

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**
East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 3(27)*

Горловка
2016

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

В76

Редакционная коллегия:

д. филол. н., проф. Кочетова С. А. (гл. редактор), д. филол. н., доц. Александрова И. В., д. филол. н., проф. Борисова Л. М., к. филол. н., доц. Бревнова С. В., д. филол. н., проф. Ворожбитова А. А., д. филол. н., проф. Герасименко И. А., д. филол. н., проф. Дербенёва Л. В., д. филол. н., проф. Дяговец И. И., д. филол. н., доц. Иванова Н. П., д. филол. н., проф. Калинин В. М., д. филол. н., проф. Кораблёв А. А., д. филол. н., доц. Курьянов С. О., д. филол. н., проф. Синельникова Л. Н., д. филол. н., проф. Теркулов В. И., д. филол. н., проф. Фёдоров В. В., к. филол. н., доц. Волосевич С. П., к. филол. н., доц. Жихарева Н. А., к. филол. н., доц. Фефелова В. В.

Печатается по решению ученого совета

ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

Протокол № 5 от 28.12.2016 г.

Учредитель: Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ДНР ААА № 000059 от 28.10.2016.

Основан в 2002 году.

Выходит 4 раза в год.

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ): лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016 г.

В76

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ОО ВПО «Горловский ин-т иностр. языков»; Редкол. : С.А. Кочетова и др. – Вып. 3(27). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2016. – 200 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, докторантов, аспирантов, магистрантов, студентов-филологов, преподавателей языка и литературы образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования, учителей филологических дисциплин в школе.

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Издательство ОО ВПО «ГИИЯ», 2016

УДК 82.0

**ПОЭТИЧЕСКИЕ МЕЧТЫ ДОСТОЕВСКОГО
О РОССИИ И ЕВРОПЕ.
СТИХОТВОРНАЯ СТРОКА КАК РУССКАЯ
МЕТАФОРА ЗАПАДНОГО МИРА**

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес...
А.С. Хомяков. Мечта

Взаимоотношения России и Запада, отношение России к Западу и Запада к России со времен петровских реформ было центральной проблемой российской политической, философской, а также художественной мысли, глубочайшей, зачастую весьма болезненной, интеллектуальной рефлексией. Каким путем пойдет Россия в своем развитии – проторенным западным или неким новым, особенным? Станет ли Россия европейской страной, то есть, рассуждая в терминах эпохи, передовой и «благополучной»? Или останется державой азиатской, то есть, опять-таки, согласно общепринятым понятиям, отсталой и «проблемной»?

Именно эти вопросы были в XIX веке ключевыми вопросами русской общественной мысли, именно они разделили русских мыслителей на славянофилов и западников. Этот цивилизационный спор до сих пор остается актуальным, и время ничуть не снизило его остроту. Кто мы – Запад или Восток? Кем нас считают в Европе? (скорее всего, не Европой). Кем нас считают в Азии? (скорее всего, не Азией). Кем мы хотим быть сами? Где мы? Кто мы? Куда и откуда идем?

1

Одной из самых ярких художественно-публицистических позиций в этом споре была точка зрения Ф.М. Достоевского: Россия и Европа – лейтмотив его публицистики на протяжении двадцати лет, насыщавшей полемические диалоги его романов. Достоевский-почвенник надеялся примирить противоречия России и Европы, мечтал о синтезе двух равноценных и равнозначных начал: родной почвы и западной культуры. На этом пути у него были предшественники: сторонники и оппоненты, люди думанья в эпоху деланья и люди деланья в эпоху думанья.

Русской историей Достоевский увлекался с самого детства, и это страстное увлечение не покидало его до конца жизни. Многотомная «История государства российского»

Н.М. Карамзина начала выходить за несколько лет до рождения Достоевского, последний, незаконченный двенадцатый том вышел после смерти историка в 1829 году. Для Достоевского это была главная книга его детских и отроческих лет. К 1870 году относится его признание, адресованное Н.Н. Страхову: «К статье о Карамзине (Вашей) [1] я пристрастен, ибо такова почти была и моя юность [2] и я возрос на Карамзине» (29, кн. 1: 153) [3]. А вскоре после этого он снова писал: «Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец» (21: 134).

«История» Карамзина была для писателя в детстве настольною книгою, и он «читал ее всегда, когда не было чего-либо новенького», – вспоминал младший брат писателя Андрей Михайлович, тем более что в доме был свой экземпляр этого сочинения [4]. По свидетельству П.П. Семенова-Тян-Шанского, однокашника Достоевского по Инженерному училищу, будущий писатель знал «Историю» Карамзина «почти наизусть» [5]. Шестнадцатилетний Достоевский рекомендует читать «Историю» Карамзина своей младшей сестре. «Варенька, наверно, что-нибудь рукодельничает и, верно уж, не позабывает заниматься науками и прочитывать “Русскую историю” Карамзина. Она нам это обещала» (28, кн. 1: 38). По рекомендации Достоевского, «Историю» читали и его дети [6]. За несколько месяцев до смерти писатель рекомендовал дочери одного из своих адресатов читать исторические сочинения: «Хорошо прочесть всю историю Шлоссера и русскую Соловьева. Хорошо не обойти Карамзина. Костомарова пока не давайте» (30, кн. 1: 212).

Об «Истории» бессмертного Карамзина и о нем самом спорят герои Достоевского – Фома Опискин («Село Степанчиково») [7], старушка Анна Андреевна Ихменева («Униженные и оскорбленные») [8], и сам Достоевский не раз обращался к разным эпизодам «Истории» в «Дневнике писателя» с полемическими целями. Как отмечает А.В. Архипова, исследовавшая идеологический аспект отношений Достоевского к Карамзину, автор «Истории» мало интересен Достоевскому как писатель, приверженец сентиментализма; другое дело Карамзин-идеолог, исторический мыслитель, пишущий о России [9]. С ним у Достоевского, автора «Ряда статей о русской литературе», идет напряженный спор: в 1861 году Карамзин в понимании Достоевского – писатель книжный, головной, по его повестям и «фарфоровым пейзажикам» нельзя судить о душе народа (19: 40); повесть Карамзина «Фрол Силин» Достоевский воспринимает как пример произведения, из которого о русской истории можно

узнать не больше, чем из иностранных сочинений. «Точно на луне или в “Марфе посаднице” Карамзина» (19: 47), – восклицает Достоевский по поводу проекта книги для народного чтения.

Совершенно очевидно, что Достоевский был в курсе всех обсуждений основного исторического труда своей эпохи и той полемики, которая шла вокруг исторических сочинений Карамзина. Семнадцатилетним юношей Достоевский прочел полемическую по отношению к Карамзину «Историю русского народа» Н.А. Полевого [10], пристально следил за «Историей России с древнейших времен» С.М. Соловьева, которая начала выходить в 1851 году (к 1867 году вышло 17 томов; уезжая за границу, Достоевский взял вышедшие тома с собой) [11].

Переломный момент, повлиявший на восприятие Карамзина Достоевским, стало первое заграничное путешествие Достоевского в 1862 году и чтение им (тогда же) полной версии карамзинских «Записок о древней и новой России». Под влиянием «Записок...» полностью меняются взгляды Достоевского на русский XVIII век, на реформы Петра Великого. Достоевский был поражен, как далеко зашел Карамзин в критике петровских преобразований, как ясно увидел их антинациональную форму. Мысль Карамзина о расколе русского общества в результате реформ Петра I, вывод о вредности возведения северной столицы «среди зыбей болотных», суждение о том, что русский человек, став гражданином мира, перестал быть гражданином России, создали основу взглядов Достоевского на проблему «Россия и Запад». Карамзин, на котором возрос Достоевский-юноша, стал базовым источником мысли для Достоевского – исторического публициста.

2

Вряд ли Достоевскому могло быть известно высказывание Пушкина о принципиально ином, нежели в Европе, рисунке исторического развития России, о национальной специфике ее культурного кода. В заметке о втором томе «Истории русского народа» Николая Полевого (1830), оставшейся в черновиках, Пушкин писал: *«Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы...»* [12].

