-м томе «Полного собрания сочинений» Л. Н. Толстого (юбилейное издание), в книгах Н. Н. Гусева «Материалы к биографии с 1870-1881», «Материалы к биографии с 1881-1885» и Л. Д. Опульской «Материалы к биографии с 1886-1892». Небольшие дополнения встречаются в современных научных изданиях (например, сборнике «Толстой и о Толстом», сопутствующем изданию нового академического полного собрания сочинений писателя). Здесь же глубоко исследованы и уточнены источники народных рассказов. Источники были разные: рассказы Щеголёнка («Чем люди живы?», «Три старца», «Два старика»), «ходячая народная сказочная тема о трёх братьях» [Арденс 1962: 410] («Об Иване-дураке и его двух братьях»),

«Народные русские сказки» и «Народные русские легенды» («Работник Емельян и пустой барабан», «Кающийся грешник», «Как чертёнок краюшку выкупал»), апокрифические сказания или легендарные повести («Два брата и золото», «Три старца»), рассказ французского писателя Р. Сайана «Le père Martin» («Где любовь, там и бог»), нравы башкир («Ильяс», «Вражье лепко, а божье крепко», «Много ли человеку земли нужно»), древний греческий эпос, Геродот («Много ли человеку земли нужно»), крестьянская действительность («Упустишь огонь – не поймашь», «Зерно с куриное яйцо», «Свечка» и др.). «Рассказ «Крестник» Толстой соединил из трех «обломков», найденных у А. Н. Афанасьева в легендах «Крестный отец», «Грех и покаяние» и апокрифической «Повести о сыне крестном, како господь крестил младенца убогого человека» [Опупльская 1979: 21].

Затронув общие контекстуальные аспекты народных рассказов (в т. ч. источники формы и содержания), обратимся к различным взглядам литературоведов на черты поэтики народных рассказов Л. Н. Толстого.

Тематика, проблематика и идейно-художественное своеобразие отображено практически у всех анализирующих народные рассказы литературоведов. Ученые по-разному преподносят оттенки **общего пафоса** произведений, соглашаясь в его морально-этической, нравственной сути: «Надо было немедленно написать для народа что-нибудь понятное и нравственное», – пишет В. Б. Шкловский [Шкловский 1967: 613]; это произведения с «нравственно-этической проблематикой и воинствующе-дидактической направленностью», – пишет З. А. Куценко [Куценко 1972: 5]. Г. Я. Галаган уделяет внимание учению «о непротивлении злу насилем»: «...рассматриваемое Толстым как действенное средство борьбы с общественным злом, "соблазнами" государственной этики, оправданием насилия наукой, философией и искусством, определит проблематику всего последующего толстовского творчества... народных рассказов» [Галаган 1982: 843]. А. Б. Тарасов видит в народных рассказах повествование о праведниках (авторских и «объективных») [Тарасов 2001: 79]. Благодаря выявлению общей содержательной

стороны этих произведений появилась ещё одна причина выделения народных рассказов в цикл произведений.

Устанавливается, что **идейно-художественные и эстетические особенности** народных рассказов заключаются в сочетании реалистических и религиозно-фантастических начал («Чем люди живы», «Где любовь, там и бог», «Два старика», «Ильяс», «Много ли человеку земли нужно» и др.); присутствуют произведения с религиозной фантастикой и без реализма («Вражье лепко, а божье крепко», «Два брата и золото» и др.), а где-то религиозной фантастики и вовсе нет («Девчонки умнее стариков», «Упустишь огонь – не потушишь»); также народным рассказам присуща стилистика солдатской сатирической или крестьянской сказки («Зерно с куриное яйцо», «Как чертёнок краюшку выкупал» и др.). Отмечают литературоведы присутствие реалистичности в пределах легенды, притчи на примере рассказов «Три старца», «Кающийся грешник», «Крестник». Подробно исследователь Г. Н. Ищук рассматривает первую группу рассказов (с «сочетанием реалистических и религиозно-фантастических начал») и анализирует «Чем люди живы», показывает его философско-этическую проблематику (мысль о братской любви), материал, послуживший основой сюжета, реализм; сопоставляется рассказ с записями рассказа Куприянихи (Анны Куприяновны Барышниковой); рассматриваются и произведения «Где любовь, там и бог», «Два старика», их идейно-тематическая основа – «утверждение любви людей к друг другу как проявление божественного начала человеческой жизни» [Ищук 1966: 12]. Отмечается жизненная драма рассказа «Упустишь огонь – не потушишь», сочетание реализма и религиозной притчи в рассказе «Много ли человеку земли нужно», его конкретно-исторический смысл – «жгучая и ещё не остывшая ненависть крестьян ко всем формам крепостного насилия» [Ищук 1966: 30].

Ведущие черты поэтики видятся многим исследователям в двух произведениях: «Чем люди живы» и «Где любовь, там и бог» [см., напр.: Николаева, Громова, Аношкина-Касаткина]. Пишется о том, что оба произведения восходят к литературным истокам, фольклорные мотивы усматриваются и в других произведениях («Работник Емельян и пустой барабан», «Об Иване-

дураке и его двух братьях»). Реализм Толстого заключается в народных сказках в показе тёмных сторон жизни. Следуя этому принципу, художник изображает безысходную бедность семьи сапожника Семёна («Чем люди живы»), злключения сапожника Мартына («Где любовь, там и Бог») [Громова 2001: 475].

Если говорить о специфике **жанра**, то у Н. Н. Арденса можно встретить упоминание рассказа «Чем люди живы?» как рассказа-легенды. Г. Н. Ищук, разделяя народные рассказы на разделы с сочетанием реалистических и религиозно-фантастических начал, отнёс произведения «Чем люди живы?» и «Где любовь, там и бог» к разделу «нравственно-философских повестей» [Ищук 1966: 19]. Следует отметить, что в работе Л. М. Мышковской жанр «Чем люди живы?» определяется просто – рассказ. Л. М. Мышковская, Н. Н. Арденс, Е. В. Николаева относят «Где любовь, там и бог» к жанру рассказа.

О **композиции** рассказа «Чем люди живы?» Н. Н. Арденс пишет: Толстой «стремился осуществить принцип лаконичного, но не "голового" воспроизведения основных сюжетных событий, выявить дидактическую сущность всего произведения и разные моральные «перевороты» действующих лиц. Этих событий эпизодов в рассказе три – совершенно в духе народного сказочного бытописания, с его троичностью всевозможных событий, поступков героев, явлений природы и т. п. Первый эпизод – помощь Семёна и Матрёны страннику, вызвавшая первую улыбку этого странника-ангела; второй – история с сапогами Барина (и вторая улыбка странника) и третий – смерть матери, родившей двух девочек, и третья улыбка странника» [Арденс 1962: 413]. Те вопросы, которые поставил Л. Н. Толстой в рассказе и на которые отвечал в процессе, стали толстовской идеей «делаения добра». Л. М. Мышковская, как и Н. Н. Арденс, видит в произведении 3 события: «Эти тройственные параллели, по которым движется сюжет, раскрывают идейную сущность рассказа, его композиционные вехи, тоже идут от народных сказок» [Мышковская 1958: 377]. Мы видим, как исследователи обращают внимание не только на связь идеи и композиции, но и на элементы фольклора, отражающиеся в каждом произведении.

Н. Н. Арденс видит чёткую композицию и в рассказе «Где любовь, там и бог», в котором «действие проходит через три ступени: эпизод со Степанычем, эпизод с женщиной и ребёнком и эпизод со старухой и мальчиком» [Арденс 1962: 416]. Г. Ищук, обратившись к композиции рассказа, выявил двуплановость (реалистичность и вероучительность), оба плана можно обнаружить в идейно-композиционной структуре: «вероучительное и чудодейственное начала больше растворены в обыденном, религиозная фантастика здесь своеобразно «реализована» и сведена лишь к вещим сновидениям Авдеича» [Ищук 1966: 30]. З. А. Кущенко так же, как и Г. Ищук, говорит о двуплановости, но её понимание двуплановости заключается в добре и зле, в переходе от зла к добру. Осуществить этот переход помогают «средства композиции, фабула и сказовость» [Кущенко 1972: 11]. И вновь мы видим «три ступени», «вещие сновидения», «сказовость» – элементы фольклора.

Стилистические художественные средства выразительности – важнейшая часть народных рассказов Л. Н. Толстого. Г. Н. Ищук в финале рассказа «Чем люди живы?» видит «торжественный легендарно-библейский стиль с обычными анафорами, со своеобразным синтаксисом» [Ищук 1966: 26]. Л. М. Мышковская пишет, что в рассказе «Чем люди живы?» (и в народных рассказах вообще) присутствует «лаконичность, краткая и ясная фраза с разговорной народной лексикой, очень близкой по своему характеру к языку сказок и легенд» [Мышковская 1958: 382]. Если в тексте встречаются привычные средства выразительности (метафоры, эпитеты), то они приближены к народу. Н. Н. Арденс выделяет черты фольклора в языке рассказа «Где любовь, там и бог», пишет об обильном «пословичном и поговорочном материале» [Арденс 1962: 416]. На наш взгляд, примечательным оказывается тот факт, что сами произведения становятся частью лингвистической (в «Большом толково-фразеологическом словаре» М. И. Михельсона можно увидеть в числе пословиц название указанного выше рассказа) и художественно-философской картины мира [Аношкина-Касаткина 2017].

Таким образом, в исследовании народных рассказов необходимо учитывать широкий спектр вопросов – от источников

содержания и формы до своеобразия поэтики. Общее представление о жанровой специфике, пафосе, идейно-художественных особенностях народных рассказов (композиции, стилистических средствах выразительности, образном мире) существует на основе анализа бесспорно принимаемых произведений и раскрыто в академических (Н. Н. Арденс, Г. Я. Галаган, Л. Д. Опульской) и специальных работах (З. А. Кущенко, Г. Н. Ищука, А. Б. Тарасова, Е. В. Николаевой). Специфика произведений для народа (начиная с композиционных особенностей и заканчивая стилистическими художественными средствами выразительности) видится многим исследователям в обращении Л. Толстого к фольклору, религии, в желании отразить «вероучительность», воплотить «идею делания добра» (Н. Н. Арденс) – здесь видится начало гармоничного единства формы и содержания. Справедливо, по всей видимости, говорить о цикле произведений, связанном с особым авторским пониманием жизни.

Однако количественный состав народных рассказов, вызывающий разноречие у исследователей в связи с фактами текстологии и неполным представлением об этико-эстетической позиции самого писателя, по-прежнему не уяснен. Потому видится пока не решенной проблема точности типологии народных рассказов Толстого, а следовательно, и полноценного содержательного представления о них.

Литература

Аношкина-Касаткина В. Н. Третий великий вопрос в русской литературе: «Чем люди живы» Л. Н. Толстого // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т.15. № 1. С. 7-19.

Арденс Н. Н. Народные рассказы // Творческий путь Л. Н. Толстого. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 409-421.

Афанасьев Э. С. О некоторых особенностях творческого метода Л. Н. Толстого позднего периода // Русская литература. 1976. № 4. С. 159-166.

Галаган Г. Я. Л. Н. Толстой // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. С. 797-852.

Громова Л. Д. Л. Н. Толстой // История русской литературы XIX века. 70-90-е годы / под ред. В. Н. Аношкиной,

Л. Д. Громовой, В. Б. Катаева. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 429-500.

Ищук Г. Н. Эстетические проблемы народных рассказов Л. Н. Толстого. Ростов н / Д.: Ростов. кн. изд-во, 1966. 56 с.

Кущенко З. А. Народные рассказы Л. Н. Толстого (Идейно-художественное своеобразие): Автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1972. 17 с.

Михельсон М. И. Большой толково-фразеологический словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-michelson-tolk-dict.slovaronline.com/1828-где%20любовь,%20там%20и%20Бог> (дата обращения: 18.11.2022).

Мышковская Л. М. Мастерство Л. Н. Толстого М.: Сов. писатель, 1958. 435 с.

Николаева Е. В. Л. Н. Толстой // История русской литературы XIX века: В 3 ч. / под ред. В. И. Коровина. М.: ВЛАДОС, 2005. Ч. 3. С. 210-265.

Николаева Е. В. Художественный мир Льва Толстого. 1880-1900-е годы. М.: Флинта; Наука, 2000. 271 с.

Опульская Л. Д. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979. 287 с.

Тарасов А. Б. Что есть истина? (Праведники Л.Н. Толстого). М.: Языки славянской культуры 2001. 176 с.

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928-1958. Т. 25. 916 с.

Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978-1985. Т. 10. 543 с.

Шкловский В. Б. Лев Толстой. М.: Молодая гвардия, 1963. 864 с.

**ЛИТЕРАТУРА XX–XXI ВЕКОВ:
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ**

УДК 821.161.1-32(Погорелов А. С.)

Сапса Яна Владимировна,

SPIN-код: 8247-7380

магистрант департамента «Филологический факультет»,

Уральский федеральный университет

им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;

620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;

yana_sapsa@mail.ru

Созина Елена Константиновна,

научный руководитель

SPIN-код: 2893-5598

доктор филологических наук,

профессор кафедры русской и зарубежной литературы,

Уральский федеральный университет

им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;

620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;

elenasozina1@rambler.ru

ПОЭТИКА РАССКАЗА А.С. ПОГОРЕЛОВА «ТИШИНА»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. С. Погорелов; уральская литература; уральские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; рассказы; литературные герои; поэтика; сюжетные линии; авторская позиция.

АННОТАЦИЯ. Рассказ «Тишина» является одним из самых ярких произведений уральского писателя А. С. Погорелова (Сигова), в нем отражена трагическая попытка героя-одиночки противостоять произволу властей. Анализируется проблематика рассказа и способы художественного выражения его основных тем.

Sapsa Yana Vladimirovna,

Master's Student of the Department "Faculty of Philology",
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Sozina Elena Konstantinovna,

Academic advisor,
Doctor of Philology, Professor
of the Department of Russian and Foreign Literature,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

POETICS OF A. S. POGORELOV'S STORY "SILENCE"

KEYWORDS: A. S. Pogorelov; Ural literature; Ural writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; stories; literary heroes; poetics; storylines; author's position.

ABSTRACT. The story "Silence" is one of the most striking works of the Ural writer A. S. Pogorelov (Sigov), it reflects the tragic attempt of a lonely hero to resist the arbitrariness of the authorities. The problems of the story and the ways of artistic expression of its main themes are analyzed.

Алексей Сергеевич Погорелов (настоящая фамилия Сигов; 1860-1920 гг.) – уральский писатель-беллетрист, представитель демократического направления в литературе конца XIX – начала XX века. С 1895 года Алексей Сергеевич Сигов выступал в печати под псевдонимом «Погорелов». В своих произведениях он разрабатывал тему пореформенной уральской действительности перед первой русской революцией 1905 года. Писатель сосредотачивает внимание на психологических коллизиях героев, которыми чаще всего становятся представители заводской администрации, интеллигенты, иногда чиновники. Фоном для раскрытия характеров является картина бытовой жизни заводского населения, тяжелое положение народа на почве деспотизма властей.

Рассказ А. С. Погорелова «Тишина» впервые был опубликован в журнале «Русское богатство», в 1905 году (№ 10). Ис-

следователи творчества Погорелова относили его к разряду очень «жгучих» [Верховская 1959: 95], где остро ставится тема народного горя. Произведение, состоящее из 10 глав, раскрывает перед нами тему столкновения мыслящего человека с абсолютным произволом власти. Автор показывает картину унижения личности в России, растаптывания человеческого достоинства. Все это изображено на примере истории двух персонажей: земского агронома Колосова и корреспондента местной газеты Мережина.

Центральной является сюжетная линия, связанная с судьбой «народного заступника», правдоискателя Мережина, однако она пересекается с рассказом о приезде в город нового губернатора. Завязкой действия выступает вечер у городских обывателей Булатовых, где происходит обсуждение чиновниками статьи Мережина, который писал о произволе властей, незаконно присвоивших башкирские земли. Весь разговор представлен глазами молчаливого героя, он характеризуется автором как «случайно попавший на вечеринку, по фамилии Колосов» [Погорелов 1905: 3]. Образ Колосова вырисовывается поначалу неясно, невнятно, он раскрывается далее, в диалогах с Мережиным.

Первая встреча главных героев происходит ночью в гостинице, где остановились они оба. Мережин обращается к агроному за помощью в проверке его новой статьи. Между ними завязывается диалог, перерастающий в спор, который выявляет различие позиций двух близких по духу людей. Интеллигент Колосов, противостоящий чиновникам, и крестьянин Мережин, запутавшийся в путях борьбы, создают своего рода диалогический конфликт (мы используем понятие Ю. В. Манна, введенное им при анализе произведений натуральной школы). Мережин – защитник мирских (крестьянских) интересов и сторонник «диалога» с начальством, Колосов же говорит о необходимости разоблачения власти, о том, что нужно занимать более активную позицию борьбы. Автор разрешает споры героев, переводя ракурс на описание природы: «...извините, я с вами не согласен... В окна глядел голубой рассвет, запели петухи во дворе» [Там же: 11].

Отметим, что природа занимает важное место в рассказах Погорелова, она оттеняет или подчеркивает состояния героев.

Так, неподвижность и тишина природы соответствуют глубокой задумчивости Колосова на вечере у Булатовых. Первая пейзажная сцена, сопровождающая диалоги двух главных героев, – это тихая и теплая ночь с редкими каплями дождя и «мелодическим звоном журчания воды» [Там же: 8]. Довольно часто в описании природы Погорелов вводит прием олицетворения: «Лиловосиняя ночь опускалась на землю» или «волновалась река».

Ночью происходит и такая важная сцена для анализа характера Колосова, как происшествие с купцом Толкачевым, пьяное буйство которого прервало обсуждение статьи Мережина. В порыве ярости купец устроил дебош, избил прислугу, разгромил столовую в гостинице, обвинил в грабеже горничную Машу. Все это вывело из себя Колосова. Он «вдруг пришел в неистовство и начал ругаться» [Там же: 17], обличать и купца, и приехавшую полицию, и весь порядок жизни, при котором правым всегда оказывается человек с деньгами. «Измученный» Мережин не понимает «причин его гнева»: ведь безобразные дебоши купцов и заводчиков происходят в таких местах постоянно, и полиция всегда защищает сильного. Таким образом, происходит своеобразная перестановка ролей. Теперь в роли «правдоискателя», борца за справедливость, выступает Колосов, он доходит до иступления от происходящего: «Весь затрясся от гнева, сжал кулаки, хотел что-то крикнуть, но спазмы сдавили ему горло» [Там же: 19].

Здесь требуется небольшой внетекстовый комментарий. Имея в виду деятельность Погорелова в период написания рассказа и ранее, можно сказать, что переменчивые характеры героев – это отражение внутреннего состояния писателя, его настроений и опыта борьбы. С 1883 до 1904 года А. С. Погорелов находится под полицейским надзором по причине участия в первой политической партии «Народная воля». Рассказ «Тишина» относится к «петербургскому» периоду творчества Погорелова, когда писатель был в центре революционных событий, в передовых литературных и общественных кругах. Авторская позиция воплощается и в журналистской активности Мережина, воюющего за справедливость, и в рефлексивной позиции Колосова, считающего методы Мережина безрезультатными.

Голос автора звучит на каждой странице, его позиция по отношению к власти особенно ярко проявляется во второй сюжетной линии, когда Погорелов описывает чиновническую массу, встречающую губернатора.

Примечательно, что сцена приезда губернатора дается на фоне бушующей природы: дождь с северным ветром, тучи. Контраст в описании природы замечается в использовании красного цвета: красные потоки глины «торопливо бежали вниз по откосу, вливаясь в реку» [Там же: 21]. Пейзажная вставка предвещает трагическую развязку последующих событий.

В большей степени во второй сюжетной линии прослеживается числовая символика. Приезд губернатора описывается спустя 10 дней после происшествия с купцом Толкачевым. Данная цифра сопровождает повествование довольно часто: «десять земских чиновников столпились» [Там же: 12], «шел уже десятый час» [Там же: 26]. В рассказе фигурирует и число одиннадцать. В это время Колосов покидает вечер у Булатовых, в это же время приезжает губернатор и назначает встречу чиновникам.

В библейской нумерологии [Гудимова 2017: 122-134] десять и одиннадцать – два противоположных числа. По логике Августина Блаженного, число десять – совершенно, им возвещается Закон, тогда как одиннадцать – грех, так как переступает закон. То есть, применительно к рассказу, число одиннадцать символизирует пренебрежение всякой законности.

Вторая сюжетная линия включает в себя подробное описание образа губернатора. Автор откровенно высмеивает этого персонажа: «Губернатор развинченной и слегка дрыгающей походкой быстро сошел на пристань» [Погорелов 1905: 27]. Первая сцена разговора губернатора с народом и всеми чиновниками происходит в церкви. Гиперболизация образа губернатора начинается с хора певчих в церкви. Через строки из Евангелия от Матфея проводится аналогия с входом Господним в Иерусалим к народу, который ждет чуда, спасения: «Осанна! Благословен грядый во имя господне...» [Там же: 28]. Погорелов утрирует, сгущает краски, представляя жестокого и бездушного правителя. Он продолжает щедринскую традицию, но разворачивает ее в духе литературы начала двадцатого века, усиливая симво-

лизм образа: «Что говорит вам начальник, то говорит именем самого государя... слышите?» [Там же: 31].

Пафосная речь губернатора является своеобразной актерской игрой. Наставительные речи губернатора, пытающегося представить себя в роли «благодетеля» народа, противоречат его же действиям. Губернатор: «Вам даны земские начальники, они поставлены для вашего блага». Автор дает вставную сцену – старик просит вернуть крестьянам отнятую у них землю, губернатор кричит: «...под арест посажу! <...> ты говоришь, как агитатор» [Там же: 32].

Затем следует сцена приема губернатором городских чиновников. Атмосфера нарастающего страха передается «красными взволнованными лицами» [Там же: 34] чиновников, в трепете ожидающих своей очереди. Красный цвет используется и в описании эмоционального состояния губернатора: «вдруг сильно покраснел <...> голова его и шея стали багрово-красными» [Там же: 38].

Важно отметить, что автор дифференцирует толпу чиновников, выделяет в ней отдельных людей. Так, в рассказ вводится председатель земской управы Ураимов, человек мыслящий, который вынужденно приспосабливается к обстоятельствам. На приеме у губернатора, который происходит на следующий день после сцены в зале съезда, он сталкивается с жесткой критикой своей деятельности губернатором. Земства называются «пережитком старых заблуждений» [Там же: 35], так что Ураимов едва не теряет своей должности, которая для него – человека семейного – чрезвычайно важна.

Попытка ходатайствовать в защиту крестьян в решении земельного вопроса, поднимаемого им в статьях, обернулась для Мережина физической расправой: губернатор приказал высечь ослушника. Даже исправнику по-человечески жаль Мережина: «Исправник, схватившись за голову, выбежал из комнаты» [Погорелов 1905: 40], но он вынужден исполнять приказ. Это еще раз доказывает, что автор описывает не всех чиновников бездушными в массе своей, а выделяет некоторых из них, подчеркивает их внутреннее несогласие с вышестоящими гос. служащими.

После жестокого избиения Мережина автор возвращает нас в дом Булатовых. Страх чиновников, который они испытывали в начале рассказа перед приездом нового представителя власти, сменяется всеобщим восторгом. Такой контраст говорит о принадлежности их к массе подчиненных, о пресмыкательстве перед властью, о полном отсутствии своей воли и сознания.

На вечере Колосов узнает о расправе с Мережиным и вступает в спор со всеми, кто считает справедливым распоряжение губернатора. Это поведение нехарактерно для Колосова. Он впервые вступает в полемику открыто, высказывает свою точку зрения до конца. В его речах проявляется авторская позиция. «Вы рабы, в вас нет человеческого достоинства» [Там же: 42]. Но эти слова сказаны впустую, его никто не слушает.

Заключительная глава рассказа «Тишина» представляет нам последнюю встречу Колосова и Мережина. Излюбленным образом, завершающим повествование многих рассказов Погорелова, выступает красная луна. В последней главе «Тишины» встреча двух героев происходит, когда «над горизонтом всходила красная луна» [Там же: 41]. Можно провести аналогию с поднимающимся красным революционным флагом, который является символом протеста. Здесь красный – символ кровавой революции [Пастуро 2019: URL].

Перед Колосовым появился совсем другой человек, растоптанный, сломанный, без надежды, без жизни. Мережин находит приют в доме, где живут всеми презираемые женщины «легкого поведения»: теперь он ощущает себя равным им, «своим». Будучи одиночкой, он так и уходит из жизни один, и никто о нем не помнит, кроме Колосова. Последний монолог Мережина полон невыносимых страданий, горечи, обиды. Ему больше незачем жить и бороться, добиваться справедливости, он больше не видит смысла в жизни, рассказ заканчивается его самоубийством.

«Тишина» – рассказ, в который Погорелов, по выражению Верховской, «вложил огромный заряд ненависти» [Верховская 1959: 100]. Колосов и Мережин – два героя, которые пытаются бороться за свои права и за права народа по-своему. Трагический финал рассказа, казалось бы, говорит о бесполезности борьбы.

Однако перед смертью Мережин возлагает надежды на Колосова: «Вот что: пусть кто-нибудь, вы и другие, пусть они отомстят за нас, за всех нас несчастных...» [Погорелов 1905: 46].

Погорелов выводит в центр повествования двух героев. Автор сталкивает их позиции, которые по сути схожи, имитирует диалогический конфликт, чтобы нагляднее выразить протест индивидуальности против произвола власти. Причем беззаконие, самоуправство тех, кто наделен деньгами или властью, показано на разных уровнях и в разных ситуациях за счет эпизодических сцен, в которых участвуют многие социальные слои: чиновники, полицейские, купцы. Преступность чиновничьего мира усиливается с помощью числовой символики, вплетенной в канву всего рассказа. Каждая глава рассказа – накал эмоций, который передается и через описания природы, нередко выражающие авторское отношение к происходящему. Цветовая символика также занимает важное место в рассказах Погорелова: образ красной луны, который завершает многие произведения, является авторским символом, вызывает ассоциации с красным флагом, символом неповиновения властям.

Литература

Верховская М. М. Алексей Погорелов: критико-биографический очерк. Пермь: Пермск. книжн. изд-во, 1959. 200 с.

Гудимова С. А. Числа сакральные, числа символические // Вестник культурологии. Сер. Теория и история культуры. 2017. №3. С. 122-134.

Пастуро М. Красный. История цвета [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc114556091_496056579?hash=8iMG24loQVNPLV3alWEGdK4WE8xAGopvL3cUXZzBTuL (дата обращения: 21.11.2022).