Пушкин объясняет свою позицию: в России не было феодализма, не было рыцарства, бояре жили в городах, не укрепляя своих поместий. «Приняв свет христианства от Византии, она (Россия. – Л.С.) не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-католического мира. Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния», – замечал Пушкин уже в другой своей статье («О ничтожестве литературы

русской», 1834) [13], которая была опубликована при жизни поэта (и которую Достоевский мог прочесть). В краях оцепеневшего севера не слышно было ни звука от потрясений, произведенных крестовыми походами и другими событиями, составившими историю стран Запада. С другой стороны, поработители Руси татары и монголы не походили на мавров и не подарили ей ни алгебры, ни Аристотеля. Свержение татаро-монгольского ига тоже оставило в стороне народное развитие.

На протяжении веков Россия оставалась чуждой Европе – этот горький пушкинский вывод становится в первой половине шестидесятых годов базовой исторической аксиомой для выработки Достоевским идеологии почвенничества. Пушкин, с которого началось новое историческое самосознание России, как источник историософской мысли становился в один ряд с Карамзиным. Исторический смысл «Истории Петра» и «Истории Пугачева», острый полемический импульс, содержащийся в стихотворении «Клеветникам России» (1831), побуждает Достоевского существенно уточнить свои прежние представления о возможном союзе России с Европой, о пути самой России, отличном от пути европейского.

Пушкин ставит вопрос – в чем тайна ненависти Европы к России? Однако никакой тайны на самом деле нет, и ответ ясен. «Бессмысленно прельщает вас / Борьбы отчаянной отвага / – И ненавидите вы нас... / За что ж? ответствуйте: за то ли, / что на развалинах пылающей Москвы / Мы не признали наглой воли / Того, под кем дрожали вы? / За то ль, / что в бездну повалили / Мы тяготеющий над царствами кумир / И нашей кровью искупили / Европы вольность, честь и мир?»

Пушкин – политический публицист выступает не столько как пророк, сколько как актуальный аналитик, в полном соответствии со своей философией: «Ум человеческий, по престолярному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем» [14]. Так что поэт не пророчит, а провидит истинную причину всегдашней нелюбви Европы к России (о которой и сегодня говорят историки в связи с реалиями Великой Отечественной войны, или Второй мировой, в терминах Европы). Россия в XX веке сделала с нашествием «наглой воли» то же самое, что сделала в веке предыдущем, сделала это, в том числе и для Европы, и за Европу.

Тридцать лет спустя после Пушкина, вступая – от имени редакции журнала «Время» – в полемику с газетой Каткова «Московские ведомости», Достоевский будто продолжает мысль поэта, автора дерзкого политического стихотворения. «Европа

нас постоянно не любит, терпеть даже нас не может. Мы никогда в Европе не возбуждали симпатии, и она, если можно было, всегда с охотою на нас ополчалась. Она не могла не признать только одного: нашу силу, – и эта физическая, материальная сила (так, по крайней мере, Европа должна была смотреть на нас) всегда возбуждала в ней негодование. Да ведь и не одна Европа» (20: 100).

Таинственный смысл истории, связь прошлого и будущего, роль России в судьбе Европы – центральное интеллектуальное переживание старших современников Достоевского, испытывавших общий порыв сознания к историзму, к философскому осмыслению политического и исторического времени. Так, в начале 30-х годов Н.В. Гоголь был одержим мыслью, что он «создан историком и призван к преподаванию *судеб человечества*» [15]. О том же говорил и Герцен десятилетие спустя – в начале 40-х: «История поглотила внимание всего человечества, и тем сильнее развивается жадное пытание прошедшего, чем яснее видят, что былое пророчествует, что, устремляя взгляд назад, – мы, как Янус, смотрим вперед» [16].

Размышления о смысле истории Европы и России, о качественном различии исторического пути, пройденного европейскими странами и Россией, о потенциале будущего у обеих цивилизаций, составили ярчайшую эпоху русской философской мысли. Приоритетное слово здесь было за П.Я. Чаадаевым, автором знаменитых «философических писем». Первое из них (написано в 1829-м, опубликовано в 1836-м) без преувеличений может быть названо «роковым» и «легендарным»; оно получило скандальную известность и сделало автору литературную биографию.

Чаадаев писал: «Мы никогда не шли об руку с прочими народами; мы не принадлежим ни к одному из известных семейств человеческого рода; мы не принадлежим ни к Западу, ни к Востоку, и у нас нет традиций ни того, ни другого. Стоя как бы вне времени, мы не были затронуты всемирным воспитанием человеческого рода» [17]. Те могучие впечатления, которыми питаются народы в своем развитии, те эпохи бурных волнений, страстных беспокойств, великих страстей, миновали Россию, не оставив следа, считал Чаадаев. В его глазах русская история – это смесь дикого варварства и грубого невежества, заполненная тусклым и мрачным существованием.

Историческая ничтожность и мертвый застой – вот два слагаемых русской жизни по Чаадаеву. Само место написания письма – Москва – названо Некрополем. Тупая неподвижность бытия, когда не на что опереться; пустая, неразвитая память;

культура, основанная на заимствованиях и подражаниях; бесплодные призраки вместо твердой, уверенной идеи; бессмысленное историческое прозябание – таков портрет русской цивилизации по Чаадаеву.

«Исторический опыт для нас не существует; поколения и века протекли без пользы для нас. Глядя на нас, можно было бы сказать, что общий закон человечества отменен по отношению к нам. Одинокие в мире, мы ничего не дали миру, ничему не научили его; мы не внесли ни одной идеи в массу идей человеческих, ничем не содействовали прогрессу человеческого разума, и все, что нам досталось от этого прогресса, мы исказили» [18]. Таков был вердикт Чаадаева о бесполезности русских для общего дела европейских народов.

«С первой минуты нашего общественного существования мы ничего не сделали для общего блага людей; ни одна полезная мысль не родилась на бесплодной ниве нашей родины; ни одна великая истина не вышла из нашей среды; мы не дали себе труда ничего выдумать сами <...> В нашей крови есть нечто враждебное всякому истинному прогрессу» [19]. Такова была суть «отрицательного патриотизма» Чаадаева в отношении русской истории.

Еще более категоричен был его диагноз настоящего: «Ныне же мы, во всяком случае, составляем пробел в нравственном миропорядке» [20]. Русским остается лишь завидовать европейским народам – завидовать даже религиозным войнам и кострам инквизиции, ибо в этих кровавых битвах люди, по мнению Чаадаева, искали истину, но попутно нашли свободу и благосостояние.

Европейские успехи в сфере науки, просвещения, культуры, правосознания, бытовых привычек, житейского комфорта, материального достатка и благоустройства, а также колоссальные преимущества европейского католичества над византийским православием, в которых Чаадаев как раз и видит первопричину цивилизационного отрыва России от Европы, приводит его к выводу *о вторичности и мизерности исторической судьбы России*. Потому благо своей убогой и несчастной родины Чаадаев усматривает только в полном копировании всей национальной жизни по европейскому образцу и фактическом подчинении православия католической традиции.

И хотя в процессе собственного развития мысль Чаадаева претерпевала большие, иногда кардинальные изменения; несмотря на то, что, в конце концов, он отказался от западнического радикализма, поменяв «негативный»

патриотизм на «позитивный»; несмотря даже на то, что главное обвинение России (ее тотальная изолированность от Европы) обернулось главным аргументом ее защиты (мы, свободные от европейских страстей, сможем быть совестными судьями европейского мира), репутация философа уже была навсегда завершена – тем первым письмом, написанным из «Некрополя» и единственным напечатанным при жизни.

Оно и стало источником легенд – о Чаадаеве, ненавистнике России, о Чаадаеве, перешедшем в католичество, о Чаадаеве, фанатичном апологете западной цивилизации и римской церкви. Оно стало перчаткой, брошенной всей русской истории и русской мысли – предшествующей и последующей. Оно стало вызовом едва ли не всем мыслящим современникам Чаадаева: они (а не только император Николай I и шеф жандармов граф А.Х. Бенкендорф) восприняли содержание письма как отрицание той России, которую, по слову П.Я. Вяземского, с подлинника списал Карамзин.

«Прочитав статью, нахожу, – начертал Николай I, – что содержание оной – смесь дерзостной бессмыслицы, достойной умалишенного» [21]. На основании этой резолюции и был составлен ключевой документ «философической» драмы, в котором Бенкендорф рекомендует московскому военному генерал-губернатору князю Д.В. Голицыну заботиться о дальнейшей судьбе москвича Чаадаева, по нездоровью дышащему «нелепой ненавистью к отечеству». «Жители древней нашей столицы, всегда отличающиеся чистым, здравым смыслом и будучи преисполнены чувством достоинства Русского Народа, тотчас постигли, что подобная статья не могла быть писана соотечественником их, сохранившим полный свой рассудок и <...> не только не обратили своего негодования против г. Чеодаева, но, напротив, изъявляют искреннее сожаление свое о постигшем его расстройстве ума, которое одно могло быть причиною написания подобных нелепостей» [22].

Шеф жандармов, находясь в Петербурге, отлично знал московские настроения, о чем уведомлял московского генерал-губернатора. «Здесь, – писал граф, – получены сведения, что чувства сострадания о несчастном положении г. Чеодаева единодушно разделяются всею московскою публикою» [23]. Самое главное, что это была сущая правда: под «всею московскою публикою» подразумевались вовсе не «охранители и мракобесы», толпой стоявшие у трона, а люди несомненных гражданских и культурных достоинств – Н.М. Языков, Д.В. Давыдов, князь П.А. Вяземский, А.И. Тургенев, В.А. Жуковский, В.Ф. Одоевский, семья Карамзиных.

Однако момент истины состоял в том, что именно Пушкин, друг мятежной молодости, поэт вольности, которого мудрец-Чаадаев «поворотил на мысль», решительно оспорил центральный тезис первого философического письма – об исторической ничтожности русских.

Драматический диспут об исторической судьбе России Пушкин и Чаадаев вели независимо друг от друга. В том самом 1829 году, когда Чаадаев обнаружил зияющую пустоту и никчемность русской истории, Пушкин писал «Воспоминания в Царском селе», и перед его глазами явственно вставали «дней прошлых гордые следы» – славная история «великой жены» Екатерины II и ее гордых орлов – героев, снискавших победы на поле брани. «Садятся призраки героев / У посвященных им столпов, / Глядите: вот герой, стеснитель ратных строев, / Перун кагульских берегов. / Вот он, могучий вождь полунощного флага, / Пред кем морей пожар и плавал и летал. / Вот верный брат его, герой Архипелага, / Вот наваринский Ганнибал».

Вскоре, в стихотворении «Моя родословная» (1830) поэт снова вспоминал «времен превратность» – его предки служили святому Александру Невскому, приложили руку к избранию на царство бояр Романовых; обладая нравом гордым и неукротимым, спорили с царями, попадали в немилость. Русская история у Пушкина переплетена с семейными преданиями и составляет с ней единое целое. Потому и патриотические стихи 1831 года, «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», с их державным пафосом, кажутся еще и грандиозными историческими фресками: русская история для поэта – духовная родина, родное время и пространство, земля обетованная.

Возражения, изложенные Пушкиным в его письмах к Чаадаеву (от 6 июля 1831 года, после прочтения рукописи 6 и 7 «философических писем», и от 19 октября 1936 года, после прочтения в «Телескопе» знаменитого первого письма), – это манифест несогласия с уничижительной оценкой русской истории. «Ваше понимание истории для меня совершенно ново, и я не всегда могу согласиться с вами», – пишет поэт в 1831-м [24] и повторяет то же самое пять лет спустя.

Как ни странно, но эти письма берутся в расчет гораздо реже, чем пафосный «отрицательный патриотизм» Чаадаева, который так нравился советским историкам (по одним причинам) и всем без исключения постсоветским западникам (по другим причинам). Между тем Пушкин разбивает тезисы Чаадаева пункт за пунктом.

Во-первых, совершенно иначе, нежели Чаадаев, трактует Пушкин факт изолированности России от Европы, видя в нем особое предназначение. Необъятные пространства России поглотили монгольское нашествие – завоеватели-кочевники не посмели перейти западные границы России и оставить ее у себя в тылу. Так была спасена христианская цивилизация – своим мученичеством Россия избавила католическую Европу от всяких помех.

Во-вторых, Пушкин энергично вступает за православие, которое, по Чаадаеву, в силу своего византийского происхождения, виновато в отсталости России. Что с того, однако, что Византия (как источник, откуда Россия черпала христианство) была презираема в Европе? «Ах, мой друг, разве сам Иисус Христос не родился евреем и разве Иерусалим не был притчею во языцех? Евангелие разве от этого менее изумительно? <...> Нравы Византии никогда не были нравами Киева. Наше духовенство, до Феофана, было достойно уважения, оно никогда не пятнало себя низостями папизма и, конечно, никогда не вызвало бы реформации в тот момент, когда человечество больше всего нуждалось в единстве» [25].

В-третьих, Пушкин решительно опровергает центральный тезис Чаадаева о «нашей исторической ничтожности». Русская история в лице Пушкина получила заступника и певца, разглядевшего в древних сражениях юность своего народа, его пробуждение и возмужание. Неужели «оба Ивана, величественная драма в монастыре, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, – как, неужели всё это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один есть целая всемирная история? А Екатерина II, которая поставила Россию на пороге Европы? А Александр, который привел нас в Париж?» [26]

И вот классически ясный, неотразимый вывод, который – так уж оказалось – имел место за три месяца до смерти поэта и стал его завещанием. «Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал» [27]. К выводу прилагались несколько особенно тяжелых для сознания всякого западника слов – о том, что русское правительство все еще единственный европеец в России. «И сколь бы грубо и цинично оно ни было, от него зависело бы стать сто крат хуже. Никто не обратил бы на это ни малейшего внимания» [28]. Однако этих строк Пушкина из черновиков неотправленного письма к Чаадаеву 1836 года адресат никогда, разумеется, не видел и не читал.

Именно Пушкин помог найти Достоевскому интеллектуальное противоядие историческому скепсису П.Я. Чаадаева и укрепиться в своем горячем чувстве к судьбе России. «Гадкая статья Чаадаева», – напишет Достоевский о знаменитом первом философическом письме в Записной тетради 1864 года (20: 190). Но, быть может, именно Чаадаев раздражил и раздражил Достоевского, как и многих других своих современников, заставив их острее, напряженнее, драматичнее переживать пути скрещений России и Запада. Личность Чаадаева прочно вошла не только в публицистику Достоевского, она поселилась в романах, в записных тетрадях, письмах Достоевского.

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» он ставит имя Чаадаева рядом с Белинским: «Я не встречал более страстного русского человека, каким был Белинский, хотя до него только разве один Чаадаев так смело, а подчас и слепо, как он, негодовал на многое наше родное и, по-видимому, презирал все русское» (5: 50). В 1870 году, в связи с замыслом «Жития великого грешника», Чаадаев волнует Достоевского уже не просто как реальная личность, а как тип, характер. В письме к А.Н. Майкову возникает волнующая картина: «Тут же в монастыре посажу Чаадаева (конечно, под другим тоже именем). Почему Чаадаеву не просидеть года в монастыре? Предположите, что Чаадаев, после первой статьи, за которую его свидетельствовали доктора каждую неделю, не утерпел и напечатал, например за границей, на французском языке, брошюру, – очень и могло бы быть, что за это его на год отправили бы посидеть в монастырь. К Чаадаеву могут приехать в гости и другие: Белинский напри<ер>, Грановский, Пушкин даже. (Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот тип.)» (29, кн. 1: 118).

Достоевский оценивает Чаадаева как одного из тех блестящих деятелей, к которым мог примыкать и герой «Бесов», Степан Трофимович Верховенский. «Бесспорно, что и он некоторое время принадлежал к знаменитой плеяде иных прославленных деятелей нашего прошедшего поколения, и, одно время, – впрочем, всего только одну самую маленькую минуточку, – его имя многими тогдашними торопившимися людьми произносилось чуть не наряду с именами Чаадаева, Белинского, Грановского и только что начинавшего тогда за границей Герцена» (10: 8).