Погорелов А. С. Тишина. Рассказ // Русское богатство. 1905. №10. С. 3-46.

УДК 821.161.1-1(Мандельштам О.)

Гоголева Инна Олеговна,

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
Shapelya@yandex.ru

Снигирева Татьяна Александровна,

научный руководитель

SPIN-код: 9704-6517

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
tas0905@rambler.ru

**ТОЧКА ЗРЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА
ПОЗДНЕГО О. МАНДЕЛЬШТАМА**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: О. Мандельштам; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; лирические жанры; поздняя лирика; лирический субъект; субъектная организация; стихотворения; точка зрения.

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена вопросам субъектной организации поэзии позднего О. Мандельштама. В стихах О. Мандельштама 1930-х годов ощущается присутствие лирического субъекта даже в том случае, когда «я» формально отсутствует. В фокус лирического субъекта попадает «большое» и «малое», поэт фиксирует в стихах личные ощущения, и, с другой стороны, становится голосом многих. Лирический субъект позднего О. Мандельштама не менее обращен к миру, нежели к самому себе.

Gogoleva Inna Olegovna,

Postgraduate Student

of the Department of Russian and Foreign Literature,

Ural Federal University named after the first President of Russia

B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Snigireva Tatyana Alexandrovna,

Academic advisor,

Doctor of Philology, Professor

of the Department of Russian and Foreign Literature,

Ural Federal University named after the first President of Russia

B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

**THE POINT OF VIEW OF THE LYRICAL SUBJECT
OF THE LATEST O. MANDELSTAM**

KEYWORDS: O. Mandelstam; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; dir genres; late lyrics; lyrical subject; subject organization; poems; point of view.

ABSTRACT. The article is devoted to subjective organization of O. Mandelstam's latest poetry. In the poems of O. Mandelstam of the 1930s, a lyrical subject is felt even in the case when the "I" is formally absent. The "big" and "small" fall into the focus of the lyrical subject, the poet captures personal feelings in poetry, and, on the other hand, becomes the voice of many people. The lyrical subject of the latest O. Mandelstam is no less turned to the world than to himself.

В литературоведении существуют различные термины для обозначения лирического субъекта: «лирический герой» (Ю. Н. Тынянов), «концепированный автор» (Б. О. Корман), «повествователь», «рассказчик», «образ автора», «внесубъектные формы выражения авторского сознания», «герой ролевой лирики» (Б. О. Корман, С. Н. Бройтман), «лирическое "я"» (Т. И. Сильман, Л. Я. Гинзбург) и др. Общим является то, что исследователи отделяют автора биографического от автора-творца и лирического героя/повествователя/рассказчика. Особенностью же

поэтики позднего О. Мандельштама, как отмечает Ю. И. Левин, является то, что между лирическим субъектом и биографическим автором нет никакой дистанции [Левин 1990: 407]. Об этом пишет и другой исследователь – И. М. Семенко: «...авторская личность всегда присутствует; она очень, очень остро ощущается в его стихах, в страстной субъективной окрашенности, эмоциональном восприятии мира, исключительной откровенности, искренности» [Семенко 1997: 127]. Мы будем использовать термин «лирический субъект», принимая во внимание указанные особенности поэзии О. Мандельштама.

Характерно, что местоимение «я» в стихах О. Мандельштама 1930-х годов употребляется более чем в три раза чаще, нежели местоимение «ты». Позднему О. Мандельштаму не свойственна отстраненность и внеаходимость, «происходит прорыв личностного начала за рамки текста, и мы чувствуем мандельштамовскую интонацию, дыхание его живого слова даже в отдельных словосочетаниях, оборотах речи» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2001: 293]. Но даже когда «я» формально отсутствует, поэтическая речь глубоко субъектна: например, в стихах, обращенных к Н. Штемпель, присутствие лирического субъекта обнаруживается в том, как описывается походка героини (в настоящем времени, с вниманием к деталям – чуть-чуть опережая, так, словно он чувствует каждый ее шаг): «К пустой земле неволью припадая, / Неравномерной сладкою походкой / Она идет – чуть-чуть опережая / Подругу быструю и юношу-погодка» [Мандельштам 1990: 258]. Взгляд лирического субъекта в этих стихах направлен и на сиюминутное, и на вечное одновременно; он способен в настоящем, брэнном увидеть надматериальный, вневременной мир. Но это голос не всезнающего автора, не отстраненного лица, а живого, присутствующего здесь и сейчас человека.

Показательными являются контексты, где представлено неожиданное обнаружение «я». Например, в следующем стихотворении из цикла «Армения»:

Холодно розе в снегу:
На Севане снег в три аршина...
Выгащил горный рыбак расписные лазурные сани,

Сытых форелей усатые морды
Несут полицейскую службу
На известковом дне.

А в Эривани и в Эчмиадзине
Весь воздух выпила огромная гора,
Ее бы приманить какой-то окариной
Иль дудкой приручить, чтоб таял снег во рту.

Снега, снега, снега на рисовой бумаге,
Гора плывет к губам.
Мне холодно. Я рад...

[Мандельштам 1990: 164]

В начале стихотворения описание безлично, лирический субъект наблюдает, но он не включен в то, что видит. На его присутствие указывает только предельное внимание к деталям. Кроме того, точка зрения лирического субъекта подвижна: его взор проникает всюду: он знает, что под водой, что в Эривани и Эчмиадзине, – он как бы повсеместен и огромен. И тем более неожиданна последняя строка, в которой вдруг обнаруживается материальная природа лирического субъекта, его ощущения. Он уже не растворен в воздухе, и вся картина меняется: то, что выше, можно истолковать как внутреннее переживание, видение, как пророческое проникновение в другие области, а последняя строка – словно пробуждение или, если следовать концепции Т. И. Сильман, возвращение к себе, к точке отсчета [Сильман 1997: 9].

Взор лирического субъекта позднего О. Мандельштама охватывает и «большое», и «малое». Мир, представленный в стихах 1930-х годов, удивительно детализован и обобщен одновременно (особенно в воронежский период). В фокус лирического субъекта попадают мельчайшие детали и движения: «О порфирные цокая граниты, / Спотыкается крестьянская лошадка...» [Мандельштам 1990: 164], «Люблю разезды скворчащих трамваев, / И астраханскую икру асфальта, / Накрытую соломенной рогожей, / Напоминающей корзинку асти, / И страусовы перья арматуры / В начале стройки ленинских домов» [Там же: 179], «Уж я не выйду в ногу с молодежью / На разлинованные стадионы...» [Там же: 182], «Переуважена, перечерна, вся в

холе, / Вся в холках маленьких, вся воздух и призор...» [Там же: 211], «Люблю шинель красноармейской складки – / Длину до пят, рукав простой и гладкий / И волжской туче родственный покрой...» [Там же: 217], «Хвостик лодкой, перья черно-желты, / Ниже клюва красным шит, / Черно-желтый, до чего щегол ты, / До чего ты щеголит!» [Там же: 223] и т.д. Взгляд поэта задерживается на незначительных деталях, и в них, через них он постигает нечто важное. Показательна в этом отношении следующая строфа:

Я подтяну бутылочную гирьку
 Кухонных крупно скачущих часов.
 Уж до чего шероховато время,
 А все-таки люблю за хвост его ловить,
 Ведь в беге собственном оно не виновато
 Да, кажется, чуть-чуть жуликовато...

[Мандельштам 1990: 177]

Описано конкретное действие – «Я подтяну бутылочную гирьку / Кухонных крупно скачущих часов» – причем так, что читатель ощущает физически этот жест, слышит ход часов. И далее говорится о времени, при этом лирический субъект не просто переносит свое внимание на нечто более глобальное и абстрактное, он как бы одновременно находится в конкретном, осязаемом мире и в вечности. В этих строках буквализируется то, о чем говорится дальше: «А все-таки люблю за хвост его ловить» (тянуть за гирьку, словно поймать за хвост само время). Так конкретная деталь оказывается способной отсылать к смыслам иного масштаба (в данном случае с прямой подсказкой поэта).

Фокус лирического субъекта многомерен не только потому, что он охватывает «большое» и «малое», но и потому что он, с одной стороны, фиксирует личные ощущения, и, с другой, может становиться голосом многих: «Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина» [Мандельштам 1990: 181]. Неслучайно довольно частотное употребление местоимения «мы», «наш»: «Что делать нам с убитостью равнин, / С протяжным голодом их чуда? / Ведь то, что мы открытостью в них мним, / Мы сами видим, засыпая, зрим...» [Там же: 232], «О, как мы любим лицемерить / И забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти, /

Чем в наши зрелые года» [Там же: 185], «Мы удивляемся лавчонке мясника, / Под сеткой синих мух уснувшему дитяти...» [Там же: 195], «Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры...» [Там же: 241] и т.д. Наиболее явно проявляются указанные особенности в «Стихах о неизвестном солдате», где лирический субъект обладает всеобъемлющим взглядом, соединяющим «личное и безличное, частное и общее, реальное и фантастическое» [Струве 1992: 198].

На постоянное присутствие «я» указывает частотное употребление восклицаний, вопросительных предложений и ориентированность на адресата, потому как интенция исходит от «я» и без акцентированного его присутствия диалогичность невозможна. Даже в тех стихотворениях, где разыгрывается диалог или включается чужая речь («Неправда», «Жил Александр Герцевич...», «Я скажу тебе с последней...», «Фаэтонщик» и др.) представляется более правильным воспринимать голос лирического субъекта не как ролевой, а как равный автору. В таких текстах – иная интонация, иное пространство, но тот же взгляд.

В поздних стихах О. Мандельштама мир представлен глазами лирического субъекта, при этом читатель одновременно наблюдает то же, что и он, и словно имеет возможность испытать те же ощущения. Несмотря на это, стихотворение не становится только актом самовыражения, и внимание лирического субъекта не менее устремлено к миру, нежели к самому себе. Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян в известной статье «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» пишут об этом следующее: «Авторская позиция во всех стихотворениях поэта настолько "космична", что традиционному самовыражению нет места. Авторское "я" здесь оказывается равновеликим культуре, природе, истории; соответственно, самые интимные признания и автоописания воспринимаются как голос универсального человеческого начала в данной уникальной культурно-исторической и природной ситуации» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян 2001: 293].

Одной из главных особенностей поэтики позднего О. Мандельштама является чрезвычайно доверчивый, интимный

тон. Такое обнажение внутреннего мира достигается и особенностью точки зрения лирического субъекта, и функционированием местоимения «я».

Литература

Левин Ю. И. О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама // Жизнь и творчество Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 406–416.

Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. М.: РГГУ, 2001. С. 282–316.

Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2-х т. / сост., подг. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева. Т. 1. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1990. 638 с.

Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. М.: Ваш Выбор ЦИРЗ, 1997. 144 с.

Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Совет. писатель, 1977. 224 с.

Струве Н. А. Осип Мандельштам. Томск: Водолей, 1992. 272 с.

УДК 821.161.1-21

Бархоян Алвард Артаковна,

аспирант,

Кубанский государственный университет;

350040, Россия, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149;

allvard2322@mail.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ДОН ЖУАНА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1970-Х – 1980-Х ГГ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Э. Радзинский; В. Казаков; Л. Жуховицкий; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; драматургия; драматурги; пьесы; Дон Жуан; литературные архетипы; интерпретация образа.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются трансформации, которым подвергает образ Дон Жуана отечественная драматургия 70-х – 80-х годов прошлого столетия. Для сравнительно анализа используются три текста: «Продолжение Дон Жуана» Э. С. Радзинского, драматические зарисовки В. В. Казакова («Дон Жуан», «Обед в Кордове», «Обед в Эскуриале», «Последний поединок», «Эпилог»), а также «Последняя женщина сеньора Хуана» Л.А. Жуховицкого. Особый интерес вызывает сопоставление современных версий с классической, в центре которой – устоявшийся, имеющий продолжительную историю развития в русском литературном и культурном пространстве архетипический образ Дон Жуана.

Barkhoyan Alvard Artakovna,

Postgraduate Student,

Kuban State University,

Russia, Krasnodar

INTERPRETATION OF THE IMAGE OF DON JUAN IN RUSSIAN DRAMA IN THE 1970s – 1980s

KEYWORDS: E. Radzinsky; V. Kazakov; L. Zhukhovitsky; Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; dramaturgy; playwrights; plays; Don Juan; literary archetypes; interpretation of the image.

ABSTRACT. The article deals with the transformations that the image of Don Juan undergoes in the domestic dramaturgy of the 70s - 80s of the last century. Three texts will be used for comparative analysis: «The Continuation of Don Juan» by E.S. Radzinsky, dramatic sketches by V.V. Kazakova («Don Juan», «Lunch at Cordoba», «Lunch at the Escorial», «The Last Duel», «Epilogue»), as well as «The Last Woman of Senor Juan» – by L.A. Zhukhovitsky. Of particular interest is the comparison of modern versions with the classical one, in the center of which is the archetypal image of Don Juan, which has a long history of development in the Russian literary and cultural space.

В литературоведении зачастую бывают случаи, когда объемом исследовательских работ во много раз превышает объем исследуемого текста. Пожалуй, по прошествии ещё совсем небольшого количества времени так можно будет сказать и о Дон Жуане, чьё влияние на литературу и культуру трудно переоценить, открыв хотя бы базовый список произведений, где упоминается этот персонаж.

Как известно, испанская литература подарила нам двух «донов»: прославленного борца с мельницами, Дон Кихота, и, конечно, дьявольского обольстителя, Дона Джованни. Однако почему именно второй так поразительно быстро и масштабно захватил умы литераторов, сказать трудно. Миф о Дон Жуане при его внешней простоте оказался неисчерпаемым источником для литературы последующих 400 с небольшим лет.

Европейская литература изобилует версиями рассматриваемого нами архетипического сюжета. Русская литература всегда будет обращаться к самому яркому тексту – «Каменному гостю» А. С. Пушкина. Эстетическое присвоение классического образа происходит и в Серебряном веке. Например, Н. Гумилев в одноименном стихотворении интерпретирует образ Дон Жуа-

на как витального героя, который ищет внутренней и внешней свободы, поэтому его цель – преодолеть время и пространство. Так, тенденция к философской перекодировке образа и сюжета восходит именно к А. С. Пушкину и продолжается в Серебряном веке, где Дон Жуан не кавалер и любовник, а борец с устремленностью человеческого бытия к финалу. 1970-е гг. – совершенно иная реальность, однако «вечный» образ продолжает отвечать на запросы эпохи. Основная задача данной работы – выявить особенности художественного освоения «вечного» образа в позднесоветской драматургии.

Материалом исследования являются три пьесы: «Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского (1978 г.), «Дон Жуан» В. Казакова (1983 г.), «Последняя женщина сеньора Хуана» Л. Жуховицкого (1985 г.).

Две из них очень близки друг другу, так как обе пытаются дать известной легенде некое продолжение, показать, как чувствует себя вечный игрок с моралью, когда игра длится и десять, и двадцать лет. Произведение же Казакова, вернее несколько маленьких произведений, объединенных общим героем, взяты нами, во-первых, для того, чтобы ещё раз обратить внимание на их автора и его творчество, а главное – раскрыть образ Дон Жуана в разных обстоятельствах, во взаимодействии с другими героями. Во-вторых, показать контраст между существующими сюжетами и образами: как по-разному использовался сюжет о Доне Жуане драматургами, чьи пьесы вышли с разницей всего в несколько лет.

Имя и творчество Эдварда Станиславовича Радзинского вызывает очень неоднозначные оценки и, пожалуй, даже у внимательных читателей едва ли ассоциируется с интересом к интерпретации архетипического – ведь этому писателю традиционно более близка историческая тема – однако не учитывать ее при анализе современной концепции вечного образа нельзя.

Радзинский оставляет персонажей архетипического сюжета вне пространства и времени, лишая хронотоп пьесы конкретных примет. Например, Aleksandra Szymańska в своей статье пишет о том, что приметой времени в пьесе можно считать плохую погоду, на которую постоянно жалуются герои, и кото-

рая является метафорой переменчивой политической ситуации 1980-х годов [Szymańska 2013: 132]. «Вневременное» бытие освещается посредством сети мотивов: герои постоянно вспоминают различные эпохи, в каждой из которых они существовали, указание на «мешки под глазами», жалобы на усталость и даже «Валидол», принимаемый Командором. Здесь нет ни дорог Испании, ни поединков, ни обедов.

Постаревший, уже обессилевший от вечного движения Дон Жуан больше не хочет идти ни к одной из своих прежних друзей, также обреченных на вечное перерождение, и даже к Донне Анне, которая могла бы остановить это вечное движение. Столь же утомленным предстает перед нами и Лепорелло, от которого в новых реалиях не осталось ничего прежнего, даже имени. Командор, всегда прежде олицетворяющий собой неминуемое возмездие Дон Жуану за все нанесенные им оскорбления и преступления, тоже не воплощает привычного нам по мифу канона. Он, низведенный до Ивана Ивановича, тоже уже немолодого, изредка играющего в теннис, оказывает услугу утомленному одной и той же встречей Дон Жуану – умирает сам.

Но самое примечательное – финал пьесы, который представляет собой абсолютную деконструкцию «мифа» об испанском весельчаке. «Старый Дон Жуан Радзинского осужден на поражение. Он не в состоянии реализовать архетипический сюжет вечного соблазнителя» [Szymańska 2013: 130]. Дон Жуан приходит к окну доны Анны спустя пять часов после назначенного времени, и застаёт там другого. Другого себя. Он пытается оспорить, доказать, что славное имя Дон Жуана принадлежит ему, забывая, что Дон Жуан уже давно далеко не одно имя, это – мифема. «Мифема – наименьший элемент, фундаментальная составляющая мифа, которую используют и в нем, и в художественной литературе; входит в состав системы мироздания, которое отвечает представлению человека, а не окружающей среде» [Ковалів 2007: 54]. То есть, чтобы быть Дон Жуаном, нужно соответствовать представлениям о нём, что и делает Лепорелло:

Лепорелло. Тогда начнём рассуждать. (Визливо.) Внимание! Аннушка, пошло рассуждение: он - Дон Жуан. Тогда вопрос к нему. (К

Д.Ж.) А зачем вы сюда пожаловали, мужчина, поинтересуюсь, да ещё так некорректно - через окно?

Д.Ж. Подлец! (Анне.) У меня свидание...с тобой! Как же ты... «Великая любовь». (Задохнулся.)

Лепорелло. Отлично. Значит, у вас свидание? Во сколько же?

Д.Ж. В семь, сукин сын.

Анна вскрикнула.

Лепорелло. Тогда, поинтересуюсь, сколько у нас на часах? (Рывкнул.) Тебя спрашивают?!

Д.Ж. (глухо). Полночь.

Лепорелло. Тогда ещё вопросик, совсем уже ясный, гражданин...А может ли Дон Жуан опоздать на свидание на пять часов?..Нет, на час? Нет - на полчаса?..Нет...на минуту?! (С негодованием.) Бывало ли с ним такое за три тысячи лет? Что же ты молчишь? (Орет.) В Севилье я бежал к тебе, Анна, десять километров в тысяча шестьсот тридцатом году, и кровь так и хлестала, но я поспел... (К Д.Ж.) Что замолчал?

Таким образом, герой узнает, что обладает своей личностью ровно до того момента, пока он согласен поддерживать её известным служением (в случае Дон Жуана служение образу – вечное движение от женщины к женщине, от наслаждения к наслаждению), но как только он прекращает это, то обнаруживает себя уже другим человеком, слугой. И с последней репликой Дон Жуана, ставшего уже Лепорелло, пьеса завершается, возвращает нас в начало, к первому диалогу хозяина и слуги, образуя даже не историю, организованную кольцевой композицией, а нечто, напоминающее старую пластинку, что начинает проигрывать записанное опять и опять, обрекая героев на вечное перерождение и повтор всё тех же микро-сюжетов мифа о Дон Жуане.

Радзинский оставляет основных персонажей классического «мифа», обыгрывает универсальный образ, с одной стороны, тем, что действие происходит в современности самого автора, с другой, диалогами героев, в которых они вспоминают свои прошлые воплощения, начиная с Троянской войны. Дон Жуан Радзинского устремлен в прошлое, он всё время вспоминает свои прошлые жизни и обнаруживает себя совершенно неспо-

собным более выполнять свою «миссию», он теряет себя, уступая место победившей его пародии – Лепорелло.

Вторая пьеса, интерпретирующая «миф» о Дон Жуане, написана всего несколькими годами позднее «Продолжения Дон Жуана» Э. Радзинского. Л. Жуховицкий также выводит на сцену уже постаревшего, отяжелевшего от себя самого испанского идадьго, ищущего с самого начала действия только одного – покоя:

ХУАН. Мне пятьдесят лет. Я устал. Я тайно приехал в эту деревню, чтобы отлежаться. Просто отлежаться, как зверь в норе. Ты можешь это понять?

Важно обратить внимание на монологи героя о старости, о том, что жизнь хоть и проходит быстро, но ещё быстрее может надоесть. Но главное здесь иное. Текст Жуховицкого – история о том, что созданное амплу сильнее самого человека. И здесь можно задуматься, что тогда вообще такое личность? И где её место, если представление «других» о человеке побеждает его собственные представления о себе.

Герой Жуховицкого заметно отличается от своих былых воплощений. Писатели разных культур и периодов по-разному интерпретировали образ Дон Жуана: как грешника, шутника и вспльчивого бретёра, которого не минует расплата, ведь он смеет творить перед небом обманы и клятвопреступления, полагая, что с покаянием всегда успеется (таков Дон Жуан Тирсо де Молина) [Сергеева 2016: 17]; философ, гедонист, вольнодумец, осознанно исповедующий атеизм (Дон Жуан Мольера) [Там же: 19]; обличитель порочности, бунтарь, бросающий вызов сонному мещанству (Дон Жуан Гофмана) [Там же: 20]. В рассматриваемой пьесе перед нами зрелый, опытный человек, старающийся осмыслить свою жизнь, оглядываясь и анализируя прожитое. Не обманщик, а человек, искренне искавший свой идеал.

Но самое любопытное в этом тексте – трансформация части мифа, связанной с каменным изваянием. Здесь оно лишь выдумка поэта, отчаянно желающего прославиться за счёт известного всем сеньора Хуана:

МИХО. Я подумал: если в честном поединке я убью знаменитого человека, про меня узнает вся Испания. Я получу имя! Да через три месяца я стану самым популярным поэтом страны!

Дон Жуан более не отвергает Бога и не пытается спорить с ним, он ответственен только перед людьми, поэтому и кара настигает его не в виде каменного гостя, а в образе безымянного Исполнителя, называющего себя человеком простым, маленьким.

Так и создаётся миф – показывает нам автор. Его создает не столько какая-нибудь выдающаяся личность, сколько уязвленная гордость тех, кому не хочется оставаться просто оскорбленными, просто обокраденными, просто неотомщенными. Однако даже такой рычаг не способен сдвинуть обыкновенных людей с места. Все соглашаются с тем, что Дон Жуана необходимо убить из милосердия, из любви к нему же, дабы не дать ему неминуемо опозорить самого себя своим неотвратимым бессилием:

Исполнитель. Я тоже уважаю сеньора Хуана. (Внезапно кричит.) Просто я думаю о нем больше, чем вы! Просто понимаю его лучше, чем вы! Сегодня он прославленный сеньор Хуан, а завтра? Что будет завтра? (Спокойно.) Простите мой тон, сеньоры, но в самом деле, что будет завтра? Неужели вы хотите дожить до чудовищного дня, когда великий сеньор Хуан скажет женщине: «Не могу?»

Но все же все отступают, когда принятое решение нужно реализовать в окончательном действии. Остается только Исполнитель, который может довести даже самое неприятное дело до завершения. Однако последнее слово все же остаётся за Дон Жуаном, который последним действием демонстрирует самое не характерное – согласно мифу о нем – поведение: самопожертвование.

Обыгрывание мотива старости как центрального объединяет обе пьесы. Когда-то абсолютный эгоист, не боящийся ни бога, ни дьявола, теперь безутешный заложник собственной легендарной молодости. Спокойствие – недостижимо. Дон Жуан Радзинского теряет себя всего посредством пары метких реплик, меняясь местами с Лапорелло. Из слуги собственной легенды он становится слугой фактическим, новым Лапорелло, готовым сносить удары.

Совсем иные решения в переосмыслении мифа о Дон Жуане предлагает сборник драматических зарисовок В. Казакова.

Современному читателю имя Владимира Васильевича Казакова не слишком хорошо знакомо. А между тем данный автор –

участник авангардного движения, продолжатель творческих экспериментов футуристов и обэриутов. Сам Казаков считал одним из самых важных событий в своей жизни знакомство с Алексеем Кручёных (о чём косвенно можно судить даже по текстам о Дон Жуане). Те немногие, кто всё-таки сталкивается с творчеством забытого русского авангардиста, дают его работам весьма лестную оценку, сравнивая их, например, с Сашей Соколовым: «Если эти тексты и можно сравнить с чьими-то из соотечественников-современников, то вспоминается, пожалуй, только Саша Соколов – хотя общность скорее в непохожести на окружающую словесность. И может быть еще – в ритме языковых переливов. Слова здесь слишком озорны и воздушны, чтобы окаменеть» [Рясов: URL].

Сюжет о Дон Жуане В. Казаков оформляет как серию драматических сценок. Все они объединены не только общим главным героем, но и повторением всей характерной для классического Дон Жуана атрибутики: «Мини-пьесы из серии В. Казакова будто бы обнажают «фабульно ядро» протосюжета, сводят его к нескольким слагаемым: дорога, Испания, Дон Жуан и Лепорелло (имена), обед (видимо, отсылающий к знаменитой сцене ужина Дон Жуана и Командора, которой предшествовала перепалка между хозяином и слугой), поединок и любовь (как две составляющие образа главного героя)» [Багдасарян 2013: 13]. То есть, с одной стороны, перед нами образ героя, близкий к традиционному, Дон Жуан в характерном для него антураже, но в тоже время пьеса содержит не связанные с архетипическим героем реалии. Дон Жуан представляется в одной из сцен Владимиром Казаковским, да и большинством своих реплик не столько возвращает благочестивых матрон, сколько как будто провозглашает поэтическую программу самого автора.

Время и пространство в пьесах непостоянны, в каждой из пяти пьес действие начинается в Испании, но в диалогах персонажей то и дело появляется Санкт-Петербург двадцатого века. Временные границы же не устанавливаются четко, но по оставленным во всех пяти мини-зарисовках деталям мы поначалу можем с уверенностью говорить о том, что перед нами присутствующий классической истории о Дон Жуане XVII век.