Глубокие корни пустила чаадаевская легенда и сам образ опального философа в «Подростке». Самоубийство Крафта в романе «Подросток» совершено будто под гипнозом Чаадаева. «Он, вследствие весьма обыкновенного факта, пришел к весьма необыкновенному заключению, которым всех удивил.

Он вывел, что русский народ есть народ <...> второстепенный, которому предназначено послужить лишь материалом для более благородного племени, а не иметь своей самостоятельной роли в судьбах человечества. Ввиду этого, может быть и справедливого, своего вывода господин Крафт пришел к заключению, что всякая дальнейшая деятельность всякого русского человека должна быть этой идеей парализована, так сказать, у всех должны опуститься руки» (13: 44). Идеями Чаадаева и, соответственно, чертами его характера и фактами его биографии наделен Версилов, главный герой «Подростка» [29].

Кажется, эпоха Чаадаева, тридцатые годы XIX столетия, – это время, когда русская мысль строила систему координат своего национального бытия. «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые!» – так реагировал Ф. Тютчев на революционные события во Франции в июле 1830 года. Сороковые годы дали этой проблематике новое освещение – в сочинениях Белинского, Герцена, Грановского, с одной стороны, и Самарина, Киреевского, Хомякова – с другой.

В мае 1849 года Достоевский, допрошенный Следственной комиссией по делу петрашевцев, не скрывал своего волнения по поводу новой революции в Европе. «На Западе происходит зрелище страшное, разыгрывается драма беспримерная. Трещит и сокрушается вековой порядок вещей. Самые основные начала общества грозят каждую минуту рухнуть и увлечь в своем падении всю нацию. <...> Это тот самый край, который дал нам науку, образование, цивилизацию европейскую; такое зрелище, урок! Это, наконец, история, а история – наука будущего» (18: 122).

Начало 1860-х – время, когда проблема «Россия и Запад» вновь выдвинулась на первые позиции русской общественной мысли. В «Объявлении о подписке на журнал “Время” на 1861 год» [30], Достоевский впервые представил свое понимание будущего для России после столетия петровских реформ. «Реформа Петра Великого и без того нам слишком дорого стоила: она разъединила нас с народом. С самого начала народ от нее отказался. Формы жизни, оставленные ему преобразованием, не согласовались ни с его духом, ни с его стремлениями, были ему не по мерке, не впору. Он называл их немецкими, последователей великого царя – иностранцами. Уже одно нравственное распадение народа с его высшим сословием, с его вождями и предводителями показывает, какую дороною ценою досталась нам тогдашняя новая жизнь» (18: 36).

Однако, разойдясь с реформой, народ не пал духом. Он шел в темноте, но держался своей дороги, обдумывал свое положение,

пробовал создать свою философию, искал выход. «Невозможно было более отшатнуться от старого берега, невозможно было смелее жечь свои корабли, как это сделал наш народ при выходе на эти новые дороги, которые он сам себе с таким мучением отыскивал. После реформы был между образованным сословием и народом один только случай соединения – двенадцатый год, и тогда все увидели, как народ заявил себя. Мы поняли тогда, что он такое» (18: 36).

Начало 1860-х – время своего собственного возвращения в европейскую Россию после сибирской каторги и ссылки – Достоевский воспринимает еще и как финал Петровских реформ. «Дальше нельзя идти, да и некуда: нет дороги; она вся пройдена» (18: 36). Но итог долгого пути не оставляет иллюзий: *последователи Петра узнали Европу, примкнули к европейской жизни и не сделали европейцами*. «Когда-то мы сами укоряли себя за неспособность к европеизму. Теперь мы думаем иначе. Мы знаем теперь, что мы и не можем быть европейцами, что мы не в состоянии втиснуть себя в одну из западных форм жизни, выжитых и выработанных Европою из собственных своих национальных начал, нам чуждых и противоположных, – точно так, как мы не могли бы носить чужое платье, сшитое не по нашей мерке» (18: 36).

Русские убедились, наконец, считает Достоевский, что они тоже отдельная национальность, в высшей степени самобытная, и вернулись на родную почву не побежденными. Они поняли, что не следует отделяться китайской стеной от человечества, что русская идея может стать *синтезом всех тех идей*, которые развивает Европа в отдельных своих национальностях. «Недаром же мы говорили на всех языках, понимали все цивилизации, сочувствовали интересам каждого европейского народа, понимали смысл и разумность явлений, совершенно нам чуждых <...> Способность же примирительного взгляда на чужое есть высочайший и благороднейший дар природы, который дается очень немногим национальностям» (18: 37).

4

В начале 1860-х, Достоевский, остро сознававший причастность России к европейской судьбе, смог оказаться, наконец, лицом к лицу с Европой. В 1862 году он *впервые* в жизни оказался за границей и путешествовал по городам Европы два с половиной месяца, по заранее составленному маршруту.

Дорогого стоит его признание в «Зимних заметках о летних впечатлениях» – художественных очерках, написанных через полгода после поездки. «За границей я не был ни разу; рвался я туда чуть не с моего первого детства, еще тогда, когда в

долгие зимние вечера, за неумением грамоте, слушал, разиня рот и замирая от восторга и ужаса, как родители читали на сон грядущий романы Радклиф, от которых я потом бредил во сне в лихорадке. Вырвался я наконец за границу сорока лет от роду, и, уж разумеется, мне хотелось не только как можно более осмотреть, но даже все осмотреть, непременно все, несмотря на срок» (5: 46).

Однако задачей «осмотреть как можно более» путешествие Достоевского отнюдь не ограничивалось – и вообще оно скорее походило на паломничество по святым местам, нежели на туристическое кочевье. «Я именно размышлял на тему о том: каким образом на нас в разное время отражалась Европа – и постепенно ломилась к нам с своей цивилизацией в гости, и насколько мы цивилизовались, и сколько именно нас счетом до сих пор отцивилизовалось?» (5: 55)

«Страна святых чудес» – эта строка из стихотворения А.С. Хомякова «Мечта» (1835) стала символом (паролем, знаком), которым Достоевский впервые обозначил свой европейский маршрут 1862 года и который «работал» в этом качестве все последующие годы, почти двадцать лет.

«Страной святых чудес» А.С. Хомяков назвал «дальний Запад», то есть Западную Европу. О чём же «Мечта» Хомякова – стихотворение, написанное в разгар «философических» тридцатых годов, накануне публикации первого чаадаевского письма (которое Хомяков не мог не знать)? Основной мотив стихотворения – это сожаление о том Западе, который так долго был мечтой русских, но теперь утратил свое былое величие и ныне «задернут» «мертвенным покровом».

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес:
Светила прежние бледнеют, догорая,
И звезды лучшие срываются с небес.

Святые чудеса, процветавшие на Западе, – это его философия, наука, искусство, литература; это идеи гуманизма, свободы, равенства и братства, это вера в счастливое будущее человечества, это колоссальное богатство западной цивилизации, которым восхищались лучшие русские умы. Перечисление святых чудес в стихотворении Хомякова возвышенно и поэтично.

А как прекрасен был тот Запад величавый!
Как долго целый мир, колена преклонив
И чудно озарен его высокой славой,
Пред ним безмолвствовал, смирен и молчалив.
Там солнце мудрости встречали наши очи,
Кометы бурных сеч бродили в высоте,

И тихо, как луна, царица летней ночи,
Сияла там любовь в невинной красоте.
Там в ярких радугах сливались вдохновенья,
И веры огонь живой потоки света лил!..
О! никогда земля от первых дней творенья
Не зрела над собой столь пламенных светил!

Собственно говоря, в контексте политической публицистики Достоевского символично само название стихотворения Хомякова. Называть мечтой свои дерзкие политические надежды – совершенно в духе Достоевского. «Постыдно ли быть идеалистом?» На этот риторический вопрос Достоевский отвечает уверенным отрицанием: русский народ не материалист, он не может думать только о насущной выгоде. Стыдиться своего идеализма нечего: идеализм так же реален, как и реализм и никогда не может исчезнуть из мира (23: 67–70). Народам свойственно предаваться мечтам, иметь идеалы, святыи идеи. Примирительная мечта вне науки – это мечта о национальной идее как идее всемирного человеческого единения (25: 17). «Утопическое понимание истории» – это мечта о единении всех славян под крылом России, это вера в братство всех людей, надежда на всепримирение и обновление народов на истинных христианских началах (23: 47, 50). Достоевский мечтательно верит в будущую мирную победу великого христианского духа, сохранившегося на Востоке. На этой ноте завершается и «Мечта» Хомякова: (25: 434)

Но горе! Век прошел, и мертвенным покровом
Задернут Запад весь. Там будет мрак глубок...
Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
Проснися, дремлющий Восток!

Очевидно: стихотворная строка Хомякова дала Достоевскому точный и емкий образ того Запада, который складывался у него под влиянием разных спорящих сторон – Карамзина, открывшего России ее историю, Чаадаева с его историческим скепсисом, государственнической мысли Пушкина, западнических настроений Герцена, национальных надежд его славянофильских оппонентов.

Трижды цитирует Достоевский строку Хомякова в «Зимних заметках...». «Господи, сколько я ожидал себе от этого путешествия! “Пусть не разгляжу ничего подробно, – думал я, – зато я все видел, везде побывал; зато из всего виденного составитя что-нибудь целое, какая-нибудь общая панорама. Вся “страна святых чудес” представится мне разом, с птичьего полета, как земля обетованная с горы в перспективе. Одним словом, получится какое-нибудь новое, чудное, сильное впечатление...” (5: 47).

Достоевский называет Европу страной долгих томлений, ожиданий и упорных верований, страной, о которой он бесплодно мечтал почти сорок лет, а в шестнадцать хотел даже бежать в страну святых чудес. Почему Европа имеет на русских, кто бы они ни были, такое сильное, волшебное, призывное впечатление? – восклицает он. Вопрос риторический. «Ведь все, решительно почти все, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, все, все ведь это оттуда, из той же страны святых чудес! Ведь вся наша жизнь по европейским складам еще с самого первого детства сложилась» (5: 51). Смог ли кто-нибудь из образованных русских устоять против этого влияния? Если нет, то как, при таких влияниях, русские окончательно не переродились в европейцев? «Вот теперь много русских детей везут воспитываться во Францию; ну что, если туда увезли какого-нибудь другого Пушкина и там у него не будет ни Арины Родионовны, ни русской речи с колыбели? А уж Пушкин ли не русский был человек!» (5: 51)

Спустя пятнадцать лет образ «страны святых чудес» под пером Достоевского все так же свеж и привлекателен. Повод вновь заговорить стихами о «дальнем Западе» – смерть Жорж Санд, на которую откликается Достоевский в «Дневнике писателя за 1876 год». Достоевский признается, как много значило это имя в его жизни, сколько принесло восторгов, радости, счастья. Возникнув в «стране святых чудес», сколько русских дум, любви, живой жизни и дорогих убеждений переманило оно из вечно создающейся России. Но должны ли русские превозносить эти знаковые имена? Должны ли укорять себя за увлечения «на стороне»? Достоевский уверен: восхищаясь Жорж Санд и отдавая дань ее памяти, русские «служат прямому своему назначению» (23: 30).

Образ «страны святых чудес», при всех разочарованиях и обманутых надеждах, не померк в сознании Достоевского даже в самые тяжелые времена русско-турецкой войны, когда Европа жестко противостояла русским интересам и русской армии на Востоке. «У нас – русских, – писал Достоевский в «Дневнике писателя за 1876 год», – две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами (пусть они на меня за это не сердятся). Против этого спорить не нужно. Величайшее из величайших назначений, уже созданных Русскими в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, – не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству» (23: 30–31).

Так же, как и славянофилы, Достоевский считает всечеловечность главной личной чертой и назначением

русского народа. Однако он призывает не смешивать служение общечеловеческой идее и легкомысленное шатание по Европе тех русских, кто добровольно и брюзгливо покинул отечество. Русским не стыдно по-настоящему любить Европу – ведь многое из того, что от нее взято и пересажено на родную почву, не копировалось рабски, а прививалось к своему организму, вживалось в плоть и кровь. «Всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наироднее бывает понят и принят всегда в России. Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс – роднее и понятнее русским, чем, например, немцам <...> Это русское отношение к всемирной литературе есть явление, почти не повторявшееся в других народах в такой степени, во всю всемирную историю, и если это свойство есть действительно наша национальная русская особенность – то какой обидчивый патриотизм, какой шовинизм был бы вправе сказать что-либо против этого явления и не захотеть, напротив, заметить в нем прежде всего самого широко обещающего и самого пророческого факта в гаданиях о нашем будущем» (23: 31).

Достоевский множество раз горько сетовал на то, что Европа Россию не принимает и не любит. Эта горечь была особенно сильной в разгар русско-турецкой кампании. Благородная цель войны, провозглашенная Россией, казалась Европе столь невероятной, что воспринималась как варварство «отставшей, зверской и непросвещенной» нации, способной лишь на низость и глупость. «Взгляните, кто нас любит в Европе теперь особенно? Даже друзья наши, отъявленные, форменные, так сказать, друзья, и те откровенно объявляют, что рады нашим неудачам. *Поражение русских милее им собственных ихних побед, веселит их, льстит им. В случае же удач наших эти друзья давно уже согласились между собою употребить все силы, чтоб из удач России извлечь себе выгод еще больше, чем извлечет их для себя сама Россия...*» (25: 196. Курсив мой. – Л.С.).

Перспектива военного столкновения с Европой – при самом восторженном отношении Достоевского к задаче освобождения славян от турецкого владычества – пугает, ужасает Достоевского. «Мы – сталкиваемся с Европой! Европа – но ведь это страшная и святая вещь, Европа! О, знаете ли вы, господа, как дорога нам, мечтателям-славянофилам, по-вашему, ненавистникам Европы – эта самая Европа, “страна святых чудес”! Знаете ли вы, как дороги нам эти “чудеса” и как любим и чтим, более чем братски любим и чтим мы великие племена, населяющие ее, и всё великое и прекрасное, совершенное ими. Знаете ли, до каких слез и сжатий сердца мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и

родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, всё более и более заволакивающие ее небосклон? Никогда вы, господа, наши европейцы и западники, столь не любили Европу, сколько мы, мечтатели-славянофилы, по-вашему, исконные враги ее!» (25: 197–198).

Знаменательно, что такую позицию Достоевский считает именно *славянофильской*. В одном из разделов летнего выпуска «Дневника писателя за 1877 год», с символическим названием «Признания славянофила», он вновь и вновь повторяет свои опасения, что Европа по-прежнему, по-всегдашнему, встретит Россию высокомерием, презрением и мечом, как диких варваров, недостойных говорить с нею. Но поразительно, что винит Достоевский в этом не Европу. К себе, то есть к русской стороне, он обращает необходимый и неизбежный вопрос. Что мы скажем или покажем Европе, чтоб она нас поняла? Что у нас есть такого, что могло бы быть ей *понятно*, за что бы она нас *уважала*? Ведь Европа, которая считается только с фактами, непременно спросит нас: «Где ваша цивилизация? Усматривается ли строй экономических сил ваших в том хаосе, который видим мы все у вас? Где *ваша* наука, *ваше* искусство, *ваша* литература?» (25: 198) Что сможет ответить Россия Европе и что сможет предъявить ей?

Стоит заметить, что в подготовительных материалах этого выпуска «Дневника писателя» Достоевский-славянофил высказался еще более определенно: «Я сам европеец. Я благоговел перед великой загадкой “страны святых чудес”. Где факты?» (25: 248).

Однако после событий русско-турецкой войны тезис о русских как о европейцах сильно корректируется. В январском выпуске «Дневника писателя за 1881 год», вышедшем посмертно, Достоевский совершает новое «признание славянофила»: *русский не только европеец, но и азиат*; русскому европейцу пора сознать и выполнить свою миссию в азиатской части страны. Ведь «вся наша русская Азия, включая и Сибирь, для России всё еще как будто существуют в виде какого-то привеска, которым как бы вовсе даже и не хочет европейская наша Россия интересоваться» (27: 32). Достоевский выдвигает тезис о центральном значении Азии в грядущей судьбе России.