Если обратить внимание на начало первой зарисовки, герои будто сами сообщают нам о том, что нет точного времени, в котором они пребывают:

Дон Жуан. Лепорелло, взгляни на часы! Который час?

Лепорелло (доставая из кармана луковичу) Часов нет, они давно в ломбарде.

У Казакова мы не найдем ни коварных соблазнений, ни вероломных убийств на поединках – все это вынесено за сцену и упоминается вскользь. Главное, на чем сосредоточено внимание автора, это словесные поединки, в которых Дон Жуан всякий раз является победителем. Герои новых пьес вынуждены творить новую реальность – реальность творчества – в условиях невозможности изменить окружающую их действительность. Застойные 1970 – 1980-е провоцировали уход от реальности, необходимость возврата к модерну. Кавалер, Дон Игнацио, Король Испании Санчо, Дон Мигель, Дон Валентин, безымянные офицеры, ищущие Дон Жуана – все они неминуемо одурачены и обведены «обыкновенными казаковствами». В то же время все женские образы изображены не только как наделенные пронительностью (во всех мини-пьесах именно женщины узнают Дон Жуана), но и недурно разбирающимися в литературе и искусстве.

Таким образом, каждая из пяти пьес развивается по общей траектории, за небольшими исключениями (например, «Обед в Кордове» сразу начинается со сцены в королевском замке, а не с образа дороги, как четыре прочих зарисовки), затем перед нами разыгрывается двупланный диалог: своих соперников Дон Жуан и его слуга иронично дурачат, а с каждой из встреченных женщин, напротив, идальго ведет разговор об искусстве, цитирует поэзию (самого Казакова в том числе). Время и место действий в большинстве случаев соответствуют представлению читателей о «каноническом» Дон Жуане, однако также легко в пьесах возникают анахронизмы – рассуждения об изобретении пороха, строительстве Санкт-Петербурга, смерти великой русской литературы. Герои легко перестраиваются от самого действия к осознанию себя как персонажей разыгрываемой пьесы, разоблачая в финале одной из них самого автора:

Донна Матрешечка. Я так и знала, что 1-й разбойник – это автор.

Основная цель драматурга – не работа с историей Дон Жуана, а словесная игра, при этом сам феномен словесной игры и образ Дон Жуана очень хорошо коррелируют между собой, ведь Дон Жуан – насмешник, озорник, обманщик, игра слов и смыслов для него такой же инструмент, как и для поэтов авангарда. Этим, пожалуй, и обуславливается для Казакова выбор героя. Однако составленная из относительно самостоятельных частей пьеса не ставит целью трансформацию или принципиально иной ракурс прочтения культовой фигуры Дон Жуана. Неутомимый идальго скорее посредник в непрекращающейся игре автора с текстом и текста с автором, заканчивающийся тем, что сам текст выталкивает автора на сцену, к его же героям.

В знаменитой Пушкинской энциклопедии В. Е. Багно пишет: «Именно универсальность донжуанства как бытового явления позволила мифу, сформировавшемуся на испанской почве на пересечении двух старых легенд, быстро стать явлением мирового, интернационального значения» [Багно: URL].

Дон Жуан, которого выводит на сцену Радзинский, открывает возможность размышления о том, что миф может быть старше своих героев и, разумеется, сильнее их. Когда ему отказываются служить, он «заменяет» героев, даже если замена эта пародийная. Дон Жуан Л. Жуховицкого, как и предыдущий герой, обыгрывает мотив старости, размышляя, к чему может прийти такой человек как Дон Жуан – к закату жизни. Но если герой Радзинского с течением времени ни умнее, ни мудрее не становится, а лишь устаёт от своих однотипных во все времена походов, то персонаж второй пьесы – герой, проживший многое, но ни к чему, кроме пустоты и сожаления, не пришедший. В. Казаков же не трансформирует миф о сеvilском обольстителе, а использует его как инструмент для литературной игры, создавая текст, пишущий себя сам и отражающий, а порой и прямо включающий в себя, образ самого автора.

Действительно, нам остаётся только констатировать, что спектр интерпретаций образа испанского идальго необычайно широк, так как культура обращается к архетипу, когда она в

этом нуждается. Образ Дон Жуана остается актуальным, так как велики возможности трансформации его инвариантных черт: герой, утративший свои былые витальность и креативность, становится идеальным коррелятом «уоставшей» эпохи застоя.

Литература

Багдасарян О. Ю. Сюжет о Дон Жуане в русской драматургии 1980-х гг. («Дон Жуан» В. Казакова – «Вальпургиева ночь, или шаги Командора» Вен. Ерофеева) // Филологический класс. 2013. С. 12-16.

Багно В. Е. Дон Жуан // Пушкинская энциклопедия, электронное издание ИРЛИ РАН, 2006-2022. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru> (дата обращения: 10.09.2022).

Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: Академія, 2007. 624 с.

Рясов А. Третья слава Владимира Казакова // Независимая газета. [Электронный ресурс] URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-09-04/6_ryasov.html

Сергеева Ю. С. Вечные образы и сюжеты в драматургии Владимира Казакова: Выпускная квалификационная работа. Екатеринбург, 2016.

Szymańska Aleksandra. Метаморфозы Дон Жуана в русской драматургии 1970–1980 гг. Продолжение или смерть вечного образа? // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica, 2013. С. 111-145.

УДК 821.161.1-311.9(Стругацкие)

Лаврушина Александра Олеговна,

магистрант

Института филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

Lavrushina.A@mail.ru

Тагильцев Александр Васильевич,

научный руководитель

SPIN-код: 6057-6073

кандидат филологических наук,

доцент кафедры литературы и методики ее преподавания,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

bf110zer@yandex.ru

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДИЛОГИИ

А. и Б. СТРУГАЦКИХ «ПОНЕДЕЛЬНИК НАЧИНАЕТСЯ В СУББОТУ» И «СКАЗКА О ТРОЙКЕ»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; фантастика; фантастические романы; фантастические повести; сказки; фольклор.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается жанровое своеобразие произведений Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» на основании анализа художественной структуры произведений и основных сюжетных линий.

Lavrushina Aleksandra Olegovna,

Master's Student

Institute of Philology and Intercultural Communication

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

Tagiltsev Alexander Vasilyevich,

Academic advisor,

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching,

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

**THE GENRE ORIGINALITY OF A. AND B. STRUGATSKY'S DILOGY
“MONDAY BEGINS ON SATURDAY”
AND “THE TALE OF THE TROIKA”**

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; fantastic; fantasy novels; fantastic stories; fairy tales; folklore.

ABSTRACT. The article examines the genre originality of the Arkadiy and Boris Strugatsky works “Monday begins on Saturday” and “Tales of the Troika” based on the analysis of the structure of the works and storylines.

«Понедельник начинается в субботу» А. и Б. Стругацких задумывался как произведение со сказочным сюжетом «для младших научных сотрудников». По воспоминаниям Бориса Стругацкого, замысел повести «о магах, ведьмах, колдунах и волшебниках» появился еще в конце 1950-х гг. Однако братья долго не могли определиться ни с сюжетом, ни с названием, ни даже с объемом. В оживленной переписке речь шла то о небольшом произведении размером в три-четыре авторских листа, то о повести в нескольких частях, менялось рабочее название: «Седьмое небо», «Восьмое небо», «Маги» [Владимирский URL].

В самом произведении отразились реальные биографические факты. Так, например, Борис Стругацкий, окончив математико-механический факультет, более 10 лет проработал астрономом в Пулковской обсерватории. Именно реалии работы этой обсерватории легли в основу образа НИИ Чародейства и Волшебства, только местом действия станет не Ленинград, а вымышленный старинный северный город Соловец, что должно

было дополнительно подчеркнуть фольклорный характер происходящих событий.

Вопрос о жанровой принадлежности данного произведения является спорным. Исследователь В. Милославская называет «Понедельник начинается в субботу» «сказкой о сказке», что подчеркивается в подзаголовке произведения – «сказка для научных сотрудников младшего возраста» [Милославская 2014: 174]. Существует точка зрения, согласно которой «Понедельник начинается в субботу» является сатирической повестью. «На самом деле, эта повесть высмеивает здесь много пороков советского общества, на примере сотрудников института: здесь есть жулики, представители бюрократии и другие прослойки общества, которые вполне себе, можно встретить и сейчас» [«Понедельник начинается в субботу»: главная сатирическая повесть... : URL].

Подобной точки зрения придерживается и белорусский исследователь М. Латышкевич. «Фантастическая повесть братьев Стругацких – пожалуй, одно из самых ярких литературных воплощений научной утопии 1960-х годов. Тут вам и победа науки (или, в данном случае, магии), и борьба за высокую производительность и против приспособленцев и бюрократов. Юмористическое произведение с элементами сатиры, высмеивая пороки общества, актуализируя и переосмысляя фольклорные элементы, нацелено все-таки в будущее» [Латышкевич: URL].

Согласно нашей точке зрения, «Понедельник начинается в субботу» – это фантастический роман. Обратимся к «Теории жанра» Н. Л. Лейдермана. Согласно его концепции, в романе «эстетическое освоение диалектической многосложности жизни возводится в конструктивный принцип художественного мира. Жанровая структура, выстраиваемая в романе, представляет собой «модель» тех связей и отношений «человеческого мира», диалектическим сцеплением, борьбой и единством которых держится и движется жизнь» [Лейдерман 2010: 174].

Исследователь В. М. Неёлов в работе «Волшебносказочные корни научной фантастики» приводит мнение о том, что любая фантастика, включая научную, имеет под собой реальное фольклорно-сказочное обоснование. Автор говорит о том, что выстраивание персонажей фантастических произведе-

ний имеет под собой морфологическое обоснование, очень схожее с морфологией волшебной сказки В. Я. Проппа, что, собственно, и можно наблюдать в произведении «Понедельник начинается в субботу» [Неёлов 1986].

В книге «Понедельник начинается в субботу» герой-рассказчик, программист Александр Привалов, занимается как раз-таки изучением единства гармонично выстроенного мира. Путешествуя до города Соловца, он попадет в непривычную и незнакомую для себя модель мира. В реальность советского быта вплетаются фольклорные образы и сказочные образы из авторских сказок (Наина Киевна Горыныч – отсылка и к произведению А. С. Пушкина, и к народному герою-антагонисту Змею Горынычу; кот, который ходит по цепи и рассказывает сказки, говорящие шука и зеркало и т.д).

Роже Кайуа в своей книге «В центре фантастического» говорит о том, что в основе всякого фантастического лежит слово. «Всякое фантастическое – это нарушение признанного порядка, вторжение недопустимого в неизменную обыкновенность повседневного». Фантастика, по Кайуа, вторгается в действительность, но не нарушает при этом привычных законов мироздания, если автор намеренно вводит в текст фантастические элементы с целью ошеломления читателя [Кайуа 2006: 167].

Литературовед А. М. Ранчин в «Большой Российской энциклопедии» дает следующее определение роману: «Эпический жанр большого объёма, повествующий о судьбах персонажей как отдельных личностей в их становлении и отношении к окружающему миру» [БРЭ: URL].

В отличие от повести, одна из особенностей романа – наличие множества сюжетных линий, переплетающихся между собой. Книга А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» состоит из трех частей, которые связаны между собой одной единой сюжетной линией героя-рассказчика. Однако в каждой из частей в центральную сюжетную линию вплетаются новые линии, которые и закладывают, в своем единстве, основную мысль произведения.

В первой части ленинградский программист Александр Привалов во время отпуска направляется в город Соловец, где у

него запланирована встреча. По пути он встречает двух незнакомцев, которые оказываются сотрудниками института НИИЧАВО (Научно-исследовательского института чародейства и волшебства). Он подвозит незнакомцев до Соловца, где его устраивают на ночлег в музей ИЗНАКУРОЖ, где Привалов сталкивается с чудесными событиями и героями. Наутро, путешествуя по городу, Привалов обнаруживает в своем кармане пятак, который оказывается неразменным и возвращается к своему хозяину. Эксперимент Привалова с пятаком прерывает местная милиция, заставляя программиста выплатить ущерб. Причем обычных советских милиционеров подобное чудо совершенно не удивляет, что возвращает нас к идее Кайуа о вторжении фантастики в действительность, но о нарушении ею законов мироздания. Привалов становится свидетелем скандала с похищением дивана, который оказывается магическим транслятором реальности. Этот скандал носит юмористический характер, так как показывает нам пороки современного общества – бюрократию, мелкое мошенничество в личных целях (диван был необходим научному сотруднику института Корнееву для исследовательской работы, но из-за бюрократических трудностей попросить его официально не удалось). Часть заканчивается приглашением Привалова на работу в НИИЧАВО.

Во второй части сюжетная линия Привалова, который уже какое-то время работает в институте, пересекается с сюжетной линией ученого Выбегалло, который пытается создать модель идеального человека, человека счастливого и удовлетворенного. В этой части Привалов остается дежурить в университете в канун Нового года. Нам показана глобальность института как отдельно взятого мира. В разных отделах встречаются мифологические и сказочные персонажи из разных концов света (Дракула, джинн, инкубы, вурдалаки, упыри). Также в произведении встречаются и библейские отсылки (в зале, где хранится Книга Судеб, у входа встречается Кайн). Эти отделы по очереди обходит Александр. Перед ним открывается огромный мир и переплетение между собой разных временных ветвей, что, несомненно, является признаком романной организации произведения. Ощущение безвременья закрепляет у читателя Книга Судеб, в которой сообщается, что герой должен умереть в 1611 году.

В канун Нового года перед Приваловым стоит задача: посторонних быть не должно. Однако, как ни парадоксально, институт постепенно переполняется сотрудниками. В это же время в лаборатории профессора Выбегалло происходит рождение Кадавры – модели удовлетворенного желудочно человека. Ученый своим экспериментом хочет показать, что счастливый человек – человек удовлетворенный материально. И что духовные ценности возможны лишь тогда, когда человеком удовлетворены потребности материальные. Однако «Кадавры все жрал и жрал», пока не лопнул на глазах у зрителей. В результате окружающие сомневаются, что приведенная модель – модель счастливого человека. При повторном эксперименте на полигоне модель Кадавры вытягивает у окружающих ценные для них вещи. Доволен только Кадавры, в этом и заключается диалектика. То, что делает счастливым одного, делает несчастным другого. Одно лишь материальное не способно сделать человека счастливым в полной мере, а способно сделать идеальным потребителем.

Третья часть является завершающей. Привалов соглашается на эксперимент, и отправляется на машине времени, изобретенной Луи Седловым, в будущее. Как и во второй части, перед героем открывается огромный мир в одной точке. Сначала он видит древних людей, затем людей, похожих на своих современников. Он замечает, что в этом мире есть Железная Стена, и узнаёт, что за ней находится Мир Страх перед Будущим. Попав за Стену, он видит убийства, кровь и войну. От случайно встреченного им жителя Привалов узнаёт, что часть мира за Стеной порабощена роботами, часть – пришельцами, а некоторые области порабощены паразитами, растениями, минералами и коммунистами. Тут появляются летательные аппараты, начинают сыпаться бомбы, и Привалов удаляется на противоположную сторону стены, в Мир Гуманного Воображения. После этого он возвращается в реальное настоящее, но машина при этом бесследно исчезает. Путешествие между мирами в рамках одной точки также помогает нам утвердиться в мысли, что перед нами – фантастический роман. Герой не ограничен в пространстве и во времени.

После возвращения в институт Привалов видит, как двуликий директор института сжигает трупик зеленого попугая. Однако после этого в институте начинаются странные события. Сначала в печке находят зеленое перо попугая, а затем и сама птица неоднократно появляется в стенах здания. Происходящие события помогают установить связь между попугаем и директором, а также секрет его Двуличия – время просто идет для них вспять, и понедельник начинается в субботу. Третья часть, как и весь роман, заканчивается мыслью, которую доносит У-Янус до Привалова. Единственного будущего для всех нет. А в контексте предыдущих частей мы можем прочитать эту мысль следующим образом: нет единого пути для всей цивилизации, которая привела бы к всеобщему счастью и процветанию. Как многовариантно будущее для каждого, так и нет единого понятия о счастье.

Обратимся к другой книге А. и Б. Стругацких, в которой тоже есть сказочные мотивы, которую они также заявляют читателям как Сказку, а именно «Сказку о Тройке». М. Латышкевич подчеркивает, что данное произведение входит в один цикл с произведением «Понедельник начинается в субботу» и «объединяет эти произведения не только общий герой-рассказчик, но и преобладание комической составляющей» [Латышкевич: URL].

«Особенным интересом для меня отличаются середина и конец 1960-х годов. В этот период было создано несколько произведений, среди которых «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» составляют последовательность, «Приваловский цикл», отличающийся от остальных работ доминированием комического компонента. Комическое может быть найдено – в различной степени – в большей части произведений Стругацких, но в «Приваловском цикле» оно играет центральную и наиболее творческую роль, поскольку авторы используют комический эффект, их основной способ, чтобы выразить свое комическое видение мира», – отмечает исследователь Ю. З. Козловски [Козловски: URL].

В «Сказке о Тройке» мы видим уже знакомых нам персонажей: Привалова, который, как и в произведении «Понедельник начинается в субботу», является центральным персонажем и

рассказчиком, а также уже известных нам героев – Амперяна, Ойра-Ойра и Корнеева. В «Сказке о Тройке» герои отправляются в Китежград со специальным заданием – найти необычных существ для института. Однако, несмотря на общность героев, по нашему мнению, «Сказка о Тройке» является фантастической сатирической повестью.

Повесть, в отличие от романа, как правило, тяготеет к хроникальному сюжету, не осложнённого параллельными линиями и сосредоточенному вокруг главного персонажа; охватывает сравнительно небольшой период времени. По сюжету, героям из института НИИЧАВО приходится взаимодействовать с Тройкой по рационализации и утилизации необъясненных явлений и выпрашивать у них волшебных существ и странные предметы.

Состав Тройки: 1) председатель-бюрократ товарищ Лавр Федотович Вунюков, 2) истеричный активист Рудольф Архипович Хлебовводов, 3) вечно согласный Фарфуркис, никогда и никем не называемый по имени и отчеству. Также в произведении фигурирует Выбегалло, который в книге «Понедельник начинается в субботу» создаёт модель идеального человека.

В образах Тройки Стругацкие сатирически представляют бюрократию советского общества. Чтобы договориться с комитетом, сотрудникам института приходится раз за разом участвовать в заседаниях Тройки, вступаться за приговоренных Тройкой к ликвидации необычных существ, ездить на болото и быть покусанными комарами, воровать артефакты из хранилища и составлять планы, как обмануть Тройку. В описаниях этих заседаний содержится идея бессмысленности существующей системы, которая не дает абсолютно никакого результата. Формальностей гораздо больше, чем реального решения дела.

Таким образом, «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке», хоть и составляют один цикл и содержат сказочные образы и мотивы, являются разными по своей жанровой природе.

Литература

Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/3513888> (дата обращения: 25.12.2022).

Владимирский В. Советская кибернетика [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/2232> (дата обращения: 25.12.2022).

Кайуа Р. В глубь фантастического. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.

Козловски Ю. З. Коды комического в сказках Стругацких «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке» [Электронный ресурс]. URL: http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_2120.shtml (дата обращения: 25.12.2022).

Латышкевич М. Идеальное будущее в повести Стругацких «Понедельник начинается в субботу» [Электронный ресурс]. URL: <https://nlb.by/content/news/blog-professionalnogo-chitatelya/idealnoe-budushchee-v-povesti-strugatskikh-ponedelnik-nachinaetsya-v-subbotu/> (дата обращения: 25.12.2022).

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. 904 с.

Милославская В. В. Мифопоэтика и интертекстуальность как способ расширения художественного пространства сказки братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» // Гуманитарные и юридические исследования. 2014. № 1. С. 171-174.

Неёлов В. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 198 с.

«Понедельник начинается в субботу»: главная сатирическая повесть о магии, СССР и русском фольклоре [Электронный ресурс]. URL: <https://dzen.ru/media/bookintelligent/ponedelnik-nachinaetsya-v-subbotu-glavnaia-satiricheskaja-povest-o-magii-sssr-i-russkom-folklore-617270496c50be3dcd1497b2> (дата обращения: 25.12.2022).

УДК 821.161.1-1(Ставров П.)

Малых Вадим Алексеевич,

SPIN-код: 5768-8239

магистрант факультета филологии и медиакоммуникаций;

Вятский государственный университет;

610000, Россия, Киров, ул. Московская, 36;

usr22727@vyatsu.ru

Ануфриев Анатолий Евдокимович,

научный руководитель,

SPIN-код: 5413-8080

доктор филологических наук,

профессор кафедры русской и зарубежной литературы

и методики обучения;

Вятский государственный университет;

610000, Россия, Киров, ул. Московская, 36;

usr11763@vyatsu.ru

РОЛЬ СВЕТОЛЕКСЕМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА ПЕРИКЛА СТАВРОВА «БЕЗ ПОСЛЕДСТВИЙ»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: П. Ставров; «парижская нота»; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; стихотворения; поэтические сборники; поэты-эмигранты; эмигрантская литература; русская эмиграция; светообозначения; светолексемы; художественная картина мира; поэтика.

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу светолексем в стихотворном сборнике поэта-эмигранта первой волны П. Ставрова «Без последствий». На основе разностороннего анализа светолексем поднимается вопрос о традиционном и новаторском их смыслонаполнении, их роли и значении в художественной картине мира поэтического сборника. При этом новаторство обусловлено приобщением П. Ставрова к поэтике одного из «духовно-творческих образований» русского зарубежья – «парижской ноты».

Malykh Vadim Alekseevich,

Master's Degree Student of the Faculty
of Philology and Media Communications;
Vyatka State University,
Russia, Kirov

Anufriev Anatoly Evdokimovich,

Academic advisor,
Doctor of Philological Sciences Sciences, Professor
of the Department of Russian and Foreign Literature
and Teaching Methods,
Vyatka State University,
Russia, Kirov

**ROLE OF NAMES OF THE LIGHT IN THE ARTISTIC
WORLD VIEW IN PERICLES STAVROV'S POETIC
COMPILATION «WITHOUT CONSEQUENCES»**

KEYWORDS: P. Stavrov; «parisian note»; Russian poetry; Russian poets; poetic creativity; poetic genres; poems; poetry collections; emigrant poets; emigrant literature; Russian emigration; lighting designations; light tokens; artistic picture of the world; poetics.

ABSTRACT. The article is devoted to the names of light analysis in poetic compilation of the emigrant author of the first wave P. Stavrov. Through thorough study of the names of light the questions of traditional and innovative semantics, their roles and impact on the artistic world view of the compilation are posed. The novelty is caused by P. Stavrov's introduction to poetry of «parisian note» – one of spiritual and creative groups of Russian diaspora.

Исследование светообозначений в отечественной филологии имеет обширный опыт, представленный в основном современными исследованиями. Так или иначе, к проблемам, связанным со световой лексикой, обращались О. Н. Заикина, В. И. Мажюлис, Е. В. Мишенькина, Ю. А. Овчинникова, М. Н. Панкратова, Ж. Ю. Полежаева, М. А. Садыкова, О. Н. Селиверстова, О. В. Царегородцева и др., что подчёркивает нарастающий интерес к данной группе лексических единиц. Нас световая лекси-

ка интересует, прежде всего, как средство поэтики Перикла Ставрова. Поэтому целью статьи становится установление и уточнение роли светозначений в художественной картине мира первого сборника стихотворений поэта «Без последствий», вышедшего в 1933 году во Франции.

Однако, прежде чем обратиться к анализу светолексем в сборнике П. Ставрова, мы сделаем ряд необходимых уточнений.

Во-первых, говоря о лексике со световым компонентом, мы используем принятые в лингвистике термины «светолексема» и «светозначение» как синонимы, а под светолексемами подразумеваем «единицы литературного языка, обозначающие свет, действие светового излучения и качество света» [Царгородцева 2009: URL].

Во-вторых, все фрагменты стихотворений, приведённые в статье, цитируются по электронной версии издания Е. Голубовского и В. Амурского «Перикл Ставров. На взмахе крыла».

Наконец, в-третьих, в виду отсутствия научных работ, ставящих в центр своего внимания творчество П. Ставрова, следует сказать о нём несколько слов. Перикл Ставрович Ставропуло (1895-1955) – поэт, прозаик, переводчик и мемуарист – был представителем «младшего литературного поколения» первой волны эмиграции. С 1926 г. поэт жил в Париже, где издал два сборника стихотворений («Без последствий», 1933 г., и «Ночью», 1937 г.), которые навсегда приобщили имя Ставрова к литературе русского зарубежья [Краткий биографический... 1996: 361]. Руководствуясь предисловием В. Крейда к сборнику-антологии «Поэты парижской ноты», мы рассматриваем П. Ставрова как одного из представителей молодого литературного поколения, чьё творчество было близко поэтике «парижской ноты» [В Россию ветром... 2003: 12].

В рамках исследования нами был произведён подсчёт используемых П. Ставровым светозначений, в результате чего установлено, что на 28 стихотворений сборника приходится 44 употребления различных светолексем, а сами светолексемы встречаются в большинстве поэтических произведений (21 из 28). Также в результате частеречной классификации светозначений были получены следующие данные, приведённые в таблице 1:

Таблица 1. Частеречная принадлежность светолексем
Сборника П. Ставрова «Без последствий»

Часть речи	Количество лексем
Существительное	29
Глагол (в т.ч. глагольные части речи)	10
Прилагательное	3
Наречие	1

Как видно из таблицы, атрибутивные светолексемы (*белый, ослепительный, светло*), т.е. светолексемы, с помощью которых выражаются «качественные характеристики фрагментов объективного мира» [Климова 2008: URL], практически не используются П. Ставровым. С точки зрения частеречной классификации их значимость для художественной картины мира крайне мала.

Куда большую степень значимости, по сравнению с атрибутивными, имеют процессуальные светолексемы, насыщающие художественный мир сборника тремя семантически отличимыми друг от друга видами событийности: 1) утратой света (*бледнел, отблестев, угас*); 2) разрушительным воздействием огня (*загорается, полыхает, сгорает*) и 3) наличием света (*сверкают, осеняя, осенять*).

Подавляющее число анализируемых единиц представлено предметными светолексемами (*огонь, блеск, мгла*), которые акцентируют внимание на явлении как таковом, становясь при этом самоценным фактом художественной картины мира. Как и в случае с процессуальными, предметные светолексемы делятся на три аналогичных явления: свет (*блеска, зарницы, сиянье*), огонь (*пламя, огонь*) и тьма (*тьма, темнотой, мгле*).