Достоевский вынужден признать: весь девятнадцатый век русских европейцев преследовала лакейская боязнь и постыдный страх прослыть в Европе азиатскими варварами. Во имя этого стыда и страха были допущены колоссальные ошибки, за которые русские поплатились утратой духовной самостоятельности. Неудачная европейская политика России вызвала у Европы еще

большую неприязнь к ней. «И чего-чего мы не делали, чтоб Европа признала нас за своих, за европейцев, за одних только европейцев, а не за татар. Мы лезли к Европе поминутно и неустанно, сами напрашивались во все ее дела и делишки. Мы то пугали ее силой, посылали туда наши армии “спасать царей”, то склонялись опять перед нею, как не надо бы было, и уверяли ее, что мы созданы лишь, чтоб служить Европе и сделать ее счастливою» (27: 33).

Однако всякая попытка «осчастливить» Европу, освободив ее от очередного деспота и узурпатора, почему-то никому не приносила политического счастья. Так случилось даже и с освобождением Европы от Наполеона: «Все эти освобожденные нами народы, тотчас же, еще и не добив Наполеона, стали смотреть на нас с самым ярким недоброжелательством и с злейшими подозрениями. На конгрессах они тотчас против нас соединились вместе сплошной стеной и захватили себе всё, а нам не только не оставили ничего, но еще с нас же взяли обязательства, правда, добровольные, но весьма нам убыточные, как и оказалось впоследствии. Затем, несмотря на полученный урок, — что делали мы во все остальные годы столетия и даже донныне?» (27: 33–34).

Спустя полвека после Пушкина, Достоевский видит все те же причины европейской подозрительности и недоброжелательства. Подводя предварительные итоги русско-европейским отношениям, он признает русское поражение в европейской политике. «Кончилось тем, что теперь всякий в Европе <...> держит у себя за пазухой припасенный на нас камень и ждет только первого столкновения. Вот что мы выиграли в Европе, столь ей служа? Одну ее ненависть! Мы сыграли там роль Репетилова, который, гоняясь за фортуной, “Приданого взял шиш, по службе ничего”» (27: 34).

Россия, считает Достоевский, проиграла свою европейскую карту как раз из-за того, что так активно, себе во вред, не считаясь с собственными интересами, не понимая даже, в чем именно эти интересы состоят, бросалась в европейские распри, как в свое кровное дело. Это русское безрассудство только способствовало усилению тех, кто уже завтра готов был напасть на Россию. В этом смысле Достоевский оказался предсказателем русско-германских отношений, как они сложились в XX веке. «Не мы ли способствовали укреплению германских держав, не мы ли создали им силу до того, что они, может быть, теперь и сильнее нас стали? Да, сказать, что это мы способствовали их росту и силе, вовсе не преувеличенно выйдет. Не мы ли, по их зову, ходили укрощать их междоусобие, не мы ли оберегали их тыл, когда им могла угрожать беда? И вот — не они ли, напротив, выходили к

нам в тыл, когда нам угрожала беда, или грозили выйти нам в тыл, когда нам грозила другая беда?» (27: 34)

Европа, полагает Достоевский, так и не поверила, что Россия считает своим европейским назначением служение Европе и её благоденствию. Европа никак не смогла признать Россию *своей*, не признала за ней право участвовать наравне с европейскими державами в судьбе их общей цивилизации. Европа считает русских пришельцами, самозванцами. «Они признают нас за воров, укравших у них их просвещение, в их платья перерядившихся. <...> И наконец, мерзим мы ей, мерзим, даже лично, хотя и там бывают иногда с нами вежливы» (27: 35). Не оставалось никаких иллюзий насчет вожаемого братства: какое братство, если Европа «своими нас не признает, презирает нас втайне и явно, считает низшими себе как людей, как породу» (27: 35).

И тем не менее, несмотря ни на что, Россия, по мысли Достоевского, не должна отворачиваться совсем от Европы, тем более – от окна в Европу. Он снова вспоминает нетленный поэтический образ и не находит слов лучше, сердечнее. «Нам нельзя оставлять Европу совсем, да и не надо. Это “страна святых чудес”, – и изрек это самый рьяный славянофил» (27: 36). Как свое политическое завещание (жить ему оставалось не более месяца) произносит Достоевский поразительные слова в адрес Европы – поразительные и ошеломляющие, если учесть все минувшие войны, в которых Европа была для России или ненадежным союзником или коварным противником. *«Европа нам тоже мать, как и Россия, вторая мать наша; мы много взяли от нее, и опять возьмем, и не захотим быть перед нею неблагодарными»* (27: 36).

То есть такая мать (именно мать, а не мачеха!), которая не любит и не уважает свое неразумное, навязчивое дитя, порой ненавидит и боится его, не доверяет ему, подозревает в дурных и злых намерениях, считает вором, ряженым, желает ему хиреть и слабеть, а при попытках нежностей с отвращением отворачивается. Иными словами, выходило, что привязанность России к Европе – страсть роковая, неотступная, безответная и всегда жертвенная. Мы сами, пишет Достоевский, сделали для себя из Европы *какой-то духовный Египет*. Не пора ли позаботиться об исходе, перестав быть рабами и приживальщиками? Не пора собраться с мыслями, сосредоточиться на себе, жить своими внутренними интересами?

В контексте политического завещания Достоевского (если можно считать таковым последний раздел «Дневника

писателя за 1881 год», где писатель прощался с «выбывшими из списков» русскими богатырями, солдатами генерала Скобелева, погибшими на полях сражений [31]), патетические монологи Версилова и Ивана Карамазова выглядят грустным расставанием со «страной святых чудес».

Немало сердечных, задушенных мыслей Достоевского выскажет герой «Подростка» Андрей Версиров, отнесенный к тому нигде не виданному высшему культурному типу, которого нет в целом мире, – типу «всемирного боления за всех» (13: 377). Болеть за всех – это и есть назначение русского культурного человека: один лишь русский получил способность становиться наиболее русским именно тогда, когда он наиболее европеец. «Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я – настоящий русский и наиболее служу для России, ибоставляю ее главную мысль. <...> Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их – мне милей, чем Россия» (13: 377).

Но – нельзя не почувствовать, как поэтическая мечта о «стране святых чудес» разбивается вдреизг, и остаются уже только *осколки* прежней красоты. Лик европейского старого мира под угрозой; европейцы сожгли Тюильри – и Версиров видит, как наяву, заходящее солнце последнего дня европейского человечества, слышит звон похоронного колокола. В момент войны между Францией и Германией Версиров ощущает себя, русского, *единственным европейцем* в гибнущей Европе. «О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим! У них теперь другие мысли и другие чувства, и они перестали дорожить старыми камнями <...> Одна Россия живет не для себя, а для мысли... вот уже почти столетие, как Россия живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы! (13: 377).

Чем дальше, тем больше «страна святых чудес» остается в сердце и в памяти героев Достоевского лишь как дорогое кладбище. В лучшем случае им повезет лишь проститься с этой страной – не более того. «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою

истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, – в то же время убежденный всем сердцем моим, что всё это давно уже кладбище и никак не более. И не от отчаяния буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастлив пролитыми слезами моими» (14: 210).