Также отметим, что в условиях относительно малого объёма стихотворений (от 8 до 28 стихотворных строк) светолексемы у П. Ставрова, независимо от своей частеречной принадлежности, зачастую расположенные последовательно от стихотворения к стихотворению, создают ощущение «постоянного присутствия». Это постоянство светолексем оборачивается формированием с их помощью устойчивых художественных образов огня, света и тьмы, имеющих богатую литературную традицию употребления и, как следствие, ощутимую символическую нагрузку. В русской литературе (и поэзии, в частности) данные

образы неразрывно связаны с символикой добра и зла, небесного и земного [Вартазарова 2019: URL] как святого или спасительного и неустроенного, грешного. Поэтому в художественной картине мира поэтического сборника П. Ставрова светолексемы закономерно становятся материалом для выстраивания одной из основных онтологических оппозиций – оппозиции *свет — тьма*.

В этой связи светообозначения, используемые П. Ставровым, делятся на две неравные группы: 1) обозначающие наличие или возникновение света (31 употребление: *огни, пламя, блеск, сияньем* и др.); 2) обозначающие его отсутствие или исчезновение (13 употреблений: *отблестев, угас, темнотою, темь* и др.). Однако количественный перевес первой группы над второй не позволяет говорить о преобладании образа света как символа положительных, жизнеутверждающих начал над образом тьмы в художественной картине мира П. Ставрова, т.к. такие светолексемы нередко наделяются негативными коннотациями в контексте всего стихотворения или, как правило, его части.

Так, светообозначения, направленные на порождение образа-символа огня, в условиях контекста создают картину все разрушающей стихии («*И в чаду и в **огне** загорается мир*»), с буйством которой («*Погляди — над вороньим пленом / **Полыхает** полет **огней***»; «*Как сорвавшийся приступ тоски, / Как горячее **пламя**, как языки / Над обугленным тлением, / Срывается ветер совсем ветровым песнопением*») остаётся только смириться («*Пусть **сгорает**, свиваясь берестой, / Безнадёжным процентом причуда*»).

Схожую ситуацию мы видим и в использовании П. Ставровым светообозначений, создающих образ-символ света, который теряет свою оберегающую, спасительную символику, наполняясь совершенно иными смыслами («*Тот неподвижный, **мёртвый** свет / Спиралью скручен до отказа*»; «*И **яростен** свет*»). Образ света в художественной картине мира поэтического сборника перестаёт быть источником надежды и духовной опоры, он обманчив и лжив («***Огни** не те, и прочь / Не та сворачивает ночь <...> ...Не тот полет, **огни** не те / В ненаступившей пустоте*»). Он становится препятствием («*Ей просы-*

паться, скажем, в пять, / Сквозь **блеск** и всхлип перемогаясь») и атрибутом нездоровой, фрагментарной, сюрреалистичной действительности («Слова, как клейма, / **Сверкают**, звенят, рассыпаются бойко / И сыплются скукой на цинковой стойке»; «И взломан секрет. И кружится зрачок, / Опухший от всех удивлений, / И черные струны взрывает смычок, / И **золотом брызжут** колени»).

Отдельного внимания заслуживают светолексемы, наполняемые в условиях малого контекста положительным смыслом (в стихотворении «Пробудившись» читаем: «Распахнувшийся день **осення сияньем**»), но в то же время приобретающие отрицательное значение в рамках всего стихотворения (заключительная строка того же стихотворения: «*Это*, видно, и вечером *только мне снится*»).

На основе выделенных особенностей светообозначения сборника можно классифицировать по их восприятию через коннотации. Результаты такой классификации представлены в таблице 2:

Таблица 2. Коннотативная классификация светолексем Сборника П. Ставрова «Без последствий»

Коннотации, формирующие восприятие светолексем	Количество светолексем
Негативные	34 (30)
Положительные	8 (4)
Нейтральные	7
Амбивалентные	4

В этой тенденции использования светолексем мы усматриваем новаторство П. Ставрова, обусловленное как мироощущением поэта-эмигранта, «в темпоральном плане существующего как бы на исходе мирового времени, «после всего», так и поэтикой «парижской ноты», чьё «мирочувствие <...> можно определить как <...> умирание некоего былого целостного мира» [Хазан 2008: URL]. Таким образом, светолексеммы вовлекаются в мотив эсхатологии, наиболее разработанный в творчестве поэтов «парижской ноты» и связанный с крахом устоявшихся ценностных ориентиров.

Подводя итог нашему исследованию, обозначим следующие выводы: 1) светолексеммы насыщают художественную кар-

тину мира поэтического сборника П. Ставрова образами-символами огня, света и тьмы; 2) в результате обновления поэтом традиции смыслонаполнения светолексем данные лексические единицы участвуют не только в формировании онтологической оппозиции, но и в выражении мотива эсхатологии: поэтический мир П. Ставрова предстаёт как мир, освещённый и охваченный неостановимым, всеразрушающим огнём; как мир, который ещё не погрузился во мрак, но уже утратил всякую связь (или был лишён её) с духовным, божественным, а потому лишившийся спасительной силы света.

Литература

В Россию ветром строчки занесет... : Поэты «парижской ноты» / Сост., предисл., примеч. В. Крейда. М.: Мол. гвардия. 2003. 375[9] с. (Б-ка лир. поэзии «Золотой жираф»).

Вартазарова Ж. А. Оппозиция света и тьмы в поэзии К. Д. Бальмонта как союз двух начал мироздания // Литература Древней Руси: материалы X Всеросс. конф. «Древнерусская литература и ее традиции в литературе Нового времени», посвящ. пам. проф. Н. И. Прокофьева. 06 – 07 декабря 2018 г. М.: МПГУ, 2019. [Электронный ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_36889890_50120370.pdf (дата обращения: 26.11.2022).

Климова Ю. А. Русские имена прилагательные: атрибутивная картина мира // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69. [Электронный ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_11837980_36317422.pdf (дата обращения: 26.11.2022).

Струве Г. П. Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Краткий биографический словарь русского Зарубежья / Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевский. Вступ. ст. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. 448 с.

Хазан В. И. Из наблюдений над эмигрантской поэтикой // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. [Электронный ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_11131726_38056008.pdf (дата обращения: 05.02.2022).

Царгородцева О. В. Русские светообозначения в индоевропейском контексте (семантический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Томск, 2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://lib.tsu.ru/mminfo/000376082/000376082.pdf> (дата обращения: 26.11.2022).

УДК 821.111-31(Уэлш И.)

Науменко Татьяна Александровна,

студент третьего курса уральского гуманитарного института,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
prillynau@gmail.com

Назарова Лариса Александровна,

научный руководитель

SPIN-код: 5136-4228

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина;
620083, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина 51;
lanazarova@mail.ru

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ «ЖЕНСКОГО» И «МУЖСКОГО»
В РОМАНЕ И. УЭЛША «НА ИГЛЕ»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: И. Уэлш; «На игле»; шотландская литература; шотландские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; романы; литературные герои; самоопределение героев; маскулинность; маскулинные характеристики; феминизм; феминные характеристики.

АННОТАЦИЯ. В статье актуализируется концепция средневекового карнавала М. М. Бахтина, рассматривается «инверсия» маскулинных и феминных характеристик героев романа И. Уэлша «На игле» и их оппозиция. Анализируются «карнавальные маски» мужских персонажей, используемые ими для создания мнимых личностей, исследуется процесс маргинализации автором женского начала. Автор осмысляет роль женских персонажей и значение их в «карнавальной» концепции произведения. Автор приходит к заключению, что роли мужских и женских персонажей романа подвергаются инверсии.

Naumenko Tatyana Alexandrovna,

third year Student of the Ural Humanitarian Institute,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Nazarova Larisa Alexandrovna,

Academic advisor,
Candidate of Philology, Associate Professor
of the Department of Russian and Foreign Literature,
Ural Federal University named after the first President of Russia
B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

**THE INTERACTION OF FEMININE AND MASCULINE
IN THE NOVEL «TRAINSPOTTING» BY I. WELSH**

KEYWORDS: I. Welsh; «Trainspotting»; Scottish literature; Scottish writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; novels; literary heroes; self-determination of heroes; masculinity; masculine characteristics; feminism; feminine characteristics.

ABSTRACT. The article actualizes the concept of the medieval carnival by M. M. Bakhtin, examines the «inversion» of masculine and feminine characteristics of the heroes of the novel by I. Welsh «Trainspotting» and their opposition. The «carnival masks» of male characters used by them to create imaginary personalities are analyzed, the process of the author's marginalization of the feminine principle is studied. The author comprehends the role of female characters and their significance in the «carnival» concept of the work. The author concludes that the roles of male and female characters of the novel are inverted.

Одной из тем романа «На игле» становится конфликт в шотландском обществе, связанный с современной проблемой самоопределения человека: трансформация идентичности, упадок маскулинности, упадок патриархальных семейных ценностей.

Многие персонажи «На игле» испытывают определённые сложности при самоидентификации, оказавшись в современном обществе, где спектры характеристик, приписанные либо женщине, либо мужчине деконструированы, не определяются биологическим полом и даже воспитанием, а могут быть динамичны и выборочны. В мужских персонажах романа «На игле» явно прослеживается кризис «маскулинности», который, в первую очередь, выражается в деконструкции образа «шотландского сурового мужчины».

В связи с амбивалентностью определений того, что является «мужским», а что – «женским» в романе, специальным «юмором» зависимых нам представилось возможным применить при анализе концепцию «карнавала», изложенную М. Бахтиным в трех работах: в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», а также в главах «Раблезианский хронотоп» и «Фольклорные основы раблезианского хронотопа» его книги «Формы времени и хронотопа в романе».

Одной из черт карнавала в теории Бахтина является «инверсия двоичных противопоставлений». Этому противопоставлению придается ценностная идея: все обыденное как застывшее, устаревшее, несущее неправду и насилие; а все карнавальное – это нечто новое, живое и свободное. «В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» [Бахтин 1990: 14].

Основными чертами карнавала можно назвать универсальность и амбивалентность. «Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [Там же: 12]. Карнавальное мироощущение, «враждебное всему готовому и завершённому, всяким претензиям на неизбежность и вечность, требовало динамических и изменчивых, играющих и зыбких форм для своего выражения» [Там же: 16].

Концепция Бахтина и ранее применялась при анализе шотландской литературы. Родерик Уотсон (Roderick Watson),

например, комментировал: «...бахтинские концепции диалогических процессов, раблезианской крайности и разноречия стали очень ценными моделями для определения и обсуждения шотландской литературной и культурной традиции» [Renfrew 2006: 6]. Однако именно в отношении произведений Уэлша можно применить определение «страшный карнавал».

«Карнавальность», в частности, проявляется в отношении того, как ведут себя мужчины и женщины в романе. Ярким примером неоднозначности поведения мужских персонажей, например, является Френсис «Франко» Бегби. На первый взгляд, это личность с наиболее ярко выраженными маскулинными чертами: он агрессивен, напорист, твердолоб, властен. В эпизоде романа, происходящем на заброшенном вокзале Лита, Бегби с друзьями случайно встречает своего отца, нищего и бездомного. Герой пытается показаться безразличным к этому факту, однако вскоре он дает волю своим эмоциям, избив первого попавшегося под руку прохожего. Неожиданно Франко оказывается одной из потерянных душ романа: из этого эпизода следует, что и этот персонаж пережил сложное детство, которое формирует его нынешний внутренний конфликт, тщательно скрывааемый Бегби. Подобная эмоциональность показывает, что образ «крутого парня» может быть «карнавальной маской», прикрытием для ранимости, уязвимости, слабости, чувствительности – традиционно феминных черт.

В другом персонаже романа – Марке Рентоне – можно также проследить используемые авторами мотивы «карнавальности». Сознание героя гибкое, динамичное и изменчивое, он может менять свое поведение, лгать о прошлом, если этого требует ситуация, например, с легкостью обмануть суд – официальный институт власти, – притворяясь порядочным гражданином, которому маргинальный образ жизни чужд. Как мы видим, герою также свойственны «карнавальные личности», которые он способен «надевать» в зависимости от обстоятельств. Они используются автором в сатирическом ключе и изображают «слепоту» традиционных институтов общества, для которых важен внешний облик, ненастоящая «порядочность».

Запрещенные вещества «помогают» герою создать собственный мир, построенный на его жизненных субъективных представлениях, помогающий реализовать свою «непохожесть» на остальной социум. Наркотик представляется Марку не «отравителем бытия», а отрезвляющей субстанцией, формирующий «истинную» картину мира, освобождённую от любых влияний извне. Однако собственная «карнавальная» реальность Марка Рентона создаётся не только при помощи наркотических иллюзий. Идентичность героя динамична и противоречива: Марк ненавидит шотландцев и в то же время сам говорит на шотландском диалекте, его внутренние философские монологи не сопоставимы с чередой наркотических и алкогольных кутежей, его увлечение философскими вопросами идет вразрез с мелкими кражами из книжных магазинов.

Саймон «Сикбой» Уильямсон, как и Марк, обладает динамичной, «текучей» идентичностью и пользуется ею для достижения собственных целей. К примеру, Сикбой с лёгкостью включает «маскулинное» обаяние и соблазняет женщин, а иногда пользуется доверчивостью и обманывает их. Ещё одним примером может служить одобрение родителями Рентона общения с Саймоном: тот всегда старается выставить себя лучше остальных героев. Умелое использование лжи и «карнавальных личностей», составляющих неотъемлемую часть личности Уильямсона, помогают ему жить лучшей жизнью. В своих внутренних монологах герой в циничной манере оценивает и судит своих товарищей, общаясь со своим воображаемым другом. Сикбой прямо противопоставляет себя обществу, считая себя «нумеро уно». В целом о себе и окружающих он такого мнения: «...я один против всего мира, и это игра в одни ворота» [Уэлш 2003: 37]. «Карнавальность» героя проявляется в резком неприятии им общественных норм и ценностей, создании собственной индивидуальной Вселенной. Эта «непохожесть» является внутренней: она никак не мешает Саймону взаимодействовать с шотландцами, а его цинизм даже в какой-то степени помогает ему. В этом его отличие от Марка, который в большей степени избегает жизненных трудностей и скорее склонен к пассивному наблюдению. «Карнавальные идентичности» Саймон использует

ет, занимаясь мошенничеством, в ходе которого «надевает маски» и полностью отчуждается от собственной личности.

Образ Келли в романе подчеркивает «кризис маскулинности» мужских персонажей. Последние часто обладают традиционно феминными чертами – притворностью, жеманностью, чувствительностью, переменчивостью, что проявляется в наличии у них «карнавальных масок». Женские персонажи маргинализованы, в них исключено «феминное» начало, смысл существования мужчин для них – репродукция. Однако при этом они приобретают самостоятельность от противоположного пола, понимают свою значимость в обществе, ощущают единство в этом осознании собственной независимости. «Карнавал», выражающийся в инверсии социальных феминных и маскулинных характеристик, в этом случае выражает изменения женской роли в обществе, однако подчеркивает, что она достигается через процесс «маргинализации».

Таким образом, «карнавальные маски» в романе И. Уэлша «На игле» выражаются в новых формах, они формируются в сложной ситуации смены нормативно-ценностных моделей поведения мужчин и женщин в шотландском обществе, что приводит к проблемам самоидентификации маскулинных героев. Динамичная идентичность позволяет героям успешно ориентироваться в жизненных ситуациях, но практически лишает их дружеской сплочённости и солидарности. В условиях деградации общественных институтов это приводит героев не только к обособленному от общества существованию, но и к одиночеству, упадку, алкоголизму и наркомании. Женские же персонажи обладают стабильностью, «карнавализация» используется для изображения их формирующейся независимости от мужчин. Они изображены более сплочёнными, однако их единство вызвано желанием разрушить сложившееся превалирующее положение мужчин, где женщины находятся в положении дискриминации. В этом стремлении заключается своеобразная «разрушительная сила» женского начала.

Литература

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 545 с.

Булатов М. Р., Хабибуллина Л. Ф. Инаковость в романе И. Уэлша «На игле» [Электронный ресурс] // Филологические науки в МГИМО. 2019. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41534998> (дата обращения: 16.03.2022).

Уэли И. На игле [Электронный ресурс]. М.: АСТ, 2003. URL: <https://knjky.ru/books/na-igle> (дата обращения: 12.04.2022).

Aaron Kelly. Irvine Welsh (Contemporary British Novelists). Manchester: Manchester University Press, 2005. 256 p.

Alastair Renfrew. Brief Encounters, Long Farewells: Bakhtin and Scottish Literature // International Journal of Scottish Literature. 2006. №1. p. 30-45.

Schoene B. The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 424 p.

Harold Christine L. The Rhetorical Function of the Abject Body: Transgressive Corporeality in «Trainspotting». // JAC. 2000. №20. URL: <https://www.jstor.org/stable/20866369> (дата обращения: 13.03.2022).

Michael B. Poisoned Haggis // Vancouver Review. 1995. URL: <http://www.minusblue.ca/writing/phaggis.html> (дата обращения: 14.04.2022).

Morace R. Irvine Welsh (New British Fiction) / 1st ed. New York : Palgrave Macmillan, 2007. New British Fiction. URL: https://books.google.gm/books?id=A_IGEAAAQBAJ&lpg=PP1&hl=ru&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 15.04.2022).

Riach A. The Unnatural Scene: The Fiction of Irvine Welsh // The Contemporary British Novel Since 1980. URL: https://doi.org/10.1007/978-1-349-73717-8_4. (дата обращения: 15.04.2022).

Welsh I. Trainspotting. 2nd ed. London: Minerva, 1994. 345 p.

УДК 821.161.1-32(Шишкин М.)

Болдуева Мария Вадимовна,

студент пятого курса

Института филологии и межкультурной коммуникации,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

bolduevam@yandex.ru

Хрящева Нина Петровна,

научный руководитель

SPIN-код: 2914-8705

доктор филологических наук,

профессор кафедры литературы и методики ее преподавания,

Уральский государственный педагогический университет;

620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26;

ninaus.fk@yandex.ru

**РАССКАЗ М. ШИШКИНА «КЛЯКСА НАБОКОВА»
КАК АКТ ТВОРЕНИЯ БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; рассказы; биографии писателей; архетипы; мифологизация; постреализм.

АННОТАЦИЯ. В статье проанализирован рассказ М. Шишкина «Клякса Набокова». Теоретическим основанием анализа стали труды М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и др. о биографизме и автобиографизме. Осмыслена архетипичность образов: Ковалев моделируется Шишкиным при помощи отсылок к Н. В. Гоголю: жажда героя поглощать жизнь, беспамятность. В автореповествователе мерцает архетип Художника, о чем говорит его отношение к Кляксе, оставленной Набоковым в одном из швейцарских отелей, как к знаку родной герою культуры, оставленной «в чужой и чуждой стране».

Boldueva Maria Vadimovna,

fifth year Student

Institute of Philology and Intercultural Communication

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

Khriashcheva Nina Petrovna,

Academic advisor,

Doctor of Philology, Professor

of the Department of Literature and Methods of its Teaching,

Ural State Pedagogical University,

Russia, Ekaterinburg

**M. SHISHKIN'S STORY STORY "NABOKOV'S BLOT"
AS AN ACT OF CREATION
OF THE WRITER'S BIOGRAPHY**

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; stories; biographies of writers; archetypes; mythologization; post-realism.

ABSTRACT. The article analyzes M. Shishkin's story "Nabokov's Blob". The theoretical basis of the analysis was the works of M.M. Bakhtin, Yu.M. Lotman and others. about biographism and autobiography. The archetypal nature of the images is comprehended: Kovalev is modeled by Shishkin with the help of references to N.V. Gogol: the hero's thirst to absorb life, unconsciousness. The archetype of the Artist flickers in the author-narrator, as evidenced by his attitude to the Blob left by Nabokov in one of the Swiss hotels, as a sign of the native hero of culture, left "in a foreign and alien country".

Творчество М. Шишкина писателя во многом вдохновлено событиями из жизни М. Шишкина. В исследовании мы обратимся к рассказу М. Шишкина «Клякса Набокова» (2012), он впервые был опубликован в журнале «Знамя» в 2015 году. Произведение включено в сборник автобиографических рассказов и эссе «Пальто с хлястиком» (2017), посвященный детству и

юношеству писателя, творчеству значимых для автора писателей, советских, российских и зарубежных реалий.

В основе рассказа незатейливый сюжет. Герой-повествователь живет не в России, а в Швейцарии, претерпевая трудности в чужой стране. Автор сталкивает героя с Родиной, воплощенной в образе «новых русских», чей образ жизни еще более чужд рассказчику, чем прошлое и настоящее России. Рассказ, при внешней простоте, представляет собой акт написания автором собственной биографии.

Исследовал биографию как форму текста М. Бахтин. Литературовед принципиально не разводит понятия автобиография и биография. Вслед за исследователем мы будем понимать эти два понятия так: «Мы будем рассматривать форму биографии лишь в тех отношениях, в каких она может служить для **само-объективации**, то есть быть автобиографией, то есть с точки зрения возможного совпадения в ней героя и автора или, точнее <...>, с точки зрения особого характера автора в его отношении к герою» [Бахтин 2000: 171-172].

Биография требует особого типа автора: «Автор биографии – это тот возможный другой, которым мы легче всего бываем одержимы в жизни, который с нами, когда мы смотрим на себя в зеркало, когда мы мечтаем о славе, строим внешние планы жизни...» [Там же: 172].

Ю. Лотман утверждает, что не все люди могут обладать биографией: «человек рутинной нормы» в некоторой ситуации выбора не видит, а «человек с биографией» сталкивается с выбором, при котором требуется «действие, поступок». Герой, переживший трудности, приблизится к «вечным образцам поведения» [Лотман 1997]. Необходимо определить характер ситуаций, через которые будет проходить герой, создавая биографию автору современного произведения.

Н. Л. Лейдерман относил творчество М. Шишкина к постреалистическому методу. В указанном методе важную роль играет мифологизация: «Основным принципом поэтики, посредством которого осуществляется этот синтез, стала мифологизация – конструирование образа мира путем диалогического соотношения переднего плана, отображающего житейскую пове-

дневность, с «планом Вечности», обозначаемым посредством ассоциаций с традиционными и религиозными мифами, с архетипами народной культуры, с вечными образами искусства» [Лейдерман 2010: 189].

Два героя рассказа «Пальто с хлястиком», автобиографический герой и Ковалев, выполняют определенные социальные роли. Оба героя связаны и с Россией, и со Швейцарией. Находясь не в родной стране, человек оторван от прежних культурных ценностей и на новом месте он неизбежно столкнется с конфликтами. На первом плане герои противопоставлены по финансовому положению.

Жанр произведения, рассказ, указывает нам на то, что герой окажется в ситуации выбора. В основе малой формы лежат «две пространственно-временные сферы, на границах которых свершается событие» [Тамарченко 2004: 402]. Герой-повествователь окажется не понятным в диалоге с женой-иностранкой. Позиция жены заключается в тезисе: «Любую работу можно делать с достоинством». Герой же сравнивает деньги в России и Швейцарии: «– *Понимаешь, – я попытался ей объяснить, – деньги везде пахнут, но в разных странах у них все-таки разный запах. В Швейцарии деньги себе под мышками мажут дезодорантом. А в России от них идет вонь. От маленьких денег несет потом и нищетой, а от больших...*» [Шишкин 2017: 289]. Герой оказывается перед нравственным выбором: переступить ли ему через собственные принципы ради благополучия семьи или же остаться при своем честном мнении.

Образ Ковалева пронизан отсылками к Н. В. Гоголю. Сама фамилия героя отсылает нас к петербургской повести Гоголя «Нос». Образ этого героя абсурден, а его жажда поглощать жизнь связана с гоголевской поэтикой.

Образы Ковалева и его семьи обрамляет мотив беспамятства. Ковалев не вспоминает автобиографического героя. Единственный проблеск памяти возникает в «вагонном разговоре» между героями: «– *Что-то мне лицо твоё сразу знакомым показалось, только никак не мог вспомнить где и что? Мы с тобой нигде не пересекались?*» [Там же: 296]. Жена Ковалева искренне любит своего мужа и дочь Яночку. Однако оторванность от

страны, расточительство постепенно приводит к потере памяти: «– На самом же деле я терпеть не могу ходить по магазинам, – вдруг призналась она. – Просто нужно купить подарки знакомым и родственникам и **вот все время боюсь кого-нибудь забыть**» [Там же: 287].

В поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души», в 11 главе, звучит фраза: «*И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «чорт побери всё!» – его ли душе не любить ее?*». Так и Ковалев делится своими суждениями о скорости, жажде жизни: «*Вы же не живете, а боитесь! Трясетесь от страха прокатиться с ветерком. Трясетесь от страха жить!*» [Шишкин 2017: 283]. Ковалев – человек, заработавший капитал на лицемерии (в описании прошлого «нувориуса» была подчеркнута его неискренность к идеям комсомола через деталь – снятый значок). Он теряет духовный ориентир – память своей родной культуры.

«Отличие «внебиографической» жизни от биографической заключается в том, что вторая пропускает случайность реальных событий сквозь культурные коды эпохи...» [Лотман 1997: 810]. Культурным знаком станет клякса Набокова, оставленная писателем в швейцарском отеле. По отношению к этому знаку будут противопоставлены два героя.

Автобиографический герой прикасается к заветной кляксе, но он ничего не почувствовал: «*Почему в набоковском номере останавливаюсь не я, а он? Ведь это я люблю Набокова, ведь это **меня** когда-то спасали его книги. Мне почему-то всегда казалось, что если я дотронуся до той заветной кляксы, я что-то пойму очень важное, что-то сокровенное. И вот теперь дотронулся – и что я понял? Что мне открылось?*» [Шишкин 2017: 287]. Герой находится в пограничном состоянии: он пытается духовно возрасти по пониманию некой онтологической истины.

Автобиографический герой Шишкина – писатель, творец и его мировидение соотносится с пастернаковским художником, когда «Поэтическое призвание в глазах позднего Пастернака – это призвание соучастника живой жизни, вступающего с ней в единение» [Тюпа 2011: 230]. Следовательно, по Ю. Лотману,

«именно поэт, в первую очередь, имеет право на биографию» [Лотман 1997: 810]. Как и Ю. Живаго, герой рассказа М. Шишкина не просто проживает свою жизнь, а творит вместе с ней.

Художник благоговеет перед жизнью, в природе видит отражение искусства и культуры. Обратимся к пейзажу: *«Был февраль, в Москве еще метелило, а в Мотрѐ уже наступила весна, солнце жгло и с неба, и с зеркального озера, чайки делали жизнь озорной и легкой»* [Шишкин 2017: 290]. С Москвой автор связал образ метели, который наиболее часто встречается в произведениях писателей-классиков. Вспоминается «Метель» – повесть А. С. Пушкина из цикла «Повести Белкина». Метель, сбившая с пути Гринёва в повести «Капитанская дочка», того же писателя. Следом вылетает гоголевская птица-тройка, пробивающаяся вихрями через снег. Но М. Шишкин смягчает погодную метафору, преобразовав ее в мягкое наречие «метелило», пронизанное ностальгическими нотами. В Мотрѐ колючей метели противопоставлено обжигающее солнце. Только чужое «зеркальное озеро» отсылает нас к поэтике зеркал Набокова, и указывает то, что культурное достояние Набокова роднит многие страны.

Текст построен как движение от бессознательности к сознательности. Автобиографический герой не понял ценности кляксы Набокова, потому что был поглощен нравственным выбором. Рядом с Ковалевым, у озера, герой *«остро почувствовал, что завтра озера может не быть»*. Так, по Лотману, создавалась «внутренняя история» героя, в ходе которой он ищет истину, приводящую его к духовному совершенству.

Д. Тамарченко, исследуя жанр рассказа, указывает на его притчевость. Он утверждает, что первая правда противопоставляется второй, а после они соприкасаются, и личная правда героя рождается вновь» [Тамарченко 2004: 407]. Первая правда героя, находящаяся на бытовом уровне, заключается в семейном счастье: *«Важно ведь лишь то, что у тебя есть самые дорогие люди на свете, а все остальное не имеет никакого значения»* [Шишкин 2017: 299]. Онтологическая правда говорит о неизбежности физической смерти, однако память – сила, способная сохранить духовно-нравственные ценности.

Кроме того, к заветному чернильному пятну прикоснулась дочь Ковалева, Яночка. В образе девочки таится надежда на сохранение памяти культуры в чужой стране. Герой в финале рассказа задает риторические вопросы выросшей Яночке о возможных воспоминаниях о нем, об отце, и самый главный о той самой кляксе: «*А еще скажи, ты помнишь ту кляксу?*» [Там же: 300]. Вопросы выстроены по культурной значимости и самый главный, которым завершается рассказ, – вопрошает к памяти о родной культуре, воплощенной в образе кляксы Набокова.

На примере анализа рассказа М. Шишкина «Клякса Набокова» в рамках постреалистического метода и актуализации жанровой специфики рассказа возможно говорить о расширении автобиографизма как литературного приема. Автор не просто насыщает текст событиями из своей жизни, рефлексировав над ними с позиций собственных духовно-нравственных высот. Автор сближается с героем, благодаря чему создается биография с исповедальным характером, на почве которой возможно проповедование как бытовых истин, так и онтологических. Сопрежение культурно знаковых текстов в создании архетипических героев образует особое смысловое пространство, в котором возрастает семантика вещи, которая теперь выполняет несколько функций: реализует связь между временными пластами текста, включает в себя знак русской культуры в целом и знаменует собой духовный поиск автобиографического героя.

Литература

Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.

Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / ИФИОС «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е гг.: учеб. пособие для вузов: в 2 т. М.: Академия, 2002. Т. 2.

Лотман Ю. М. О русской литературе: статьи и исследования (1958-1993); История русской прозы; Теория литературы / Ю. М. Лотман; вступ. ст. И. А. Чернова. СПб.: Искусство-СПб, 1997. 845 с.

Теория литературы: учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: «Академия», 2004.

Тюпа В. И. Мифопоэтика сопряжения художника и жизни // Новый филологический вестник. 2011. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoetika-sopryazheniya-hudozhnika-i-zhizni> (дата обращения: 25.12.2022).

Шишкин М. П. Клякса Набокова // Шишкин М. П. Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. С. 281-301.

УДК 821.111(73)-31(Данилевский М. З.)

Кашкан Татьяна Александровна,

SPIN-код: 6112-5380

старший преподаватель кафедры английского языка
естественных факультетов,

Белорусский государственный университет;

220030 Беларусь, г. Минск, пр-т Независимости, 4;

kashkanbsu@gmail.com

КОНЦЕПЦИЯ «СМЕРТЬ АВТОРА» В РОМАНЕ «ДОМ ЛИСТЬЕВ» M.Z. ДАНИЛЕВСКОГО

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: американская литература; американские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; романы; смерть автора: интертекстуальность; аллюзии; реминисценция.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается теория «смерти автора» в романе «Дом листьев» американского писателя M.Z. Данилевского. Отмечается тесная связь «смерти автора» и интертекстуальности. Приводятся примеры реализации данной концепции в произведении.

Kashkan Tatsiana Alexandrovna,

Senior Lecturer of the English Language Department

Faculties of Natural Sciences;

Belarusian State University,

Belarus, Minsk

THE CONCEPT OF “DEATH OF THE AUTHOR” IN THE NOVEL “HOUSE OF LEAVES” BY M.Z. DANILIEWSKI

KEYWORDS: American literature; American writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary he-

© Кашкан Т. А., 2023

roes; novels; death of the author: intertextuality; allusions; reminiscence.

ABSTRACT. The theory of “death of the author” in the novel “House of Leaves” by the American writer M.Z. Danielewski is considered. There is a close connection between the “death of the author” and intertextuality. Examples of the implementation of this concept in the work are given.

Теория «смерти автора» представляет собой игру с цитатами, которая «не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [Барт 1989: 233]. Другими словами, текст присутствует в другом тексте в виде цитаты или упоминания. Исходя из этого, автор не является творцом своего текста, а лишь орудием культуры. Культура, по мнению Р. Барта, представляет собой гипертекст, который состоит из предшествующих текстов. Они, в свою очередь, ссылаются друг на друга посредством цитат, аллюзий, реминисценций и т.д., то есть обладают интертекстуальностью, которая неразрывно связана с концепцией «смерти автора».

Материалом для нашего исследования послужил роман «Дом листьев» (2000 г.) американского писателя М. З. Данилевского (1966 – н.в.). В данном произведении данная теория реализуется как на сюжетном уровне, так и на концептуальном.

В первом случае, концепция «смерти автора» представлена в самом начале повествования, в предисловии, когда идет речь о смерти автора рукописи «Пленка Нэвидсона», старике Дзампано, в момент ее появления у «следующего» автора Джонни Труэнта.

Что касается теории на концептуальном уровне, то она проявляется намного шире, так как роман изобилует формами интертекстуальности, то есть чужими текстами и их бесконечным обыгрыванием. Более того, автор включает в текст аллюзии, реминисценции, эпиграфы, большинство из которых отсы-

лает к несуществующим претекстам, тем самым он «играет» с читателем, намеренно вводя его в заблуждение.

В настоящей работе будут рассмотрены такие формы интертекстуальности, как аллюзии и реминисценции.

Первая аллюзия – обращение автора к Библии в сравнении Карен с Евой, когда та отказывается принимать тот факт, что размеры дома изнутри и снаружи отличаются: «a reluctant Eve who prefers tangerines to apples» [Danielewski 2000: 30], «упрямая Ева отпихивает яблоко и предпочитает мандарин» [Данилевский 2019: 30]. Здесь видна аллюзия на библейскую историю, когда Адам съел предложенное Евой яблоко. Данная отсылка придает тональность тексту-реципиенту, в котором главная героиня «отвергает знание» [Там же].

В одной из глав повествуется о лабиринте в доме Нэвидсона, о попытках понять его физические границы. В данном контексте аллюзия подчеркивает колоссальный труд прохождения лабиринта и противопоставление ему библейского судна – Ноев ковчег: «as to suggest that the anthesis of labyrinth – that which contains work – is Noah's ark – in other words that which contains rest» [Danielewski 2000: 114], «чтобы предположить, что лабиринту, в семантике которого заложен труд, противопоставит Ноев ковчег, семантизирующий в себе отдых» [Данилевский 2019: 126].

Отсылка на повесть «Выше стропила, плотники!» Дж. Сэлинджера показывает отношение к Карен как к бездуховной девушке, неспособной любить: «Leslie Buckman blows high the roof beams when she calls Karen Green «a cold bitch, plain and simple» [Danielewski 2000: 16], «Лесли Бакман задирает планку – выше, выше стропила, плотники! – обзывая Карен Грин «холодной девкой, примитивной и плоской» [Данилевский 2019: 16].

В одной из глав повествуется о знакомстве Уилла Нэвидсона и Билли Рестона; первый, будучи в командировке, сфотографировал Билли в момент, когда столб электропередачи упал: «tearing in half one of the power cables which descended toward the helpless Billy Reston, spitting sparks, and lashing the air like Nag or Nagaina» [Danielewski 2000: 37], «провод оборвался и, рассыпая искры, рассек воздух над беспомощным Билли Рестоном, как

Наг или Нагайна» [Данилевский 2019: 38]. Автор ссылается на две кобры из книги «Книга Джунглей» Р. Кипплинга.

Обращаясь к древнегреческому мифу, автор, комментирует в ссылках миф, в них же самих и дает аллюзию, упоминая Пьера Менара. Здесь стоит отметить, что читателю предполагается «распознать» персонажа из рассказа Хорхе Луиса Борхеса: «much later, a yet untried disciple of arms had the rare pleasure of meeting the extraordinary Pierre Menard in a Paris café following the Second World War. Reportedly Menard expounded on his distinct distaste for Madelines but never mentioned the passage (and echo of Don Quixote) he had penned before the war which had subsequently earned him a fair amount of literary fame» [Danielewski 2000: 42], «много позже, вскоре после Второй мировой войны, на тот момент безвестный начинающий литератор имел редкое удовольствие повстречать в парижском кафе блистательного Пьера Менара. Рассказывают, что он громко высказывался по поводу своей уже общеизвестной нелюбви к пирожным «мадлен», но ни словом не обмолвился о пассаже (и эхе «Дон Кихота»), который был написан еще до войны и снискал ему литературную славу» [Данилевский 2019: 42].

Следующая аллюзия прослеживается в исследовании письма Нэвидсона, в котором он пишет о суданской девочке Делиле: ученые сравнивают его со старым моряком, а девочку – с альбатросом из поэмы английского поэта С. Т. Кольриджа. Другая ученая «preferred Dante to Coleridge» [Danielewski 2000: 394] «предпочла аналогию с Данте» [Данилевский 2019: 394], в которой «Delila serves the same role as Beatrice» [Danielewski 2000: 394] «Делила выступает в роли Беатриче» [Данилевский 2019: 423]. В обоих случаях читателю нужно «увидеть» отсылку к двум поэмам: первая – С. Т. Кольриджа «Поэма о Старом Мореходе», вторая – «Божественная комедия» Данте.

Реминисценция представлена в главе, посвященной описанию дома и многочисленным исследованиям его пространства. Автор сопоставляет вопрос о том, кому принадлежит дом с евангельским фрагментом, тем самым подчеркивает тональность текста-реципиента: «St. John, chapter 14-where Jesus says: In my Father's house are many rooms: if it were not so, I would have told you I go to prepare a place for you...»

[Danielewski 2000: 121], «Евангелие от Иоанна, глава 14, где Иисус говорит: в доме Отца Моего обителей много. А если бы не так, я сказал бы вам: Я иду приготовить место вам...» [Данилевский 2019: 134].

Следующая реминисценция раскрывает отношения между Нэвидсоном и его братом Томом, которые сравниваются с отношениями библейских персонажей: «to adequately analyze the history of Esau and Jacob is to painstakingly exfoliate, layer by layer, the most delicate mille-feuille» [Danielewski 2000: 247], «адекватный анализ истории Исава и Иакова подобен кропотливому, слой за слоем, разбору самого наинейшего «наполеона» [Данилевский 2019: 265].

В главе один из героев романа Холландер исследует звуки и эхо в доме. Автор приводит слову «эхо» синоним «дочь гласа», подкрепляя его примерами из поэмы «Потерянный рай» Джона Мильтона и стихотворения «Ода долгу» Уильяма Вордсворта: «Milton knew it: “God so commanded, and left that Command / Sole Daughter of his voice. So did Wordsworth: «stern Daughter of the Voice of God» [Danielewski 2000: 44], «Мильтон знал об этом: “заповедь сия / Единственную дочерью была / Божественного Голоса”. Знал и Вордсворт: “Суровая дочь гласа Божия”» [Данилевский 2019: 44]. Данная реминисценция раскрывает смысл текста-реципиента.

Отсылая к истории любви Дидро и Софи Воллан, автор цитирует письмо французского писателя, написанное для своей возлюбленной и сравнивает Софи с Карен: «when Diderot told the teenage Sophie Volland “You all die at fifteen” he could have speaking to Karen Green who at fifteen did die» [Danielewski 2000: 58], «Дидро, сказавший совсем юной Софи Воллан: “Вы все умираете в пятнадцать”, – вполне бы мог это повторить это для Карен Грин, которая действительно “умерла” в пятнадцать лет» [Данилевский 2019: 60]. Только эрудированный читатель сможет понять смысл написанного, зная французского писателя Дени Дидро или читая его произведения, не говоря уже о том, что у него была любовная связь с малоизвестной читателю Софи Воллан.

Автор упоминает Эдуарда Гиббона, который «when working on The Decline and Fall of the Roman Empire would go on

long walks before sitting down to write» [Danielewski 2000: 34], «прежде чем засесть писать "Упадок и падение Римской империи", совершал длинные прогулки» [Данилевский 2019: 35], что также является прямой цитатой из книги, упоминание имени и труда самого автора, а значит реминисценцией.

Цитата в кавычках о доме «in the middle of all distance stands this house, therefore be fond of it» [Danielewski 2000: 437], «среди всего стоит сей дом, так пусть тебе отрадно будет в нем» [Данилевский 2019: 469] принадлежит австрийскому писателю Герману Броху. Здесь автор упоминает ее в противопоставление реальному дому, который вселяет ужас. Данная отсылка является средством создания иронии.

При исследовании дома и его плана, автор обращается к мифу о Тесее и Минотавре, в котором повествуется о Минотавре и его месте заточения – лабиринте: «As most school children learn, this monster devoured more than a dozen Athenian youths every few years before Theseus eventually slew it» [Danielewski 2000: 110], «Любой школьник знает, что за несколько лет Минотавр успел пожрать больше десяти афинских юношей и девушек, а потом его убил Тесей» [Данилевский 2019: 120]. Данная реминисценция подчеркивает эмоциональную составляющую текста-реципиента.

Таким образом, рассмотренные выше формы интертекстуальности, в частности, аллюзии и реминисценции, играют с читателем и порождают новые смыслы в тексте. Это позволяет сделать вывод о том, что концепция «смерть автора» в полной мере реализована в романе «Дом листьев».

Литература

Барт Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 615 с.

Данилевский М. З. Дом листьев / перевод. Д. Быков. Екатеринбург: Гонзо, 2019. 748 с.

Danielewski M. Z. House of leaves. New York: Pantheon books; 2000. 708 p.

УДК 821.133.1-31(Шмитт Э.-Э.)

Лыцова Анна Сергеевна,

магистрант филологического факультета;
Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет;
614990, Россия, Пермь, ул. Сибирская, 24;
Ann.lystsova.mir@gmail.com

Серебрякова Лариса Владимировна,

научный руководитель,
SPIN-код: 2008-7482
кандидат филологических наук,
доцент кафедры теории, истории литературы
и методики преподавания литературы;
Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет;
614990, Россия, Пермь, ул. Сибирская, 24;
serebryakova_lv@pspu.ru

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В РОМАНЕ
Э.-Э. ШМИТТА «УЛИСС ИЗ БАГДАДА»**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: французская литература; французские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; романы; античная мифология; «Одиссея»; мифологемы; античные мифы.

АННОТАЦИЯ. В статье дан анализ античного сюжета в структуре романа и мифологем «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия в образной и мотивной системах. Для творчества Э.-Э. Шмитта характерно использование античного или библейского мифа в качестве сюжетной основы, что значительно усложняет жанровую природу его произведений. Исследование мифопоэтических особенностей романа позволяет прийти к более глубокому пониманию творчества писателя.

Lystova Anna Sergeevna,

Master's Student of the Faculty of Philology;
Perm State Humanitarian Pedagogical University,
Russia, Perm

Serebryakova Larisa V.,

Academic advisor,
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
of the Department of History, Theory of Literature and
Methods of Teaching Literature,
Perm State Humanitarian Pedagogical University,
Russia, Perm

**«ULYSSES FROM BAGHDAD» E.-E. SCHMITT:
MYTHOLOGICAL PARALLELS**

KEYWORDS: French literature; French writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; novels; ancient mythology; “Odyssey”; mythologems; ancient myths.

ABSTRACT. The article provides an analysis of the ancient plot in the structure of the novel and the mythologist «Odyssey» Homer and «Aeneid» Virgil in the figurative and motive systems. For the work of E.-E. Schmitt is characterized by the use of antique or biblical myth as a plot basis, which greatly complicates the genre nature of his works. The study of mythological features of the novel allows to come to a deeper understanding of the writer's work.

Эрик-Эмманюэль Шмитт – французский и бельгийский писатель и драматург. Во Франции его книги издаются с 1994 года, в России – с 2000-х. Сначала они выходили небольшими тиражами, однако после публикации повести «Оскар и Розовая Дама» в 2002 году ситуация кардинально изменилась: эта книга имела невероятный успех и до сих пор является визитной карточкой автора.

Несмотря на то, что творчество писателя актуально и злободневно, его произведения нечасто входят в круг научных интересов исследователей. Так и рассматриваемый нами роман

«Улисс из Багдада» незаслуженно оставался без должного внимания.

«Улисс из Багдада» – это душещипательная история иракского юноши Саада Саада, бежавшего из охваченной войной страны во время правления Саддама Хусейна. В Багдаде он потерял самых близких людей – отца, родственников и друзей из политического кружка. По пути в Лондон юноше предстоит преодолеть множество трудностей и испытаний: искушение наркотиками, разлуку с возлюбленной, гибель друга и многое другое.

Сюжет романа имеет двухуровневую организацию. На первом плане – авантюрно-приключенческий сюжет – это путь Саада из Ирака в Лондон. Второй уровень – глубинный – отсылает к мифологическим сюжетам об Одиссее и Энее в поэмах Гомера и Вергилия.

Художественное время романа соответствует схеме греческого авантюрного романа, однако финал произведения заданной схеме не соответствует.

М. М. Бахтин выстраивает схему сюжета греческого авантюрного романа: встреча – разлука – испытания – воссоединение. Сюжет романа «Улисс из Багдада» практически идентичен заданной схеме: встреча – разлука – испытания – разлука. Девушка и юноша, Лейла и Саад, встречаются друг друга, между ними мгновенно вспыхивают чувства, однако они не могут быть вместе, война разлучает влюбленных – Саад бежит из страны, а до счастливого финала им необходимо преодолеть множество испытаний. В финале авантюрного сюжета должно произойти счастливое воссоединение влюбленных, однако Шмитт отступает от заданной схемы: Лейла умирает, а Саад остается один на чужбине. Классическая схема авантюрного сюжета нарушается включением конкретно-исторических реалий: Саад Саад становится нелегальным эмигрантом и лишается возможности быть вместе с любимой.

Как отмечает М. М. Бахтин, авантюрное время ведомо случаем: случайная встреча, случайное знакомство, внезапные гибель или кораблекрушение. Герой античного романа вынужден бежать в силу определенных обстоятельств. Все эти

события разворачиваются на обширном географическом фоне, «обычно в трех-пяти странах, разделенных морями (Греция, Персия, Финикия, Египет, Вавилон, Эфиопия и др.)» [Бахтин 1975: 239]. Таким образом, появляется хронотоп «чужого мира в авантюрном времени» [Там же], основанный на пространственной и временной оппозиции «свое-чужое», на которой и базируется художественное пространство романа организовано. Для Саада «своим» является родной Ирак, «чужим» – Европа, Лондон. Но и «свой» Ирак оказывается для него чужим из-за разницы в жизненных установках.

Сюжетообразующим в романе является хронотоп дороги. Дорога становится местом случайных встреч: герой встречается на своем пути самых разных людей – и друзей, и врагов. Саад Саад в течение всего романа становится мудрее и набирается жизненного опыта, отсюда метафорическое значение дороги: путь становления героя.

В современном мире Саад оказывается в схожих с древними героями условиях, он пересекает несколько стран, разделенных Средиземным морем. Путь героя лежит с востока (Ирак, Египет) на запад (Италия, Франция, Англия). Таким образом пространственная организация «свое-чужое» постепенно перерастает в дихотомию «Восток-Запад».

Важным топосом является морское пространство. В «Одиссее» постоянно происходит чередование «суша-море», а самого Одиссея называют морским путешественником. В героической поэме Гомера море становится символом борьбы со стихией, с силами природы – это одно из испытаний, с которым сталкивается хитроумный Одиссей. У Шмитта понимание морской стихии в значительной мере утрачивает гомеровские смыслы. Здесь автор ближе «Энеиде». В. Н. Топоров называет Средиземное море «соединительно-посредствующим» пространством [Топоров 1993: 5], то есть объединяющим все локусы «Энеиды»: точкой отчета для героя является восток, а направляется он на запад. Само по себе морское пространство двойственно: с одной стороны – благожелательно и являет собой путь, с другой – смертельно и являет собой беспутье, в «промежуточном» состоянии море представляет собой выбор. Так,

чаще всего море является тем самым непреодолимым обстоятельством, которому герою приходится противостоять. В метафизическом смысле море означает жизнь вопреки [Там же: 9].

У Шмитта море, во-первых, является неким символом скитаний героя, его неустойчивости, но не борьбы. Во-вторых, как утверждают некоторые зарубежные исследователи, Средиземное море в целом становится символом трудностей Юга, которые надвигаются на Европейские страны в виде мигрантов. Также для Саада море становится непреодолимым препятствием: герой попадает в кораблекрушение, в ситуацию, в которой он чувствует себя совершенно бессильным. Однако судьбой ему даровано спасение, и он продолжает свой путь.

Писатель встраивает в текст гомеровский сюжет, о чем заявлено уже в названии романа (Улисс – Одиссей в западно-европейской традиции).

Для обоих героев отправной точкой является город, охваченный войной: Троя – для Одиссея, Ирак – для Саада Саада.

Затем герой встречается с наркоторговцами Хабибом и Хатимом, которые подобны гомеровским Лотофагам, евшим лотос. У Шмитта «лотофаги» принимали опиум, впадая в забвение: «На десятый день Улисс и его спутники оказались в стране пожирателей цветов, и звали их лотофаги. Эти люди едят лотос во время трапезы. Но кто попробует этот плод, сладкий как мед, тот не захочет больше возвращаться домой и давать о себе вести, но будет упорствовать и останется с лотофагами, поглощая лотос, предав забвению дорогу назад» [Шмитт 2014: 95]. Лотофаги олицетворяют препятствие в виде удовольствия и заставляют героев сделать выбор: или поддаться искушению, или выстоять и продолжить свой путь, оба делают выбор в пользу второго варианта.

Далее героя поджидает встреча с доктором Цирцей – гомеровской Киркой, что предупреждает Одиссея об опасностях у острова Сирен. Шмиттовская Цирцея пытается предостеречь Саада, уговаривая его вернуться на родину: она знает, что в Европе у него ничего не получится, потому что он «чужой». Цирцея, как и Кирка, властвует над судьбами людей: она не

волшебница и не может обратить их в свиней, однако именно она решает, как сложится дальнейшая судьба беженцев.

После герой оказывается на концерте рок-звезд, как Одиссей, встретивший на своем пути сирен. Автор особо подчеркивает эту аналогию, называя певиц сиренами: «Они взирали на нас с высоты своих фотографий и злобно высовывали языки, а рядом с наклейками «все билеты проданы» и «дополнительный концерт» крупные готические буквы с металлическим блеском сообщали жуткое и очевидное имя: «Сирены» [Там же: 130]. Однако, как указывает, сам Шмитт, между гомеровскими сиренами и рок-звездами нет ничего общего: они напоминают не «роковых красавиц», а «электрические сигналы тревоги». И Одиссей, и Саад хитростью справляются с этим испытанием – при помощи затычек для ушей.

Последующее испытание для Одиссея в виде острова циклопов для Саада оказывается тюрьмой: Саад арестован пограничниками и заключен в камеру, где его встречает «великан». Одиссей лишил циклопа Полифема глаза и сбежал, у Шмитта – Саад сбежал из камеры, ударив «великана» в глаз припрятанным ранее циркулем.

Затем оба героя сталкиваются с морскими опасностями – Одиссей между Сциллой и Харибдой – кораблекрушение и встреча Саада Саада с Витторией: Одиссей и его команда попали в водоворот, спастись удалось лишь главному герою. Подобно Одиссею, Сааду удается спастись, однако он теряет своего близкого друга, Бубу. После кораблекрушения Саада спасает женщина – Виттория, которую герой все же покидает, потому что остается верен своим чувствам к Лейле, подобно тому, как спасенный Навсикаей Одиссей оставляет ее, держа путь к Пенелопе.

Далее дается аллюзия на сюжет про Одиссея и баранов: Одиссей спасается из логова циклопа, спрятавшись под шкурой барана, Саад же добирается до Франции, спрятавшись под грузовиком. «Помнишь, сынок, историю про Улисса и баранов? <...> Литература полезнее, чем ты думаешь. <...> Хитроумный Одиссей не знал, как выйти из пещеры, куда его заперли вместе

с товарищами. Ибо ослепленный им Циклоп ощупывал каждого барана, когда стадо выходило из пещеры, проверяя, что ни один из пленников не уселся верхом. И потому Одиссей придумал связать несколько баранов между собой и спрятать греков у них под брюхом. Таким образом Циклоп, оглаживавший овец по спинам, упустил Одиссея и его спутников» [Шмитт 2014: 215].

Финальной точкой для Одиссея становится Итака, для Саада – Лондон. Как и Гомер, Шмитт обращается к кольцевой композиции: действие романа начинается в родной стране Саада, в Ираке, то есть дома, и возвращается он по итогу домой. Сначала его дом – Ирак, затем его дом – Лондон.

Шмитт нарочито сохраняет последовательность эпизодов, однако писатель принципиально изменяет цель и смысл странствий. Путешествие Одиссея – это путь домой, к Пенелопе, возвращение к своему народу, а путь Саада – из дома, от семьи на чужбину, почти в неизвестность. В отличие от Одиссея, которого все знают, и его слава идет впереди него, Саад никому не известен, вынужден даже скрывать свое имя. Положение иммигранта рождает внутренний конфликт в душе героя, стремящегося противостоять судьбе и найти свое место под солнцем. В отличие от Гомера, который сам рассказывает историю странствий Одиссея, Шмитт предоставляет слово непосредственно Сааду Сааду, который, рассказывая собственную историю, становится вдвойне хозяином своей судьбы.