Но, как известно из времени и пространства романа «Братья Карамазовы», Иван, герой последнего романа Достоевского, так и не добрался до Европы. Митя, выбирая между свободой в Америке и каторгой в Сибири, выбирает родные осины. Тема кладбища с «дорогими покойниками» парадоксально возникает и имеет место лишь в связи с убиенным отцом и кровным братом – ненавистным убийцей и самоубийцей Смердяковым. Европа отдалялась от погибающих Карамазовых навсегда.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Речь идет о статье Н.Н. Страхова «Вздых на гробе Карамзина» (Заря. 1870. № 9), написанной в полемике с работой А.Н. Пыпина «Очерки общественного движения при Александре I» (Вестник Европы. 1870. № 9), где Карамзин назван реакционером.
2. О своем восприятии Карамзина, характерном для многих современников Достоевского, Страхов писал: «Я вам открою, что я воспитан на Карамзине, что мой ум и вкус развивался на его сочинениях. Ему я обязан пробуждением своей души, первыми и высокими умственными наслаждениями» (Заря. 1870. № 9. С. 207).
3. Здесь и далее все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского даются по изданию: Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. В тексте в скобках указаны том и страницы.
4. А.М. Достоевский. Воспоминания. Ред. и вступ. статья А.А. Достоевского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 68–69.
5. П.П. Семенов-Тянь-Шанский. Мемуары. Т. 1. Детство и юность (1827–1855). Пгр., 1917. С. 202.
6. См.: Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. Пер. с нем. Л.Я. Круковской. Под ред. и с предисл. А.Г. Горнфельда. М.–Пг.: ГИЗ, 1922. С. 91.
7. См.: «Если я и уважаю за что бессмертного Карамзина, то это не за историю, не за “Марфу Посадницу”, не за “Старую и новую Россию”, а именно за то, что он написал “Фрола Силина”»: это высокий эпос! Это произведение чисто народное и не умрет во веки веков! Высочайший эпос!» (3: 69–70).

8. См.: «Мы-то, Ихменевы-то, еще при Иване Васильевиче Грозном дворянами были, а что мой род, Шумиловых, еще при Алексее Михайловиче известен был, и документы есть у нас, и в истории Карамзина упомянуто» (З: 218).
9. См.: И.В. Архипова. Достоевский и Карамзин // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л.: Наука, 1983. С. 101–112.
10. См. письмо Ф.М. Достоевского брату Михаилу от 9 августа 1838 года (28, кн. 1: 51). «История русского народа» в шести томах вышла в 1820–1834 гг.
11. См.: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883. С. 298.
12. А.С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Критика и публицистика. Л.: Наука, 1978. С. 100. Курсив мой. – *Л.С.*
13. Там же. С. 210.
14. Там же. С. 100.
15. Цит. по: Н.П. Барсуков. Жизнь и труды М.П. Погодина. Т. 1–22. СПб., 1880–1910. Т. 4. 1891. М., 1891. С. 144. См. также: Б.Н. Тарасов. П.Я. Чаадаев и русская литература первой половины XIX века // П.Я. Чаадаев. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. С. 8.
16. Московские ведомости. 1843. № 142.
17. П.Я. Чаадаев. Статьи и письма. С. 41.
18. Там же. С. 47.
19. Там же. С. 47–48.
20. Там же. С. 48.
21. Цит. по: А. Лебедев. Чаадаев. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 173.
22. Там же.
23. Там же.
24. А.С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Письма. Л.: Наука, 1979. С. 659.
25. Там же. С. 689.
26. Там же.
27. Там же.
28. Там же. С. 701.
29. См. об этом: А.С. Долинин. Последние романы Достоевского. М.–Л.: Советский писатель, 1963. С. 112–125.
30. Объявление было напечатано в сентябре 1860 года в газетах: «Сын отечества», «Северная пчела», «Санкт-Петербургские ведомости», «Русский инвалид» и др. с подписью: Редактор М. Достоевский. Н.Н. Страхов указывал в воспоминаниях, что это объявление, несомненно, написано Ф.М. Достоевским и представляет изложение самых важных пунктов его тогдашнего образа мыслей.

31. См.: «Да здравствует победа у Геок-Тепе! Да здравствует Скобелев и его солдатики, и вечная память “выбывшим из списков” богатырям! Мы в наши списки их занесем» (27: 40).

АННОТАЦИЯ

Сараскина Л.И. Поэтические мечты Достоевского о России и Европе. Стихотворная строка как русская метафора западного мира

Статья посвящена рассмотрению ведущей темы художественных и публицистических работ Ф.М. Достоевского – выбору Россией исторического пути. Автор исходит из того, что писатель стремился примирить противоречия России и Европы, мечтал о синтезе двух равноценных и равнозначных начал: родной почвы и западной культуры. Одним из центральных вопросов становится вопрос о роли России в судьбе Европы.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, художественная проза, публицистика, проблематика, проблема выбора пути, почвенничество, западничество.

SUMMARY

Saraskina L.I. Dostoevsky's poetic dreams about Russia and Europe. Poetic line as Russian metaphor of Western world

The article is centred on the leading topic of fiction and publicistic works of F.M. Dostoevsky – Russia's choice of its historic path. The author proceeds from the assumption that the writer strove to remove all the contradictions between Russia and Europe, dreamed about synthesis of two equal and equipollent entities: home ground and western culture. One of the key questions is the question about the role of Russia in the destiny of Europe.

Key words: F.M. Dostoevsky, fiction, publicistic works, problems, problem of choosing one's path, nationalist trend, westernism.

*С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

«КИПУЧИЙ МОРОК ГОРОДА»: ПОЭТИКА ГОРОДСКОГО ТЕКСТА В РОМАНЕ А. ИЛИЧЕВСКОГО «МАТИСС»

Организация художественного пространства в романе А. Иличевского «Матисс» осложнена тем, что в произведении происходит пересоздание «реальной» действительности в

явление словесного искусства: реально существующий город превращается не только в описываемый образ, но и становится героем литературного произведения. На страницах романа город Москва «говорит (...) о себе – неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки» [10, с. 368]. Так, в романе «Матисс» герои Леонид Королёв, Вадя и Надя в совокупности представляют лицо города, его атмосферу, общее настроение, его пространство, как совпадающее с географическими параметрами, так и духовное пространство.

Целью данной статьи является изучение топоэкфрастического изображения Москвы. Данный ракурс – топоэкфрастический образ города – рассматривается исследователями как описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку: «С одной стороны, это описание сохраняет связь с *топографическими прототипами*, а с другой, создается по законам преобразенной действительности, «второй реальности», трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором), так и образом автора, «кругозором героя», а также имплицитным и эксплицитным читателем, другими способами фокализации текста» [11, с. 97]. Из описаний улиц, строений, поступков людей, их мыслей и разговоров автор создаёт образ ещё одного персонажа – города, способного к автономному и одновременно зависимому от других героев существованию.

Тему города Москвы можно определить как одну из ведущих тем для всего повествования. Образ города объединяет некоторые проблемы, затронутые автором в романе. Так, с интерпретацией темы Москвы связана проблема внешней и внутренней свободы личности, самоанализа и самоопределения, духовного поиска, проблемы социального устройства, бытования постсоветского общества и другие. Очевидно, что город не только становится местом действия наряду с другими географическими пространствами, но и, оказывая значительное влияние на персонажей, превращается в одного из героев повествования.

В 2011 году в одном из интервью А. Иличевский заметил: «Вообще город как герой, ландшафт как герой сильно меня увлекают. В случае Москвы текст будет жёстким, очень жёстким, бесслёзным» [1]. Поэтому, на наш взгляд, вполне логично роман «Матисс» рассматривать как произведение о конкретном городе. В тексте произведения представлены приметы города, знаменующие события истории страны. Среди них – улицы, переулки, проспекты, здания, дворы и

парки. Подчеркнём, особенный ментальный и психологический облик Москвы и её жителей передаётся не только через описания многочисленных городских координат, но и через многочисленные мифологизированные образы, связанные с тайнами города, его малоизвестными местами и страницами истории. К тому же почти сакральными для героев становятся подвалы и чердаки, свалки и склады, то есть места, куда может попасть только маргинальное население города. Герой Леонид Королёв путешествует по городу, знакомится с его закоулками, постигает «изнанку» города.

При анализе городского текста в романе А. Иличевского необходимо учитывать и тот факт, что при экфрасическом изображении города возможно «сопряжение в сублимированном виде различных видов искусства» [11, с. 97]. Интересно, что при анализе сформированной пространственной перспективы в литературном произведении речь может идти о влиянии таких видов искусства, как архитектура, скульптура, живопись, графика, фотография, кино, театр и, в связи с изучением современной литературы, виртуальное искусство. В отношении указанных видов искусства именно экфрасис способствует визуализации пространства в литературном произведении. Художественное пространство анализируемого романа представляет сплетение элементов, «пришедших» из перечисленных видов искусства. Данные элементы формируют «привходящие» мотивы, при помощи которых, в свою очередь, создаётся целостный образ города.