Но не только на гомеровский текст писатель выстраивает сюжет, аллюзивно появляется и сюжет «Энеиды» Вергилия. Как известно, Вергилий взял за основу «Энеиды» великие поэмы Гомера «Одиссею» и «Илиаду», где первые шесть книг соответствуют «Одиссее», – следующие шесть – «Илиаде». Сюжет «Улисса из Багдада» соответствует первым шести книгам, посвященным скитаниям Энея.

Началом странствий служат преследования Энея Юноной и диктатура в Ираке: подобно тому, как Эней не может сделать шаг, ибо контролируем Юноной, Саад находится во власти режима правления Саддама Хусейна: нет свободы слова, свободы мысли, а за любым неповиновением последует смерть.

Следующей опорная точка – город в войне – это Троя и Ирак. Эней сбегает из горящей Трои, Саад же сбегает из охваченного войной Ирака. Вергилиевский герой в троянской войне теряет свою жену, Саад в гражданской войне в Ираке теряет свою возлюбленную Лейлу.

Затем оба героя попадают в кораблекрушение: Эней – в Ионическом море, Саад Саад на пути в Сицилию: оба героя спасаются, ведь им предначертано выжить.

На острове циклопов, который в шмиттовском романе предстает в виде тюрьмы с «великаном»-надзирателем, Энею не приходится биться с Полифемом, ибо ранее его уже обезвредил Одиссей, и это, пожалуй, единственное отступление.

Пережив кораблекрушение, герои причаливают к неизвестной стране, где встречают своих новоиспеченных возлюбленных: Эней – к Карфагену с Дидоной, Саад – к Сицилии с Витторией. В последствии оба героя покидают девушек: Эней следует чувству долга, а Саад ведом чувствами к Лейле.

Последний и важнейший этап, знаменующийся встречей с отцами и раскрывающий суть скитания героев, – это преисподняя, где Эней получает пророчество от Анхиза, и Лондон, где отец Саада как бы подводит итог его скитаний: «Вот именно: ты примкнул не к английскому населению, а к английской популяции мигрантов!» [Шмитт 2014: 251].

Анализируя мифологические параллели в образной системе романа, следует отметить, что каждый герой Э.-Э. Шмитта является современным переложением античного персонажа. Главный герой Саад Саад, от лица которого ведется повествование, мечтает о свободе и мире без войны. Юноша вырос в интеллигентной семье, он умен и рассудителен, этими качествами он во многом обязан своему отцу, который с раннего детства занимался его образованием, привил любовь к книгам, познакомил с Библией.

В романе нет портретной характеристики Саада, детального описания его внешности, поскольку автору важнее показать внутреннее состояние юноши, создать его психологический портрет. На протяжении всего повествования

меняется внутренний мир героя: преодолевая трудности, Саад постепенно взрослеет. Он способен рассуждать и анализировать, а его высказывания часто носят притчевый характер, напоминают философские монологи.

Главная черта характера героя – надежда. Для того, чтобы подчеркнуть это, автор наделяет его говорящим именем «Саад», которое переводится как «надежда». Значение имени определяется мироощущением Саада Саада, однако в конце романа герой сам находит подходящую трактовку своего имени – арабскую, так разрешается и обозначенная проблема самоопределения. Кроме того, арабская трактовка имени определяет главное качество героя – умение не терять надежды и сохранять веру в лучшее. Это во многом утверждает общий посыл не только данного романа, но и гуманистический характер творчества Э.-Э. Шмитта в целом.

Образная параллель Одиссея и Саада принадлежит, в первую очередь, отцу героя, который и рассказывает сыну о поэме Гомера: «"Одиссея", сынок, первый рассказ о путешествии в истории человечества. Странствие описано слепцом, Гомером, что доказывает, что лучше описывать воображаемое, чем увиденное воочию...» [Шмитт 2014: 95-96].

Жизненные обстоятельства заставили Саада пройти путь Одиссея. Изначально Саад, как и Одиссей, находится в плену, Саад становится заложником обстоятельств и пленником, то есть несвободным человеком, своей страны. У обоих героев есть отметина на ноге: у Одиссея – рубец, у Саада – бородавка. Саад повторяет путь античного героя и прибывает в точку назначения, которая обозначается как дом. Однако в конце пути в одном из своих философских размышлений он подводит некий итог, где говорит, что он совсем не Одиссей, ведь пути их отличаются – Одиссей держит путь домой, а Саад только ищет свой дом: «Три тысячи лет назад один человек – Улисс – пытался вернуться домой после войны, забросившей его в дальние края. Я же мечтал покинуть родину, охваченную войной <...>. Он возвращался, я иду вперед. Мой путь – туда, его – обратно» [Там же: 252]. Есть еще одно значимое отличие между героем современности и античным Одиссеем, суть

которого будет заключаться в смысле их борьбы: Одиссей сражается с природными стихиями и чудовищами, в то время как Саад борется, скорее, за свою жизнь, его цель – выжить в современном мире.

Как уже было сказано ранее, важную роль в понимании характера главного героя играет образ отца. Именно отец Саада выступает в качестве духовного наставника и типологически схож с гомеровским Лаэртом. Но более точная параллель обнаруживается с отцом Энея – Анхизом.

В «Энеиде» первое появление Анхиза отмечается во второй книге, в которой Эней рассказывает Дидоне о падении Трои. Эней возвращается домой, чтобы спасти своего отца, ему это удастся, они все бегут из города. Далее, уже в третьей книге, Анхиз предстает перед нами как лидер и советник убегающих троянцев. Он толкует сон Энея, отправляется вместе со всеми троянцами в Италию, но погибает в пути. В пятой книге, спустя год после смерти отца, Эней устраивает его проводы и похороны. Здесь впервые появляется призрак отца, который дает отчаявшемуся Энею совет продолжить путешествие и навестить его в подземном мире. В шестой книге рассказывается о путешествии Энея в подземный мир, где он встречает своего отца и слушает его пророчество о его будущих потомках (в этот же момент герой как раз и осознает свою цель), о Мерцелле, Ромуле. Именно Анхиз выводит Энея из подземного мира через врата из рога из слоновой кости. Таким образом, мы видим, что отец никогда, ни при жизни, ни после смерти, не покидает Энея.

Сходная ситуация складывается в романе. Отец сопровождает Саада на протяжении всего пути: сначала отец наставляет его, а после смерти, которая также послужила своеобразным толчком для бегства героя, является сыну в виде призрака и сопровождает его до конца путешествия.

Так как отец сопровождает Саада до самого Лондона, мы можем предположить, что герои представляют собою неразрывное единое целое, они не могут существовать друг без друга. М. М. Бахтин говорил о героях – двойниках-дублерах, суть их в том, что они являются взаимодополняемыми и представляют собой два разных полюса, как, например, в нашем

случае Саад – представитель мира живых, его отец – мира мертвых. Отец и Саад – ренессансная пара, представители которой связаны морально, «основные два характера настолько взаимосвязаны, что как бы сливаются в "двуединный" образ "подлинного героя романа"» [Пинский 2015: 379]: отец как бы является внутренним голосом героя. На этом основании Ю. У. Матенова в своей статье «Улисс из Багдада: постмодернистское дервишество» указывает на то, что все диалоги Саада Саада с отцом – это внутренние диалоги героя [Матенова 2015: 66], поэтому мы можем говорить о том, что перед нами амбивалентный образ.

Так мы можем выстроить линию героев Лаэрт – Анхиз – отец Саада. Можно предположить, что они представляют собою некое отцовское имаго, то есть образ, который как бы определяет восприятие мира героями. Также это может говорить о развитии традиции в литературе, которая зародилась в Античности и укоренилась в эпоху Просвещения, – это традиция изображения отца как проводника и как просветителя (особенно ярко вторая роль реализуется в отце Саада: он приучает своего сына к чтению, кроме того, на «Одиссею» главного героя ссылает именно отец, например, рассказывая ему историю о том, как Одиссей победил Циклопов).

Значимы и женские образы: Лейла и Виттория. Лейла – единственная девушка, которую любил и продолжает любить Саад. Виттория – девушка, которая спасла Саада и искренне его полюбила.

Обе героини связаны с немаловажной разворачивающейся любовной коллизией в романе, однако больший интерес для нас представляет Лейла. Один из прототипов Лейлы – женщины, к которой всегда стремился Саад Саад, – Пенелопа. Одиссей держит путь домой к своей жене, она и является его «домом», тогда как Лейла для Саада и надежда, и тот «новый дом», который он ищет, она его союзник. Главное отличие Лейлы и Пенелопы заключается в том, что Лейла – деятельная героиня: она не просто ждет Саада или строит с ним совместные планы на будущее, а делает все, чтобы эти планы претворились в жизнь. Даже когда он узнает, что она погибает, и мигрирует, он

не перестает думать о ней, о чем говорит в письме к Виттории: «Прости, Виттория, но эта Лейла, даже уйдя, сидит во мне так прочно, так явно, что все еще держит пленницей мою любовь. <...>. Ты была мои наслаждением, но Лейла – моя судьба» [Шмитт 2014: 186].

Следующий персонаж – сицилийская девушка Виттория – воплощение бескорыстности и человечности: она помогает не только Сааду, но и другим беженцам, спасает жизнь главному герою, пускает его в свой дом и безответно влюбляется. Единственное, что объединяет Витторию и Саада – это несчастье и одиночество, поэтому герой решает уйти, оставив прощальную записку, с объяснением своего ухода. Так образуется следующий ряд героев: Виттория – Навсикая – Дидона.

Виттория отождествляется с Навсикаей, спасшей Одиссея, Виттория же и нарекает Саада Улиссом: «Поскольку я нашла тебя на пляже, как Навсикая, обнаружившая нагого Улисса среди камышей, я буду звать тебя Улиссом» [Там же: 172]. Саад покидает Витторию, как Одиссей покинул Навсикаю, перед уходом раскрыв свое настоящее имя в оставленном письме.

Виттория типологически схожа с вергилиевской Дидоной – воплощением страсти и жертвенности. Обе героини остаются преданными своим возлюбленным до самого конца. История Дидоны трагичнее истории Виттории, однако они обе оказываются покинутыми своими возлюбленными.

Показательным является и отношение главных героев к любви и своим возлюбленным; по большому счету, только любовные скитания Одиссея заканчиваются благополучно, в истории любви Саада Саада нет четко прорисованного финала, в случае с Энеем любовь становится трагедией. Цель Одиссея – вернуться домой к возлюбленной. Этой цели он достигает: пройдя череду испытаний, он воссоединяется с Пенелопой. Любовь Энея и Дидоны трагична. Эней становится перед выбором «долг или любовь» и, отягощенный требованиями эпохи, делает выбор в пользу первого варианта, отсюда и трагизм, ибо любовь – это одно из испытаний, с ним Эней не справился, погубив тем самым и Дидону. Из всех античных

героев ближе всего Саад оказывается Парису, пылко любящему Елену и спровоцировавшему войну.

У Шмитта любовь героев развивается и разгорается параллельно военным действиям – чем тяжелее военная обстановка, тем сильнее и ярче их чувства. К счастью, осознание губительной силы войны все же приходит к герою, но только после того, как он пережил потерю близких. Любовь же его со временем становится зрелой, проходит выдержку, близится к любви Одиссея и Пенелопы, ведь и Англию в качестве конечной точки герой выбирает не случайно: Англия была мечтой Лейлы, поэтому и он, полный надежд на воссоединение и обретение дома, отправляется именно туда. Э.-Э. Шмитт не дает читателю очевидного счастливого финала с долгожданным воссоединением возлюбленных, он оставляет героя в состоянии ожидания – ожидания лучшей жизни, перемен к лучшему.

Финал сплошь пронизан светлыми тонами, автор оставляет надежду читателю на то, что все еще сложится, а встреча и воссоединение влюбленных заложена в метатексте романа.

Таким образом, каждый герой в романе имеет свой мифологический и/или литературный прототип. Автор сохраняет основные качества характеров героев (Саад, например, проявляет одиссеевскую хитрость и находчивость), их функцию в сюжете романа. Использование мифологических сюжетов и образов в романе позволяет автору рассказать о современности, акцентируя внимание на вечных общечеловеческих проблемах.

Комплекс мотивов в романе «Улисс из Багдада» также представляет комплекс мифологем. Самым первым и очевидным мотивом античных поэм и романа Шмитта является мотив пути: и Одиссей, и Эней, и Саад странствуют по миру. С мотивом пути связан мотив дома. Одиссей держит путь домой и потерявший семью Саад ищет новый дом. Таким образом, мы выходим на лейтмотив произведения – это мотив поиска и судьбы, который связывает образы трех героев: Энея, Одиссея и Саада.

В. Топоров, сравнивая Энея и Одиссея, отмечает, что главное их отличие состоит в том, что герой Вергилия повинует судьбе, а гомеровский герой «работает» со случаем, оборачивает его в свою сторону [Топоров 1993: 13]. Эней существует в водном пространстве, что означает некую зыбкость, неустойчивость, оно является даже неким препятствием, поэтому вся жизнь Энея оказывается жизнью вопреки.

В аналогичной ситуации оказывается и Саад. Только здесь символом его неустойчивости является не столько море, сколько само состояние пути и скитания: он множество раз оказывается в опасности, буквально на грани жизни и смерти, однако ему, как и Энею, предназначено спасение. Но здесь стоит отметить разницу, которая заключается в том, что герой не следует слепо за своей судьбой, не повинует ей, это герой деятельный, приближенный, скорее, в этом отношении к Одиссею. Мы предполагаем, что перед нами двойственный образ, который включает в себя сущность «хитроумного Одиссея» и вверяющего себя судьбе Энея. Это доказывает и то, что, не взирая на ту борьбу, в которую герой вступает с судьбой, она все же берет верх.

Также оба героя терпят крах в любви, более того, она оказывается для них невозможной, в отличие от Одиссея, который в конце своих скитаний воссоединяется с Пенелопой. Но и здесь, в ситуации между Энеем и Саадам, мы можем обнаружить значимые отличия: Эней, ведомый отцом, теряет свою любовь, так как выбирает долг, а не чувства к Дидоне; когда Саад и Лейла, имеющие общую цель, выступающие на одной стороне, оказываются разлученными из-за внешних обстоятельств, которые от них не зависят. На их родине они не могут быть счастливыми из-за непрекращающихся военных действий и своего инакомыслия, за пределами своей страны они не могут быть счастливы, потому что они так или иначе являются частью того общества, к которому пытаются примкнуть. Где бы не находились Саад и Лейла, они везде оказываются «чужими», вероятно, в этом и заключается их

судьба – быть отвергнутыми, находиться в скитаниях и вечном поиске.

Судьба обоих героев, и Энея, и Саада, в итоге быть несчастными. Эней в конце поэмы говорит Асканию:

«... Учись у меня трудам и доблести, сын мой,
Быть счастливым учись у других» [Вергилий 2001: 246].

И Саад, безусловно, несчастен, однако автор дает некую надежду на светлое будущее: «Я посмотрел на последнюю бородавку, которую невозможно было убить, и, дунув на нее, произнес наконец ее настоящее имя. Это было мое имя, моя сущность, и я назвал ее «надежда» [Шмитт 2014: 253].

Таким образом, мы обнаруживаем, что мотив судьбы является лейтмотивом романа и сопрягается с мотивом поиска: герой находится в вечных скитаниях, ищет себя и свое место, но везде оказывается «чужим». Однако вопрос поиска себя становится перед героем еще во времена его пребывания на родине, война заставляет его задуматься, кто он вообще такой: «Кем был я сам? Иракцем? Арабом? Мусульманином? Демократом? Сыном? Будущим отцом? Приверженцем свободы и справедливости? Студентом? Одиночкой? Влюбленным? Всеми ими, однако эти ипостаси плохо ладили друг с другом» [Там же: 36], – данный монолог, представляющий собой ряд вопросов, а затем ответ на них, более всего отражает внутренний конфликт героя. Саад не понимает, кто он, и у него не было времени об этом подумать, ведь вся его жизнь охвачена сначала войной, а потом бегством, что понимает и сам герой. Пытаясь дать имена своим бородавкам (со слов отца героя, бородавки – это оставленные на теле человека следы от пережитых им трагедий. У Саада бородавки в виде лютиков), он подобрал три слова: Ирак, Саддам Хусейн и ООН, однако отец направляет его, говоря о том, что все не так просто, а герой даже не подозревает, из каких сложных вещей состоит, ведь его жизнь – это не только война, диктатура и миграция, его жизнь – это его чувства, мысли и переживания.

Со значимым мотивом пути, означающим непрекращающееся движение, органично соединяется сюжет становления: герой эволюционирует как в физическом отношении, так и в духовном, что важнее. В процессе движения

происходит переоценка ценностей и изменение мировоззрения в целом: герой узнает, что такое настоящая дружба, настоящая любовь, меняет свое отношение к людям и к миру. Ярче всего это прослеживается в его отношении к войне: сначала он, как и многие молодые иракцы, радуется ее началу, однако после потери близких осознает весь ее ужас. Так, наравне с мотивом поиска себя мы можем выделить мотив поиска счастья, которое для главного героя заключается в обретении свободы.

Таким образом, комплекс мотивов создает философский подтекст и усиливает общий гуманистический пафос романа.

Шмитт сталкивает героя с разного рода опасностями, связанными с путешествием вдали от своей семьи, что способствует обновлению мифа о герое, современном Улиссе. Писатель использует миф как средство заострения проблем и расширения диапазона поиска ответов. Миф об Одиссее представляется как значимый и ценный опыт, культурная универсалия, позволяющая осмыслить и понять современные реалии.

Литература

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

Вергилий. Энеида // Пер. с лат. С. Ошерова; с коммент. Сервия. М.: Лабиринт, 2001. 285 с.

Матенова Ю. У. Улисс из Багдада: постмодернистское дервишество // Вестник ТГУ. 2015. №3. С. 65–70.

Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 296–313.

Топоров В. Н. Эней – человек судьбы: в 2 ч. Ч. 1. М.: Радикс, 1993. 193 с.

Шмитт Э.-Э. Улисс из Багдада: роман / пер. с фр. А. Бемяк. СПб.: Азбука – Атрикус, 2014. 256 с.

ВОПРОСЫ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 37.016:82

Вахипджанова Дилфуза,

магистрант Высшей школы

социально-гуманитарных наук и международной коммуникации;

Северный (Арктический) федеральный университет

им. М.В. Ломоносова;

163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17;

Vahipdzhanova.d@gmail.com

Давыдова Алена Владимировна,

научный руководитель

SPIN-код: 6441-0258

кандидат филологических наук,

доцент кафедры литературы;

Северный (Арктический) федеральный университет

им. М.В. Ломоносова;

163002, Россия, г. Архангельск, наб. Северной Двины, 17;

a.davidova@narfu.ru

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: аксиологический подход; духовно-нравственные ценности; моральные нормы; методика преподавания литературы; методы обучения; герменевтика; методисты-словесники.

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена рассмотрению аксиологического подхода в методике преподавания литературы в разные исторические эпохи. Сделан обзор работ методистов-словесников XIX-XX веков, исследующих вопрос воспитания читателя с позиций духовно-нравственных ценностей. Дается обоснование аксиологическому подходу как одному из ведущих в методике преподавания литературы.

Vahipdzhanova Dilfuza,

Master's Degree Student of the Higher School
of Social Sciences and Humanities and International Communication;
Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov,
Russia, Arkhangelsk

Davydova Alyona Vladimirovna,

Academic advisor,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Department of Literature,
Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov,
Russia, Arkhangelsk

**THE AXIOLOGICAL APPROACH IN THE METHODOLOGY
OF TEACHING LITERATURE:
TRADITIONS AND MODERNITY**

KEYWORDS: axiological approach; spiritual and moral values; moral standards; methods of teaching literature; teaching methods; hermeneutics; methodologists-literature specialists.

ABSTRACT. This article is devoted to the consideration of the axiological approach in the methodology of teaching literature in different historical epochs. A review of the works of methodologists-wordsmiths of the XIX-XX centuries, exploring the issues of educating the reader from the standpoint of spiritual and moral values, is made. The substantiation of the axiological approach as one of the leading ones in the methodology of teaching literature is given.

Аксиология как наука зафиксировала понятие *ценности* и дала ему оценку с точки зрения этики. Общечеловеческие ценности были выработаны вековым опытом человечества, ни у кого не вызывают сомнений, являются необходимыми любому индивиду, для того чтобы руководствоваться жизненными ценностями в качестве правильного выбора, принятия решения. «Ориентиры на высшие смыслы и ценности своего бытия, а также стремление людей выработать у подрастающего поколения потребность в данной ориентации вылились в логику

воспитательных действий, которые можно назвать *аксиологическим подходом*» [Шемшурина 2011: 53].

В основу данного подхода включено соотношение трёх важных категорий: нормы, ценности, идеалы. Эти понятия должны способствовать нравственному развитию личности. Именно воспитательный и образовательный процесс направлен на создание условий для динамики нравственного развития личности, побуждений обучающихся к осмыслению норм, ценностей, применения их в жизни.

Литература как школьный предмет главный аспект аксиологического подхода устанавливает в пространстве художественного текста, в котором, несомненно, присутствуют нравственные ценности или антиценности, которые надо выявить, обсудить, понять их причину, оценить ситуацию и соотнести её с реальной жизнью. Как считает А. Н. Семёнов, «художественный текст вне аксиологического контекста в принципе невозможен» [Семёнов 2019: 719].

Ещё в первых русских школах процесс чтения всегда был нацелен на умственное и нравственное развитие ребёнка. Когда общество было верующим, детей приобщали к чтению религиозной литературы, которое, по мнению Н. В. Гоголя, высветляло душу.

Начиная с XIX века, отечественные методисты, учителя-словесники, говорили о важности литературы для процесса воспитания личности. Яркими представителями воспитательного направления в методике литературы являются В. Я. Стоюнин, В. И. Водовозов, В. П. Острогорский. Они подчёркивали, что процесс чтения играет неопределимую роль в нравственном и эстетическом воспитании подрастающего поколения. Мыслители считали, что обучение чтению позволяет сформировать «этико-эстетическое настроение», научит «нравственной требовательности», отвратит от всего дурного и пошлого и воспитает стремление ко «всему возвышенному, благородному, <...> любви к человеку и родине» [Прищепа 2010: 173].

С приходом Октябрьской революции изменились и взгляды отечественных филологов на литературу. Этот предмет стали использовать как идеологический инструмент для формирования сознания. В России широкое распространение получил зародив-

шийся в начале XX века соцреализм (социалистический реализм). «Эта идеологическая доктрина навязывалась как единственно правильная. Искусство брало на себя политические, духовно-миссионерские, культовые функции. Задавалась общая тема человека труда, изменяющего мир» [Дубровина: URL].

В 30-е годы XX века соцреализм становится единственным официальным литературным методом в нашей стране. В программу по литературе включались произведения, пропагандирующие подростка преодолевать жизненные трудности, чтобы добиться реальных результатов благодаря стойкости духа. Поскольку в литературе соцреализма преобладало идеологическое начало, то литература этого направления рассматривается как пропагандистский, а не художественно-эстетический феномен.

В 40-е годы XX столетия появляются методисты (А. А. Липаев, Н. И. Кудряшев и др.), которые снова обращают внимание на нравственное и эстетическое воспитание посредством уроков литературы. В качестве значимых примеров этого периода можно привести несколько работ: «Изучение произведения в школе» Г. А. Гуковского (1941), «Очерки по методике литературного чтения» М. А. Рыбниковой (1941-1943). М. А. Рыбникова позиционировала себя как продолжателя традиционных идей методик воспитания XIX века. Она отстаивала статус литературы как важного воспитывающего предмета, высказывала мысли о том, что ребёнка надо научить понимать художественную литературу как величайшую культурную ценность.

В 60-70-е годы в методике преподавания литературы начинается с новой силой обсуждение вопросов назначения литературы, происходит переоценка её сущности, возвращение к эстетическим первоосновам.

С распадом СССР наступает переломная эпоха в методике преподавания литературы. Глобальный кризис рубежа XX-XXI веков затронул духовную сферу, здесь уместно сказать словами Д. А. Леонтьева, который увидел в происходящем «ценностный нигилизм, цинизм, метание от одних ценностей к другим» [Леонтьев 1996: 15] и многие другие общественные патологии. Однако, как показывает исторический опыт, именно в переломные моменты развития общества обостряется интерес к аксиологической проблематике.

Развитие постмодернизма, повлиявшего на всю парадигму гуманитарного знания, исследователей особенно начал интересоваться процесс понимания, интерпретации текста, поэтому в 90-е годы прошлого столетия методисты обратились к идеям герменевтики, затронули проблему понимания смысла. Смысл является кардинальной категорией для аксиологии. Такие педагоги как В. Г. Маранцман, Е. В. Карсалова, А. Н. Семёнов, И. Н. Гуйс и др. в своих работах говорили о процессе постижения и способе объективизации личностного понимания смыслов и ценностей литературного произведения обучающимися.

Ценностный аспект прослеживается в работах, посвящённых культурологическому подходу к изучению литературы (В. А. Доманский, Л. А. Крылова и пр.). Эти авторы считают, что основой для всякой культуры является как раз ценность. Так, Л. А. Крылова видит предназначение учебного предмета Литература в гуманизации картины мира, расшифровке системы ценностей культуры, формировании ценностных ориентиров обучающихся.

В этот период вводится в литературу национально-региональный компонент, который также помогает вычленять сущность нравственно-духовных категорий: раскаяние, вера, доброта, правда, милосердие, любовь, жалость, стыд, память, долг и т.п.

И. В. Сосновская на основе герменевтического и синергетического подходов разработала авторскую методику формирования читательской культуры понимания, которая ориентирована на осознание обучающимися смысла как ценности. Так, курс литературы 5-8 классов методист предлагала выстраивать на основе системы концептов, образов ценностных мотивов, что является основой для формирования базовых литературных и ценностных понятий. Исследователь полагает, что задача анализа литературного произведения заключается в том, чтобы помочь ученику осознать для себя значимые смыслы, понять их, соотнести со своим внутренним миром и миром общечеловеческих ценностей. Именно ценности будут теми ориентирами, которые помогут подростку правильно пройти свой жизненный путь.

В современном образовании аксиологический подход стал одним из ведущих в методике преподавания литературы. В ак-

сиологическую сферу современного литературного образования входит не только умение понимать ценность художественного слова, её духовно-нравственные понятия; но и знания по истории литературы, сведения биографического характера, показывающие становление человека как личности.

В последнее время появляются работы, в которых исследуется проявление аксиологической составляющей с разных позиций: в русской литературе вообще [Уманцева 2017], в литературе определённой эпохи [Трапицына 2010], либо в каком-то жанровом воплощении, например, в лирике [Синицына 2013], есть работы, ориентированные на творчество одного писателя или поэта [Шаталова 2008], исследуются аксиологический потенциал в литературе региональных авторов [Камедина 2020], современных писателей [Богатырёва 2018] и пр.

Реализуя гуманистическую цель современного общего образования, необходимо в полной мере использовать нравственный потенциал предмета Литература. Гуманистический подход подразумевает то, что педагогам необходимо отыскивать пути, которые направлены на совершенствование духовных качеств личности, воспитывают и развивают нравственное начало в человеке. Именно на педагога-словесника возложена огромная задача по развитию и совершенствованию выше указанных качеств личности. С помощью аксиологического подхода в изучении литературы учитель на протяжении школьного обучения формирует у школьников необходимые ценности, в итоге получая личность, которая необходима современному обществу.

На современном этапе развития России нужны образованные выпускники с высоко нравственными принципами, именно такие люди могут самостоятельно принимать решения в ситуации выбора, прогнозировать возможные последствия, успешно сотрудничать, отличаются развитым чувством ответственности за свою страну.

Поскольку на современном этапе наблюдается «кризис чтения», в этой ситуации одним из необходимых аспектов аксиологического подхода к преподаванию литературы становится поиск способов стимулирования читательской мотивации, формирование мнения о важности и ценности чтения.

Литература

Богатырёва Н. Ю. Духовно-нравственные ценности в современной детской литературе // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. 2018. Вып. 51. С. 26-41.

Дубровина Н. В. Социалистический реализм: метод или стиль // Вестник ТГУ. 2011. Вып. № 7 (99). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/14476690> (дата обращения: 01.11.2022).

Камедина Л. В. Аксиологический подход к изучению литературы Забайкалья в школе // Учёные записки Забайкальского государственного университета. 2020. № 1. С. 51-61.

Крылова Л. А. Культурологический аспект преподавания литературы в школе: автореф. дис. ... доктора пед. наук. М., 2001. 40 с.

Леонтьев Д. А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции // Вопросы философии. 1996. № 4. С. 15-26.

Прищепина Е. М. Воспитание читателя: традиции отечественной методики и современность // Известия Южного федерального университета. Филология. 2010. № 4. С. 170-186.

Семёнов А. Н. Аксиологический аспект обско-угорской литературы // Вестник угроведения. 2019. № 4. С. 718-727.

Синицына Е. Ю. Аксиологический подход к изучению лирики в средней школе // Научный поиск. 2013. № 2.1. С. 57-59.

Трапицына О. Г. Аксиологический принцип изучения русской прозы XX столетия в общеобразовательной школе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. М., 2010. 25 с.

Уманцева Л. В. Нравственность и духовность в русской литературе (способы репрезентации): Монография. Тамбов: ООО Консалтинговая компания Юком, 2017. 86 с.

Шаталова А. В. Женский мир прозы С. П. Залыгина: поэтико-аксиологический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2008. 24 с.

Шемишурина А. И. Аксиологический подход в воспитании как метод и перспективная стратегия // Образование в современной школе. 2011. № 6. С. 53-60.

УДК 821.161.1-31+821.161.1-93(Крапивин В. П.)

Тыщук Дарья Сергеевна,

SPIN-код: 1329-6546

старший преподаватель кафедры начального образования,

Ровеньковский факультет,

Луганский государственный педагогический университет;

625003, Россия, Ровеньки, кв. Гагарина, 25а;

tyshhuks@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ДУХОВНО- НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ В ДЕТСКОЙ ПРОЗЕ В.П. КРАПИВИНА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; детская литература; детские писатели; повести; духовно-нравственные ценности; духовность; нравственность.

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению особенностей воспроизведения духовно-нравственных ценностей личности в детской прозе В.П. Крапивина. Материал для исследования – повести «Колыбельная для брата» и «Дело о ртутной бомбе». Специфика авторского понимания ценностей личности раскрывается в образах главных героев повестей, Кирилла Векшина и Дмитрия Зайцева, обладающих добротой, человечностью, милосердием и глубоким чувством самоуважения, стремления противостоять каким-либо проявлениям несправедливости. Автор создает для героев ситуации-испытания, в которых проявляется их умение толерантно отстаивать собственную точку зрения, не позволяя умалить личностное достоинство, а также приобретает умение понимать людей и относиться к ним человечно.

Tyshshuk Darya Sergeevna,

Senior Lecturer at the Department of Primary Education

Rovenky Faculty,

Lugansk state pedagogical university,
Russia, Lugansk

**FEATURES OF REPRODUCTION OF SPIRITUAL
AND MORAL VALUES OF A PERSON
IN CHILDREN'S PROSE BY V.P. KRAPIVIN**

KEYWORDS: Russian writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; children's literature; children's writers; stories; spiritual and moral values; spirituality; moral.

ABSTRACT. The article is devoted to the consideration of the peculiarities of the reproduction of spiritual and moral values of personality in children's prose by V.P. Krapivin. Material for research – the stories «Lullaby for a brother» and «The Case of the mercury bomb». The specificity of the author's understanding of personality values is revealed in the images of the main characters of the stories, Kirill Vekshin and Dmitry Zaitsev, who possess kindness, humanity, mercy and a deep sense of self-respect, the desire to resist any manifestations of injustice. The author creates test situations for the heroes, in which their ability to defend their own point of view with tolerance is manifested, not allowing to detract from personal dignity, and also the ability to understand people and treat them humanely is acquired.

Эстетическая неповторимость детской литературы состоит в способности влиять на душевный мир маленького читателя. Прекрасно, что подобное влияние обуславливает укрепление доброты, порядочности, милосердия, честности, самоуважения в представителях подрастающего поколения. Детская литература призвана «демонстрировать положительные образцы поведения. В хорошей книге для детей и подростков во все времена отражаются все основные духовно-нравственные ценности: человеколюбие и справедливость, честь, совесть, вера в добро, умение сделать нравственный выбор» [Богатырева 2018: 27]. Детская проза В. П. Крапивина богата воспроизведением именно таких, наиболее важных для личностного становления читателей-детей духовно-нравственных ценностей.

Цель предложенной статьи – рассмотреть особенности воспроизведения духовно-нравственных ценностей личности в детской прозе В. П. Крапивина (на материале повестей «Дело о ртутной бомбе» и «Колыбельная для брата»).

Духовно-нравственные ценности представляют собой совокупность двух составляющих характеристик духовности и нравственности. «Духовность означает принципиальную направленность личности на ценности; определяется как устремленность личности к избранным целям; это ценностная характеристика сознания. Нравственность представляет собой совокупность общих принципов поведения людей по отношению друг к другу и обществу. В сочетании они составляют основу личности, где духовность является основой нравственности» [Камыш 2014: 158].

В основе духовно-нравственных ценностей – «нравственное сознание, которое имеет свою структуру, где выделяются нравственные категории, нравственные чувства, нравственные идеалы. Нормы морали формируются в практике общения людей, затем, аккумулируясь, превращаются во внутренние их убеждения, чувства и идеалы» [Лаптева 2015: 39]. На формирование духовно-нравственных ценностей влияет характер примера, в какой форме данные ценности представлены. Художественная литература в целом, а детская литература – в особой степени, обладает огромным потенциалом для формирования доброты, справедливости, человечности, ведь названные качества представляются как черты характера или поведенческие ориентиры литературных героев, с которыми в процессе чтения объединяются маленькие читатели.

Важно, что воспроизведение духовно-нравственных ценностей в художественной литературе имеет не просто демонстрационный характер. Создавая героев, варианты их поведения, поступки, авторы произведений для детей представляют возможные варианты оценки происходящего и самоактуализации в нем для каждого из читателей. Речь идет о «системе оценок, отражающей действительность сквозь призму одобрений и осуждений, выражается в осмыслении, познании нравственных норм, требований, ценностей, оценке явлений окружающей дей-

ствительности, нравственном сопереживании, включает в себя процессы мышления, взгляды, идеи, представления, идеалы, принципы качества, нормы, убеждения, нравственные чувства» [Бояк 2015: 43].

В центре сюжета повести **«Колыбельная для брата»** – семиклассник Кирилл Векшин, которого несправедливо обвиняют в краже портфеля и кошелька учительницы-практикантки. В тексте отмечен резонанс случившегося. Негодованию директора школы, узнавшему о чрезвычайном происшествии, нет предела:

«Позор! Были гордостью школы, лучший тимуровский отряд, правофланговый! Должны помогать людям, а вы... Девушка первый раз пришла на практику, и сразу ей такой сюрприз! Вы знаете, что такое для студентки стипендия? Она должна целый месяц жить на эти сорок рублей!.. Если бы вы видели, как она плакала в учительской...» [Крапивин: URL].

Возмущения адресованы учащимся седьмого класса, среди которых и главный герой повести.

Портфель был украден другим мальчиком, одноклассником Кирилла Петей Чирковым, ставшим жертвой буллинга со стороны преступной компании Дыбы.

Определяющими для Кирилла Векшина представляются лучшие духовно-нравственные ценности, которые позволяют ему не только не поддаться несправедливым обвинениям в свой адрес, но и разоблачить противоправную деятельность компании Дыбы.

Образ главного героя показан в динамике: мальчик постепенно учится ориентироваться не на внешние проявления поведения товарищей и взрослых, а пытается вникнуть в причины и мотивы происходящего. Таким образом, ему удается понять свою первую учительницу Зою Алексеевну, по-настоящему подружиться с Петей Чирковым, Женей Черепановой.

Первая учительница Кирилла, Зоя Алексеевна, узнав о ситуации с кражей кошелька, усомнилась в невиновности мальчика. Он не грубит ей в ответ, однако автор, наталкивая читателя на понимание его моральной цельности, описывает то, как герой переживает внутри: «Кирилл быстро глянул ей в доброе, почти

старушечье лицо и сразу опустил глаза. Переглотнул. Оказывается, спокойствие в нем было очень хрупкое. Как тонюсенькая стеклянная стенка. Сейчас лопнет эта стенка – и вся горечь, вся обида, накопившаяся в классе, рванется слезами. Как вода из разбитого аквариума» [Там же]. Кирилл еще ребенок, но он умеет, как взрослый, сдерживать свои негодования, не делиться ими с окружающими людьми, даже если они определенным образом причастны к его переживаниям.

Кирилл проявляет истинно мужское великодушие по отношению к Пете Чиркову. Семиклассник Векшин сначала не понимает, почему его сверстник совершил столь отвратительный поступок, украл чужое, однако, потом изменяет мнение. Как оказалось, Петя не может признаться в том, что он украл кошелек по приказанию Дыбы потому, что не хотел огорчать мать, которая ждала появления на свет еще одного ребенка. Мнение Кирилла о Пете меняется, когда второй, рискуя здоровьем, ныряет в холодный водоем за выброшенным кошельком. Не боясь заболеть, рискуя жизнью, мальчик хочет исправить ситуацию, и в то же время, не огорчить близких людей, при этом сам он глубоко переживал муки совести. По сюжету повести, Петю спасает именно Кирилл.

Высокий уровень порядочности, доброты, уважения к себе и людям передан Кириллу отцом. На примере домашнего анализа произошедшей в школе кражи отец объясняет сыну, что поверхностная оценка случившегося никогда не даст оснований для истинного понимания его причин.

Отец объясняет сыну, что жизнь очень не проста, а категоричные суждения не всегда исключительно справедливы. В тексте читаем: «...Нельзя ведь всё в жизни решать как в бою на шпагах. Человеческое понимание – то, если хочешь, тоже оружие в борьбе за справедливость...» [Крапивин: URL]. Петр Евгеньевич Векшин учит сына: «Обсуждать и судить – разные вещи. Чтобы судить, надо понимать. Ты пробовал понять эту Еву Петровну – устающую каждый день в школе, издёрганную? И тем не менее работающую с полной отдачей» [Там же]. Важно, что старший Векшин не позволяет сыну недостойного отношения к наставнику, даже в условиях конфликта.

Отец говорит сыну чрезвычайно важные вещи:

«Человеческие отношения – это ведь не рынок, где торговля и обмен товарами: ты мне дал столько, я тебе за это столько... Нельзя так мерить – ты проявил столько понимания, и я тебе отмерю равную дозу. И с добротой так нельзя. И тем более с обидами. Чем лучше человек, тем добрее он к другим и тем больше понимает других людей. Потому что он такой, а не потому, что ждёт платы за доброту... Кир, ты сейчас не спорь, ты просто подумай» [Там же].

Подтверждением тому, что Кирилл понял и принял то, о чем говорил ему отец – в текстовом эпизоде, связанном с Женей Черепановой, его одноклассницей и подругой. Женя, глубоко порядочная и ответственная девочка, под напором матери и классного руководителя называет имя настоящего похитителя кошелька. Ее моральное благородство в том, что она, по-своему, по-детски, не снимает с себя вины за предательство тайны товарища, но в тоже время, не обманывает взрослых.

Женя объясняет Кириллу:

«Я сама не помню, как было... Миллион слов, целая лавина... И еще обещали все время: “Ни один лишний человек не узнает. Мы должны ему помочь, а ты не даешь...” Потом пришел папа, и все опять... Мама за сердце взялась: “Если я умру, то из-за тебя!...” Кирилл, я испугалась. Кирилл, я бы молчала, если бы перед врагами... но разве они враги?» [Там же].

Возмущение, как первая реакция Кирилла, сменяется понимаем поступка Жени, что говорит о моральном взрослении мальчика.

Повесть В. П. Крапивина «**Дело о ртутной бомбе**» посвящена проблеме моральной цельности личности и умения достойно относиться к тому, кто рядом.

В центре повести – семиклассник Митя Зайцев и его товарищ четвероклассник Елька. По сюжету повести, ребята были знакомы давно, однако толчком к зарождению настоящей дружбы стало достаточно непривычное событие – совместная продажа картофеля, честно заработанного Митей во время летних каникул.

Елька был необычным ребенком, по-особенному одаренным. Неудивительно, что покупатели обращали внимание не

столько на товар, сколько на продавца: «Елька висел на клене вниз башкой, как летучая мышь. Его побитые ноги цеплялись за толстенный сук, рубашка съехала на грудь, ниже уха болтался на суровой нитке алюминиевый крестик». В таком положении он старательно рекламировал товар: «Дамы и господа! Спешите скорее сюда! Вы когда-нибудь ели сладкие бататы из индейской долины страны Нукаригва?! Конечно, не ели! И не надо! То, что вы купите у нас, в тысячу раз питательнее и вкуснее! Сплошные витамины! А цена! Это никакая даже не цена, а только половина цены!» [Крапивин: URL].

Митя сразу понял, что за внешней неодинарностью Ельки скрывается богатый внутренний мир, огромное сердце. Будучи глубоко порядочным, Митя не позволяет себе обмануть маленького компаньона, вырученные деньги поделены пополам, а свершившаяся сделка становится началом искренней дружбы.

Автор создает для двух главных персонажей повести ситуации, испытывающие их духовно-нравственные качества.

Митя учится в лицее первый год. Имея правдолюбивый и открытый характер, он как нельзя лучше подходит на роль виновника скандальной ситуации о ложном звонке в школу на счет взрыва спрятанной в учебном учреждении ргутной бомбы.

«– В таких делах, что ты, Дмитрий Зайцев, лицеист седьмого класса “Л”, позавчера не пошел на уроки, а в одиннадцать часов отправился к телефону-автомату, набрал номер моей приемной и сообщил измененным голосом, что в подвале заложена самодельная ргутная бомба со взрывателем замедленного действия...» [Там же].

Как выяснится позже, инициатором скандала был учитель географии Максим Данилович, целью подлого поступка которого была необходимость насолить коллегам и сорвать мероприятие, подготовка к которому не была им организована. Митя не только не поддается давлению старших, не боясь исключения из школы, он находит того, кто действительно был виновен в свершившемся.

Образ героя является воплощением самоуважения: не каждый взрослый не позволит оговорить себя, если на кон поставлена утрата материальных благ. Елька оказывается в ситуа-

ции, требующей проявления его фантастического, как для ребенка, милосердия.

Следует отметить, что с первых страниц повести автор акцентирует внимание на своеобразности мальчика, причине особенного отношения к нему окружающих:

«Относились к Ельке терпимо. Был он дурашливый, неунывающий и ловкий. Например, мог разогнаться на велосипеде, бросить руль, вскочить на седло и проехать так с десяток метров. Умел свистеть по-птичьи и жонглировать мячиками. Его никогда не обижали – даже те, кто считал себя крутыми. Но и всерьез не принимали. Больно уж какой-то мельтешащий» [Там же].

То, что автор характеризует эпитетом «мельтешащий», имеет очень драматичное обоснование. Родной отец мальчика, некогда перспективный акробат в цирке, поддался коварному недугу, алкоголизму, а малолетний сын был жертвой систематических припадков агрессии. Когда отец исчезает, мальчику приходится жить в детском доме, и, чтобы там не претерпевать избиения старших детей, он выполнял роль клоуна:

«...Там... большие пацаны чего только не творят с младшими. Я уж по-всякому там акробатничал, чтобы больше смеялись и меньше приставали, а все равно... Тоже бежать хотел, потому что даже у отца не так худо, как там... Потому что он, пока не выпьет, то ничего... А когда поддаст, не сильно, а средне, тогда и давай воспитывать. Поставит перед собой, велит “руки по швам” и с размаха по щекам – хрясть, хрясть. Справа, слева... А потом возьмет за шиворот и чем под руку попадет...» [Там же].

К счастью, жена отца, приемная мать Ельки Татьяна, искренне любившая ребенка как родного, забрала его из детского дома и, до момента зарождения дружбы с Митей, маленькая семья живет очень скромно, но спокойно и счастливо.

Елька, привыкший прятаться от отца, однажды в развалинах старого дома находит юношу. Как оказалось, прячущийся парень бежал из армии, не выдержав ужасного давления. Елька всем сердцем верит попавшему в беду человеку и хочет помочь, потому без спросу матери отдает Домовому (именно так автор именует бежавшего солдата) все сбережения матери. Мальчик

боится только одного, чтобы не подумали, что он украл деньги для развлечения или как преступник.

Сердце маленького Ельки не очерствело после череды тяжелых жизненных испытаний – побоев отца, жизни в детском доме, нищеты, болезни.

Разглядев моральную цельность Мити, Елька делится с ним самым драматичным, самым важным. Так, мальчик рассказывает о своем серьезнейшем заболевании – лейкоз. Мальчик вспоминает, как пребывая на лечении в стационаре, врачи сообщили ему ужасную новость:

«Сказали, что у меня лейкоз. И еще какие-то научные названия говорили, я забыл. Ну, в общем, рак крови. С быстрым развитием. И я оказался в детской больнице, где лечат это... Нам, конечно, ничего такого не говорили, вы, мол на обследовании, но всё равно ребята знали... Ну, что живыми оттуда вряд ли уйдут...» [Там же].

Поражает удивительная, недетская мудрость Ельки. Понимая возможность скорого завершения жизни, он сетует о том, что может, вдруг, не успеть увидеть загадочную страну:

«Я весной по телеку видел про пирамиды в Египте. И там один ученый говорил, что под главной пирамидой есть подземелье, которое пока еще не раскопали. И там хранится золотой шар, а в нем всякие записи, в которых открываются главные тайны нашей Земли. Кто ее сделал, что на ней было, что будет и вообще зачем всё на свете. И он говорил, что скоро это подземелье откроют и мы про всё узнаем... И так было жалко, что я не дождусь и не узнаю... И тогда, чтобы не разреветься (а то прибегут, укол начнут ставить), я вспоминал Нукаригву... Она тогда еще не такая полная была, как сейчас, но все равно много всего. И я вспоминал. Все города, все закоулки, все тропинки... И потом уже казалось, будто я сам хожу там... Но ты не думай, я не спал. Мне просто это представлялось» [Там же].

Ребенок не просто мечтает, это путь самосохранения – он создает себе стимул для жизни, самостоятельно настраивается на выздоровление, а такое умение под силу не каждому взрослому.

Ключевыми духовно-нравственными аспектами рассмотренных повестей В. П. Крапивина являются важность чувства

ответственности за товарища, умения оказать помощь в трудную минуту и искренне делить радость.

Литература

Богатырева Н. Ю. Духовно-нравственные ценности в современной детской литературе // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. 2018. Вып. 51. С. 26–41.

Бояк Т. Н. Содержание понятия «духовно-нравственные ценности» // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. Вып. 14 А. С. 42–45.

Камыш А. Н. Духовно-нравственные ценности: философско-педагогический анализ // Система ценностей современного общества. 2014. № 34. С.157–164.

Крапивин В. П. Дело о ртутной бомбе [Электронный ресурс]. URL: https://mir-knig.com/read_322446-13 (дата обращения: 01.11.2022).

Крапивин В. П. Колыбельная для брата [Электронный ресурс]. URL: https://www.4italka.ru/detskoe/detskaya_proza/29476/fulltext.htm (дата обращения: 11.07.2022).

Лантева О. И. Духовно-нравственные ценности как детерминанты развития человека // Развитие территорий. 2015. № 3. С. 39–43.

УДК 372.882:371.321

Гукало Анастасия Юрьевна,

студент пятого курса

Института социально-гуманитарных наук,

Тюменский государственный университет;

625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6;

anastasiyagukalo@gmail.com

Обласова Татьяна Владимировна,

научный руководитель

SPIN-код: 5053-7262

доктор педагогических наук, кандидат филологических наук,

профессор кафедры русской и зарубежной литературы;

Тюменский государственный университет;

625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6;

tatianaoblasowa@yandex.ru

**ЭЛЕМЕНТЫ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА
НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: структурный анализ; морфемный анализ; словообразовательный анализ; художественные тексты; методика преподавания литературы; методика литературы в школе; уроки литературы; школьники; методы обучения; образовательный процесс.

АННОТАЦИЯ. В статье поднимается проблема обучения школьников анализу художественного текста на морфемном и словообразовательном уровнях. Важность работы с этими уровнями текста подтверждается выводами литературоведов и методистов. Наличие проблемы доказывается с опорой на анализ результатов регионального этапа Всероссийской олимпиады школьников, результатов ЕГЭ по литературе и анализ учебников литературы в аспекте представленности в них заданий по анализу текста на данных уровнях. В статье приводятся методические разработки, позволяющие решить данную проблему.

Gukalo Anastasia Yurievna,

fifth year Student
Institute of Social Sciences and Humanities,
Tyumen State University,
Russia, Tyumen

Oblasova Tatyana Vladimirovna,

Academic advisor,
Doctor of Pedagogical Sciences, Candidate of Philological Sciences,
Professor of the Department of Russian and Foreign Literature,
Tyumen State University,
Russia, Tyumen

**ELEMENTS OF STRUCTURAL ANALYSIS
IN LITERATURE LESSONS**

KEYWORDS: structural analysis; morphemic analysis; word-formation analysis; literary texts; methods of teaching literature; methods of literature in school; literature lessons; pupils; teaching methods; educational process.

ABSTRACT. The article raises the problem of teaching schoolchildren to analyze a literary text at morphemic and word-formation levels. The importance of working with these levels of text is confirmed by the conclusions of literary critics and methodologists. The existence of the problem is proved based on the analysis of the results of the regional stage of the All-Russian Olympiad of Schoolchildren, the results of the Unified State Exam in literature and the analysis of literature textbooks in terms of the representation of text analysis tasks at these levels in them. The article presents methodological developments that allow solving this problem.

Художественное произведение – это органическое целое. Ю. М. Лотман – известный советский и российский литературовед в своей работе «О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста» (1996) писал, что структурный анализ предполагает взгляд на произведение как целое. Текст, по его мнению, это не сумма элементов, которые существуют сами по себе. Каждый элемент

проявляется только во взаимодействии со всеми остальными элементами и всем художественным произведением в целом. Он также обратил внимание на то, что язык не может существовать свободно, ограничено от правил, то есть элементы языка не могут беспорядочно сочетаться друг с другом [Лотман 1996: 22].

В работе Ю. М. Лотмана можно проследить мысль о важности любого языкового уровня в раскрытии идеи художественного произведения. Если в языке элемент является формальным, то в поэзии он может получить свое особое значение [Там же: 36]. Также Лотман пишет о том, что разделение текста на «общезыковую часть» и «художественные особенности» – это ошибка [Там же: 72].

Морфемный и словообразовательные уровни – это языковые уровни, которые, как писал Лотман, имеют свое особое значение. Советский и российский лингвист-русист Н. М. Шанский в работе «Лингвистический анализ художественного текста» (1990) подчеркивает, что словообразование, а именно неологизмы и окказионализмы, используются авторами для того, чтобы выразить свою мысль более конкретно и точно, что не может сделать другое слово. Также Шанский пишет, что иногда очень трудно понять, по какой модели было образовано слово, однако это нужно уметь делать, так как понимание процесса создания слова поможет нам выйти на авторские ассоциации, увидеть в слове заключенный важный смысл. Кроме этого, лингвист делает акцент на том, что образование неологизмов – это не единственное представление морфемного и словообразовательного уровней в художественном тексте. Так, авторы могут использовать слова с одинаковыми морфемами, что позволяет акцентировать внимание на определенном смысле [Шанский 1990].

Н. М. Азарова пишет, что, например, футуристы намеренно использовали в одном ряду слова с одинаковыми корнями, приставками или суффиксами, чтобы заострить внимание читателя на важной части текста [Азарова 2016: 512-522].

Также есть работы, посвященные особенностям языка писателей, поэтов, включающие и анализ данных уровней. Так, например, в книге Л. В. Зубовой «Язык поэзии Марины Цветаевой» целая глава «Авторское словообразование» посвящена

словообразовательным особенностям лирики Цветаевой и их роли в тексте [Зубова 1999].

Однако в массовой школьной практике изучение морфемики и словообразования предусмотрено только на уроках русского языка. Следствием чего, возможно, как свидетельствуют результаты олимпиад и ЕГЭ по литературе, является то, что школьники не видят художественной роли той или иной морфемы, использованной автором.

Например, в одной из олимпиадных работ 2020-2021 года участник отмечает, что имя главного героя Витька содержит уменьшительно-ласкательный суффикс, но он не указывает, почему автор назвал своего героя именно так, чем отличаются формы Витя и Витька, какой характер иллюстрирует имя Витька. В заданиях для 9-классников было также предложено для анализа стихотворение Леонида Сергеева «Трамвайчик», в котором встретились такие слова, как «трамвайчик, зайчик, желтенький, потихоньку». Однако участник лишь отмечает, «что автор ласково обращается к трамвайчику». В работе не было указано, как автор создает это ласковое отношение, почему он использует уменьшительно-ласкательные суффиксы и в других словах, как это раскрывает отношение лирического героя к трамваю, чем является трамвай для героя [Тюменский... : URL].

По данным ФИПИ за 2022 год для учеников остается проблемным выполнение заданий с развёрнутым ответом, подразумевающих анализ художественного текста. Школьники обращаются к тексту на уровне пересказа, не доказывая идею, которую они хотят раскрыть, анализом текста. [Зинин, Баранова, Новикова 2022].

Значимость умений для понимания художественного текста и проблемность их освоения преимущественно на уроках русского языка доказывают важность и целесообразность введения морфемного и словообразовательного анализа в уроки литературы.

Анализ УМК по литературе показывает, что несмотря на то, что в учебниках есть задания, которые акцентируют внимание школьника на роли морфем в произведении, они очень редки и бессистемны. Например, в УМК Г. С. Меркина (5 класс, 1

часть) морфемный анализ предлагается при изучении «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина: «В глаголах из приведённых отрывков определите значение суффиксов. Какой суффикс обозначает, что действие происходило однократно (один раз)? Какой суффикс обозначает многократность действия?» [Меркин 2013: 127-128]; при этом вопрос о художественной функции глаголов, обозначающих однократные и многократные действия, не сформулирован. Во 2 части данного УМК для 5 класса есть одно задание по морфемному анализу при изучении лирики Сергея Есенина: «Выпишите слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами и обозначьте их. Примерами из произведений устного народного творчества подтвердите мысль о том, что в изображении образов живой природы в этом стихотворении Есенин следует фольклорным традициям» [Меркин 2012: 31]; однако зачем они употреблены – не спрашивается. В учебнике для 6 класса 1 части можно отметить следующее задание: «Обозначьте приставки в словах «бесплотен-беззаботен» и определите значение этих слов. Подумайте, случайно ли М. В. Ломоносов ввел эти слова в рифму» [Меркин 2012: 121], а в УМК 8 класса 1 части элемент морфемного анализа как бы «спрятан» в вопрос после прочтения «Капитанской дочки»: «Название глав очень точно отражает их содержание. Какой основной смысл и какие оттенки заключены в название главы «Пугачевщина?»» [Меркин 2013: 231], но – без формулировки требования найти способ создания этих оттенков.

Если мы обратимся к самому известному и часто используемому в школах УМК под редакцией В. Я. Коровиной, то обнаружим всего лишь 3 задания (в учебнике 5 класса 1 части: «Какие слова или словосочетания вы бы могли назвать «есенинскими», характерными только для этого поэта? Как вы понимаете эти слова? Найдите их в тексте стихотворений» [Коровина 2013: 55]; в учебнике 7 класса 1 части при изучении былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник»: «В тексте часто встречаются слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Какую роль они выполняют?» [Коровина 2016: 36]; в учебнике 9 класса 2 части при изучении Маяковского – «Приведите примеры неологизмов» [Коровина 2013: 110]). Мы видим, что зада-

ний, связанных с морфемным и словообразовательным уровнями в учебниках с 5 по 9 класс всего 3-4. Кроме того, эти задания не выстраиваются в систему, не происходит наращивания умений морфемного и словообразовательного анализа.

На наш взгляд, на уроках литературы можно и нужно проводить морфемный анализ при изучении тех произведений, в которых морфемика помогает выйти к теме, идее, состоянию лирического субъекта и т.д. При этом важно опираться на знания и умения, получаемые школьниками на уроках русского языка.

Так, на уроках русского языка в 5 классе школьники учатся делать разбор существительных, прилагательных и глаголов по составу, находить чередование звуков в корнях, правильно писать окончания, суффиксы, корни в существительных, прилагательных, глаголах, а также выявлять роль уменьшительно-ласкательных суффиксов в речи. Данный материал может стать опорой при анализе следующих произведений: И. А. Крылов «Ворона и лисица», М. Ю. Лермонтов «Когда волнуется желтеющая нива», И. С. Тургенев «Муму», Ф. И. Тютчев «Весенние воды», С. А. Есенин «Поет зима – аукает».

Так, например, в басне Крылова очевидно скопление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами в речи лисицы:

Голубушка, как хороша!
Ну что за *шейка*, что за *глазки*!
Рассказывать, так, право, сказки!
Какие *перышки*! какой *носок*!
И, верно, ангельский быть должен *голосок*!
Спой, *светик*, не стыдись! Что, ежели, сестрица,
При красоте такой и петь ты мастерица, –
Ведь ты б у нас была царь-птица!

Что позволяет акцентировать на это внимание школьников через задание проанализировать речь лисицы и ряд вопросов: Какую особенность вы отметили в строении выделенных слов? Как называются используемые суффиксы? Какое общее значение придают эти суффиксы словам? Помогает ли это раскрыть образ Лисицы? Какая Лисица?

Выделив слова *голубушка*, *шейка*, *глазки*, *перышки*, *носок*, *голосок*, *светик* с уменьшительно-ласкательными суффиксами,

дети закономерно придут к выводу, что их использование помогает Лисице расположить к себе Ворону, так как добрые и ласковые слова всегда приятны. Это характеризует Лисицу как хитрую, сообразительную и находчивую. Героиня басни знает, как привлечь к себе внимание и заинтересовать своего собеседника.

В стихотворении М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» также привлекают внимание слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, а также слова с историческим чередованием в корне.

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке *ветерка*,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого *листка*;
Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час *златой*,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой...

Это позволяет задать ученику следующие вопросы: Какие слова с точки зрения словообразования привлекают к себе внимание в стихотворении? Какой суффикс повторяется в некоторых словах? Что он обозначает? Почему автор использует именно такие формы? Что необычного в морфемном составе слова «златой»? Почему автор обратился именно к ней?

Выделив слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами (*ветерка*, *листка*), ученики увидят, что данные слова позволяют понять состояние лирического героя. В стихотворении чувствуется умиротворение, любовь, теплота. При обращении к слову *златой*, которое содержит корень с неполногласием, школьники смогут понять, что автор не случайно обращается именно к такой форме, а не к современной *золотой*. Златой – это слово возвышенное. Час предстает перед нами не просто как отрезок времени, это торжество нового дня.

Морфемный и словообразовательный уровень необходимо анализировать не только в поэтических текстах. Так, например, в рассказе И. С. Тургенева «Муму» важно акцентировать внимание школьников на тех эпизодах, где показано, как барыня обращается к Муму, и предложить сравнить их.

1.— *Боже мой! — прервала барыня, — да она премиленькая собачка! Велите ее привести. Давно она у него?*

2.— *Отнести ее вон, — проговорила изменившимся голосом старуха. — Скверная собачонка!*

1.— *Муму, Муму, подойди же ко мне, подойди к барыне, — говорила госпожа, — подойди, глупенькая... не бойся...*

2.— *Принесите ей что-нибудь поесть, — сказала барыня. — Какая она глупая!*

Будет целесообразным задать ученикам следующие вопросы: Как барыня называет Муму сначала? Сравните: *собачка-собачонка, глупенькая-глупая*. Чем отличаются эти обращения? Какие морфемы отличают эти пары слов? Определите, какое значение придают словам суффиксы *-онк-* и *-еньк-*? Какой вывод о поведении барыни нам позволяет сделать такое изменение морфем?

Проанализировав морфемное различие слов *собачка-собачонка, глупенькая-глупая*, ученики смогут увидеть, как меняется отношение барыни к Муму от ласкового к злому и уничтожительному.

В стихотворении Ф. И. Тютчева «Весенние воды» можно продолжить работу с неполногласием в корнях слов и их ролью в художественном тексте.

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный *брег*,
Бегут, и блещут, и *гласят*...
Они *гласят* во все концы:
«Весна идет, весна идет!..»

Ученикам целесообразно предложить подобрать к словам с неполногласием современные формы, и проследить, как такое отличие корней влияет на значение всего слова. Самый важный вопрос, на который школьники должны ответить: «Почему Тютчев использовал именно устаревшие формы?». Сравнение форм *брег-берег, гласят-говорят* поможет ученикам понять, что с помощью старославянизмов создается особый пафос стихотворения. Это создает атмосферу торжественности. Они гласят: «Весна идет!», то есть весна – это не просто смена времен года, это праздник!

Внимание учеников можно сосредоточить и на интересных случаях словообразования, к которым обращаются авторы. Так, например, С. А. Есенин в стихотворении «Поэт зима – аukat» использует глаголы, передающие звуки зимы.

Поэт зима – *аukat*,
Мохнатый лес *баюкает*
Стозвоном сосняка.
Кругом с тоской глубокою
Плывут в страну далекою
Седые облака.
А по двору метелица
Ковром шелковым стелется,
Но больно холодна.
Воробышки игривые,
Как *детки* сиротливые,
Прижались у окна...

Школьникам важно увидеть, что в стихотворении при описании зимы используются звукоподражательные слова, которые были образованы суффиксальным способом с помощью суффикса *-ка-* от междометий *ау* и *баю-бай*. Они позволяют создать живой образ зимы, которая своей звенящей тишиной, как мать, «укладывает спать» природу. После этого целесообразно задать дополнительные вопросы: «Обратите внимание, как описываются воробьи? Как называет их автор? Почему Есенин использует именно такие формы?». Здесь ученики опять вспомнят слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, в данном случае, это суффикс *-к-*, который позволяет показать, насколько сильны зимние холода, что жители леса на фоне зимы становятся маленькими, беззащитными.

Таким образом, анализ уменьшительно-ласкательных суффиксов в басне покажет ученикам роль морфемы в создании речи персонажа, в стихотворении Лермонтова этот вид суффикса поможет увидеть состояние лирического субъекта, а в рассказе «Муму» данный вид морфемы раскроет взаимоотношения героев. Изучение роли неполногласия также происходит постепенно. В стихотворении Лермонтова оно помогает выразить особое отношение лирического субъекта ко времени, а в стихотворении Есенина создает торжественный пафос. Таким обра-

зом, морфемный анализ слов поможет 5-классникам не только закрепить теорию по русскому языку, но и, самое главное, научит видеть роль морфем в художественном произведении, так как наращивание умений будет происходить системно.

Литература

Азарова Н. М., Корчагин К. М., Кузьмин Д. В., Плунгян В. А. Поэзия. Учебник. М.: ОГИ, 2016. 886 с.

Зинин С. А., Баранова М. А., Новикова Л. В. Методические рекомендации для учителей, подготовленные на основе анализа типичных ошибок участников ЕГЭ 2022 года по литературе. М.: ФГБНУ «ФИПИ», 2022. 35 с.

Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб., 1999. 232 с.

Коровина В. Я., Журавлев В. П., Коровин В. И. Литература 5 класс 1 часть. Учебник для общеобразовательных организаций с приложением на электронном носителе. В 2-х Ч. 2-е изд. М.: Просвещение, 2013. 303

Коровина В. Я., Журавлев В. П., Коровин В. И. Литература 7 класс 1 часть. Учебник для общеобразовательных организаций с приложением на электронном носителе. В 2-х Ч. 2-е изд. М.: Просвещение, 2016. 358 с.

Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И. Литература 9 класс 2 часть. Учебник для общеобразовательных организаций с приложением на электронном носителе. В 2-х Ч. 2-е изд. М.: Просвещение, 2013. 399 с.

Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. СПб., 1996. 748 с.

Меркин Г. С. Литература 5 класс 1 часть. Учебник-хрестоматия для общеобразовательных учреждений. В 2-х ч. М.: ООО ТИД «Русское слово – РС», 2013. 328 с.

Меркин Г. С. Литература 5 класс 2 часть. Учебник-хрестоматия для общеобразовательных учреждений. В 2-х ч. М.: ООО ТИД «Русское слово – РС», 2012. 396 с.

Меркин Г. С. Литература 6 класс 1 часть. Учебник-хрестоматия для общеобразовательных учреждений. В 2-х ч. М.: ООО ТИД «Русское слово – РС», 2012. 344 с.

Меркин Г. С. Литература 8 класс 1 часть. Учебник-хрестоматия для общеобразовательных учреждений. В 2-х ч. М.: ООО ТИД «Русское слово – РС», 2013. 384 с.

Тюменский областной государственный институт развития регионального образования: официальный сайт. URL: <https://togirro.ru/index.html> (дата обращения 21.11.2022)

Шанский Н. М. Лингвистический анализ текста. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1990. 414 с.

УДК 82-93

Костишина Кристина Сергеевна,

студент третьего курса факультета языков,
Ташкентский государственный
педагогический университет им. Низами;
130502, Узбекистан, Ташкент, Бунёдкор 27;
kristikostishina@gmail.com

Корзун Александр Валентинович,

научный руководитель
старший преподаватель кафедры русского литературоведения,
Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека;
100174, Узбекистан, г. Ташкент, ул. Фараби, д. 400;
korzun2007@bk.ru

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: детская литература; детские писатели; литературное творчество; литературные жанры; литературные сюжеты; литературные образы; литературные герои; круг детского чтения.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается специфика, генезис и трансформация детской литературы, обозначены наиболее значительные этапы её развития, дан обзор её современного состояния.

Kostishina Christina Sergeevna,

third year student of the Faculty of Languages,
Tashkent State Pedagogical University named after Nizami,
Uzbekistan, Tashkent

Korzun Alexander Valentinovich,

Academic advisor,
Senior Lecturer at the Department of Russian Literary Studies,
National university of Uzbekistan named after Mirzo Ulugbek,
Uzbekistan, Tashkent

CHILDREN'S LITERATURE YESTERDAY AND TODAY

KEYWORDS: children's literature; children's writers; literary creativity; literary genres; literary subjects; literary images; literary heroes; children's reading circle.

ABSTRACT. The origins and evolution of children's literature are explored from the fifteenth century to the present day.

Детская литература – совокупность художественных произведений и иллюстраций к ним, созданных специально для детей соответствующего возраста с целью эстетического и воспитательно-образовательного воздействия. Кругом же детского чтения принято считать всю художественную литературу, читаемую детьми, то есть те словесные произведения, которые изначально были созданы для взрослых, но со временем стали доступными детскому восприятию. Круг детского чтения неуклонно и постоянно пополняется, так как в его орбиту входят произведения «большой» литературы, имевшей свой конкретный целевой адресат – взрослую аудиторию, поэтому понятие «круг детского чтения» неизмеримо шире, чем собственно детская литература.

Вся классическая детская литература основана на устном народнопоэтическом творчестве, как родном для художника слова, так и инонациональном. Фольклор является тем корнем, который питает детскую литературу, так как писатели и поэты, по-своему интерпретируя словесные богатства народного творчества, отталкиваясь от них, создают свои образы, мотивы, темы, сюжеты, используют фольклорные художественные средства. Здесь можно вспомнить сказки Пушкина, Жуковского, Аксакова, Погорельского, Ершова, Мамина-Сибиряка, Чуковского, Маршака, поэзию Некрасова и многих-многих других авторов.

С точки зрения возрастной психологии насчитывается четыре возрастных группы детской литературы: дошкольный возраст, младший школьный возраст, средний школьный возраст, старший школьный возраст. Как правило, к старшему школьному возрасту примыкает и литература для юношества. Однако

при этом следует учитывать некоторые смещения возрастных границ в связи с акселерацией, вызванной научно-техническим прогрессом и доступностью современного образования. Детская литература охватывает практически всю парадигму жанров, свойственных «большой» литературе. Русская детская литература отличается чрезвычайно разнообразным и богатым составом: это и фольклорные произведения (колыбельные песни, пестушки, потешки, заклички, приговорки, дразнилки, загадки, сказки, былины), и специально написанные художественные произведения для детей, переводные произведения, наконец, научно-популярная и научно-художественная литература для детей. По справедливому замечанию А. В. Терновского, главная отличительная особенность детской литературы – это органическое слияние искусства и педагогики [Терновский 1977: 10].

Детская литература впервые чётко обозначилась как особая и самостоятельная отрасль литературы во второй половине восемнадцатого века, до этого она прошла достаточно долгий путь своего зарождения. Своими праистоками русская детская литература уходит к XI веку. Самые первые её зачатки зафиксированы в Новгороде – городе высокой культуры. Изначально детская литература была составной частью литературы учебной – букварей и азбуковников, затем потешных (фряжских) листов. Однако в течение девятнадцатого и двадцатого веков темп развития детской литературы был настолько бурным, что её претензии на то, чтобы к ней относились с уважением, как к любой другой отрасли литературы, вполне, на наш взгляд, оправданы. Кажущаяся простота и лёгкость детской литературы – обманчивы. Выразить глубокие мысли и чувства образными средствами в доступной для детей форме, при этом соблюдая точное чувство меры в использовании скрытой, завуалированной за художественностью дидактики – титанический труд. Признанный корифей художественного слова, Л. Н. Толстой, автор таких произведений для детей, как знаменитая «Новая Азбука» и «Русские книги для чтения», считал, что писать для детей гораздо труднее, чем для взрослых [Толстой: URL].

В настоящей литературе для детей как в настоящем искусстве, прежде всего, должно биться живое чувство: радость, пе-

чаль, сострадание, удивление, веселье... А если такового нет, то благие старания автора произведения напрасны. Но в литературе для детей, кроме перечисленных элементов, которые необходимы любому художественному тексту, нужно ещё одно качество – память детства, понимание детского мира, души ребёнка. Важна в процессе создания детской литературы и роль взрослых, ведь детские книги пишутся, отбираются для публикации, продаются, покупаются, рецензируются и часто читаются вслух взрослыми.

Удивителен тот факт, что в некоторые эпохи в писаниях, предназначенных для детей, ощущения детскости не существовало вовсе. Такое случилось в русской и европейской истории во времена Средневековья. Причем если на мусульманском Востоке воспитанию и взрослению детской души были посвящены целые трактаты, как, например, главы в великой книге XI века «Кабус-намэ» – энциклопедии персидской прозы, написанной Кей-Кавусом в 1082-1083 гг., то в Европе ребёнка рассматривали как неполноценного взрослого, и основной задачей считали как можно быстрее его подготовить к взрослой жизни. Люди того времени не думали о том, что существует особый, таинственный мир детской души с его глубинами трагедий, радостей и откровений, которые повзрослевшим людям кажутся сущими пустяками. В России, к примеру, на протяжении нескольких веков не было даже букваря, и единственной книгой, по которой учили читать, оказывалась Псалтирь. Литература тогда еще не разделилась на взрослую и детскую, и едва дитя совершало первые шаги и произносило первые слова, как в круг его жизни пытались втолкнуть взрослые интересы. По мнению «просветителей» того времени, именно для этого и существовала книга. О том же, что литература может заниматься чем-то другим, никто не задумывался. А если и догадывались, то еще не умели эти переживания описать. Книга служила лишь для поучения и назидания.

Впервые книга исключительно для детей была создана Дмитрием Герасимовым – высокообразованным человеком, который побывал послом во многих европейских странах, приблизительно в 1490 году. Он назвал свой рукописный труд латинским словом «Донатус» (1491). Ему принадлежат и самые ран-

ние из известных записи двух народных сказок. Он провозгласил основополагающий принцип обучения: от простого к сложному. Дмитрия Герасимова мы называем первым русским детским писателем. Среди дошедших до нас первопечатных книг второй половины XVI века известно двенадцать детских. В основном это книги для учения и учебного чтения, их называли азбуками или грамматиками.

Развитие русской детской литературы в XVII веке происходило на фоне больших перемен. Московская Русь объединялась и отодвигала границы в Сибирь и южные степи. Набирала силу светская культура.

Литературный процесс шёл в направлении от учебно-просветительной литературы к сочинениям художественным и научно-познавательным. Учебная книга давала ребёнку готовую информацию, которую оставалось только заучить. Такая книга была ориентирована на одностороннее мышление читателя, приучала его к чужому монологу. Параллельно ей развивается литература, строящая с ребёнком диалог, отражающая его детское «я», отвечающая на его «почему?»

Среди полусотни книг для детей, сохранившихся с тех времен, встречаются и такие, которые не связаны с учебными задачами, а предназначены, скорее, для развлечения и поучения. Их читали дети среднего возраста, овладевшие грамотой.

Савватий – один из первых детских поэтов на Руси, справщик печатного двора был человеком большой образованности, жил в первой половине XVII века. Известен тем, что сочинил множество стихотворных посланий к известным историческим деятелям, также известен тем, что писал стихи, адресованные именно детям. Их напечатал издатель одного из первых детских букварей Василий Фёдорович Бурцев (Бурцов-Протопопов). Секуляризация жизни привела к появлению в русской литературе светских жанров, быстро ставших достоянием юных читателей. Например, переводятся и перерабатываются басни Эзопа. На рубеже XVII-XVIII вв. басни уже утвердились как часть «школьной» литературы. Писатель, богослов, просветитель и педагог Симеон Полоцкий самые значительные труды посвятил «юным и старым»: стихотворения, сочиненные на раз-

ные случаи из жизни царской семьи, среди них много приветствий от имени детей – к дедушке, к родителям, к благодетелю.

Первым детским писателем в русской истории можно считать Кариона Истомина. Он жил во второй половине XVII столетия и первым из русских литераторов осознал особость детской души. В его детских стихах и прозе есть то, что активно проявится в детской литературе лишь спустя два века – игра, юмор, ирония, стремление к усладе читательской души. Савватий и Карион Истомин – это два отправных пункта, откуда двинулась в большое плавание письменная русская литература для детей. Сегодня их сочинениям необходим переводчик, так как они были лицами духовными. Например, Карион Истомин – монах Чудова монастыря в Москве, автор знаменитого «Лицевого букваря», состоял в сане игумена, и писал на языке слишком для нас архаичном. И всё же они показали немногочисленному в ту пору грамотному люду, что есть разница между детским восприятием печатного слова и взрослым и что детская книга принципиально отличается от всех остальных книг [Воскобойников: URL].

С течением времени начинает свое становление проза для детей. В тот период перерабатываются и сокращаются (адаптируются) русские воинские повести: «Сказание о Мамаевом побоище», «Повесть об осадном сидении донских казаков», семейно-бытовая «Повесть о Петре и Февронии». Появляются и зачатки жанра рассказа.

Во второй половине XVIII века в Европе произошло открытие того, что душа ребенка – мир совершенно другой, полный тайн, радостей, тревог и трагедий, что детство – это особый период в жизни человека. И от того, как человек проживет эти годы, зависит его дальнейшая судьба. В XVIII столетии зародилась даже некоторая мода на детство. В дворянских домах появились детские комнаты. Знаменитый агроном, а в прошлом блестящий офицер, Андрей Болотов написал и поставил первые пьесы для детей. Императрица Екатерина Великая сочинила первые в России литературные сказки: «О царевиче Хлоре» и «О царевиче Фивее». А великому издателю Н. Новикову и его молодому сотруднику Н. Карамзину удалось открыть первый в

России журнал «Детское чтение для сердца и разума». Так, в круге литературного чтения детская и взрослая литературы окончательно разграничились

XIX век подарил литературе для детей почти все, что мы имеем и любим сегодня. Жуковский, Пушкин, Погорельский, Аксаков создали изумительные сказки, с которых и нынче начинается осознанное детское чтение; Ишимова издавала серию журналов специально для девочек. В детской литературе появились великие завоевания: наука сострадания, ощущения печали и радости. Вирши, которые убеждали ребенка ради собственной пользы возлюбить розгу, стали в эту эпоху невозможными. Теперь каждая строка была пронизана любовью, почитанием и уважением детства [Воскобойников: URL].

В XX веке советская детская поэзия нашла в подвижном и открытом стихе и сюжете средства для изображения труда, различных профессий, главных сторон строящейся жизни. Ее быстрое развитие, новые замечательные поэты – всё это подтверждает решающее значение смены в детской поэзии, произведенной комическим эпосом К. И. Чуковского (сказки «Крокодил», «Тараканище», «Федорино горе», «Айболит», «Мойдодыр» и другие). Чуковский создал огромный художественный мир, заражая ребёнка самыми разными эмоциями. За свой излюбленный жанр литературной сказки, в основе которого лежит фольклорная небылица-перевёртыш, Чуковскому приходилось бороться в 20-е – 30-е годы, доказывая своим оппонентам, отрицавшим в новых социальных условиях актуальность данного жанра, обвинявшим поэта в том, что его сказки формируют у ребёнка искажённое мировосприятие. Чуковский последовательно отстаивал право на существование данного жанра, доказывая, что сказка – самый насущный хлеб для ребёнка.

Максим Горький теоретически обосновал право детской литературы на шутку, игру, развлечение, на тенденцию «позабавить» ребенка, который по своим возрастным особенностям «требует забав, и требование его биологически законно». По его мнению, игра применительно к детскому возрасту наиболее эффективное средство познания окружающего мира, средство познания языка.

Тенденции, заложенные в детской литературе в 1920-е годы, получили свое дальнейшее развитие в последующие эпохи.

Дальнейшее развитие детской литературы не прекратилось: каждый год появляются новые таланты, которые постепенно становятся классиками. Из современных детских писателей невозможно не выделить Марину Бородицкую, Марину Москвину, Андрея Усачёва, Михаила Яснова, Сергея Махотина, Сергея Георгиева. Каждая их новая книга – это событие в детской литературе. Появляются новые писатели, которые вносят новизну в детскую литературу, например, Станислав Востоков, Артур Гиваргизов. А ещё есть мастера, имена которых звучат для нас привычно, как говорят, они давно стали фактом национальной культуры [Воскобойников: URL]. Это, например, Эдуард Успенский, Юрий Коваль, Генрих Сапгир, Виктор Лунин, Святослав Сахарнов, Георгий Юдин, Григорий Остер – их книги стали неотъемлемой частью современной детской литературы.

Развитие детской литературы и в нашем столетии не прекращается, при этом активно и плодотворно взаимодействуя с другими видами искусств для детей: с театром, анимационными и художественными фильмами, музыкальными произведениями.

Литература

Воскобойников В. М. Вопросы литературы: Детская литература вчера и сегодня. А завтра? 2012. [Электронный ресурс]. URL: <https://voplit.ru/article/detskaya-literatura-vchera-i-segodnya-a-zavtra/> (дата обращения: 29.10.2022).

Терновский А. В. Детская литература. Учеб. пособие для школьных отделений пед. училищ / О.В. Алексеева, Е.П., Брандис, Е.Е. Зубарева и др.]; Под ред. А.В. Терновского. М.: Просвещение, 1977. 431 с.

Толстой Л. Н. [Электронный ресурс]. URL: https://studbooks.net/1924707/pedagogika/russkie_knigi_chteniya_vyrazhenie_pedagogicheskikh_vzglyadov_tolstogo

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

LITTERA TERRA

Выпуск 17

Часть 2

Оригинал-макет:

И. А. Семухина

Подписано к использованию 29.12.2023. Уч.-изд. л. 8,4.
Объем данных 1,8 Мб. 1 CD-ROM. Тираж 100 экз.

Уральский государственный педагогический университет.
620091 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.ru