Так, например, кинематографичность повествования, например, отражается в смене крупного и дальнего плана изображения: «Здрав голову, Вадя видел, как с верхних этажей брызжут стёкла, как на верхотуре мелькнули локти, голова, что-то сверкнуло, замельтешило, посыпались солнечные зайчики... Как долго падала, сорвавшись блеснувшим колеблющимся параллелограммом, спланировала чёрная пластиковая панель. <...> Упавший последним судорожно подползал на коленях, прижимая к груди автомат, свалился. Как безногий» [4, с. 45], «День напролёт он бродил по дорожкам прекрасно расчерченного парка. Сначала обдумывал диссертацию, потом просто чутко блуждал, внимая сложной топологии паркового пространства. Внимательно наматывал на себя кокон траекторий своих прогулок, линий выверенности ландшафта: предоставляя глазу предаться партитуре элементов паркового ансамбля – искусной последовательности, с какой открывались перспективе пилонные ворота, лучевые клумбы, мостки, беседки, павильоны, церковка, Конный двор, Чайный домик, полянки, холмики,

дорожки, аллеи» [4, с. 105], «Королёв, раскоцегарившись мыслью, носился по городу. Проносился аллеями ВДНХ, по проспекту Мира, взбирался на Рижскую эстакаду – с неё бежал на Оущёвку, Бутырку, Пресню, взлетал на Ваганьковский мост – и оттуда зависал над вагонным парком Белорусского вокзала – над бесчисленными пучками рельсов, составов, хозяйственно-погрузочных платформ, россыпью оранжевых жилеток обходчиков» [4, с. 187] и др. Словно приближая камеру, автор от крупной картины переходит к деталям, от «параллелограммов и лоскутов полей, лезвия реки и кучевых россыпей лесов и рощ» [4, с. 290] к «отдельным кустам, деревьям, кочкам, травинкам» [4, с. 290]. Использование крупного плана в рассматриваемом тексте позволяет выделить в общей городской картине или при описании пейзажа за городом значимую для повествования деталь.

А. Иличевский активно использует перечисление примет города для усиления визуализации пространства и динамики повествования в романе. Вспомним, описание некоторых помещений Академии наук представлено как расширенное художественное пространство, пусть не до масштабов Вселенной, но наполненное простором и воздухом: «Вся эта дерзновенная колоссальность неудержимо обрушивалась на него... <...> прогулочный дворик на приставной крыше, лучи, ведущие к постаментам, на них статуи великих учёных... <...> Стеклянная Ротонда на втором этаже, полная хрустальных люстр и кадок под тропическими деревьями, выглядела как некий колумбарий с бюстами мёртвых академиков по кругу, в натуральную величину. Выполненных с изобразительной точностью...» [4, с. 121-122]. Картины реального мира чередуются с воображаемыми видениями, ритм жизни реально / нереального мира – одинаково напряжённый и интенсивный: «Как вдруг послышался грудной женский смех, топот босых ног, звон шпоры, пружины скрип и хлопок ладошки по дивану, быстрый вздох – и шёпот, скорый, страстный, уносящий плоть его видений в горячие царственные ложесна...» [4, с. 119]. Центральный персонаж Леонид Королёв находится полностью во власти города, который живет и дышит самостоятельно, вне зависимости от желаний и ритма жизни отдельных персонажей: «...в Москве нет точек, из которых бы зрение замешкалось в роскоши предпочтения. Москва то бесчувственно его обтекала бульварами, набережными, скверами, двориками за Трёхсвятительскими переулками, за Солянкой, – то бросалась в лоб кривляющейся лошадьё – не то пегасом, не то горбунком, привскакивала галопом пустырей, припускала иноходью новостроек – и всё норовила отпечатать на сознании – подковой –

взгляд, свой личный, сложный, грязный след, так похожий на покрывившуюся карту – с зрачком Кремля, кривой радужной реки, орбитами кольцевых, прорехами промзон, зелеными лесопарков» [4, с. 188]. Динамика движения в городе передаётся, с одной стороны, при помощи визуально актуализированных описаний «фрагментов» урбанистического пейзажа, а с другой стороны, – при помощи определённой лексики, передающей кинетику движения («обтекала», «бросалась», «привскакивала», «припускала», «норовила») и семантику эмоций, вызванных вовлечённостью героя в жизнь города («пешеходная моторика», «ярость», «наслаждение», «усталость», «цель перемещения», «раствориться», «вникнуть»). Герой, имея свою жилплощадь, присматривался к асоциальным людям без определённого места жительства, обитающим в подъездах, подвалах и чердаках. Постепенно Леонид Королёв привыкал к состоянию обездоленности, одиночества и бездомности. Прогуливаясь по городу, он приучает себя к голоду, холоду, грязи и состоянию перманентного унижения. Город выталкивает как инородное тело персонажа, который, собственно, и не слишком-то и стремился в него врати: «...дрожа и пугаясь плачущих, шипящих машин, пошёл ... <...> Он вышел прочь и, пометавшись на месте, у Доброй Слободы повернул и впутался в клубок незнакомых переулков, скоро вытолкнувших его к Язуе» [4, с. 189]. Убывание героя иллюстрируется появлением его прозвища. Он «теряет» имя и фамилию. Он, даже не замечая, превращается в Короля, отзывается на новое прозвище, он становится «своим» среди бомжей, близким Ваде и Наде.

Убывание героя, нивелирование его личности – участь многих людей, попавших в город с грандиозной многовековой историей. Город, как имеющая свою историю и поэтому работающая семиотическая система, довлеет над героем, поскольку, по Ю.М. Лотману, «...как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котёл текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого города делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий» [7, с. 212]. Королёв, Вадя и Надя представляют собой различные «числительные» с единым сплавом общего «знаменателя». При несомненной индивидуальности героев они «стремятся» к единообразию. Вадя «приподнимается», сбежав из города, он занимается физическим трудом и читает стихи, Надя обретает зыбкое психическое равновесие, а Королёв, напротив, «спускается», добровольно

уходит от социума, по глупости теряет квартиру, превращается в маргинала. Постепенно, шаг за шагом, Королёв деградирует, фиксируя своё падение: «... решил, что теперь ему непременно нужно узнать их имена, во что бы то ни стало. Это будет его первым шагом... куда – он ещё не знал, но вот уже полгода он понемногу погружался в сладкий омут неизвестности, очень знакомой всем холодным самоубийцам, беглецам и, когда-то, когда они ещё были, – путешественникам-первооткрывателям. <...> Непонятно было, сможет ли он выжить среди бомжей с таким ростом» [4, с. 194], «...для входа в бродяжничество начал тренироваться: голодать и бегать» [4, с. 198], «Первая ночёвка Короля состоялась в парадном дома тридцать шесть дробь шесть – по Пресне. <...> Это была тренировочная ночёвка: он взял с собой пенку и верблюжье одеяло. <...> ...В день, на который Королёв наметил окончательное отбытие, ранним утром после пробежки он зашёл в магазин купить что-нибудь к завтраку» [4, с. 203], «Бродяжить было трудно, но увлекательно» [4, с. 207].

Очевидно, что история Москвы в синхронии и диахронии прописана автором через детали и топографию города. За каждым упоминанием улицы, парка, площади – мощный пласт эпохальных событий, сплавливающий индивидуальные судьбы в смальтовые образования истории. «Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого, – отмечает Ю.М. Лотман. – Город – механизм, постоянно заново рождающий своё прошлое, которое получает возможность соплагаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени» [7, с. 212-213].

Кинематографичность повествования обнаруживаем в перечислении действий героя, прогуливающегося по Москве: «Он вышел на мост и оглянулся, не в силах с судороги и слёзы. Огни города, машин, блики на реке потекли, разорвались, схлынули, потянулись, брезжа, разливаясь. <...> Линии набережной, парапеты искривились, взлетели, хлестнули. Он рванул на груди рубашку и побежал на ту сторону, скрылся в парке» [4, с. 189]. Детализация городского «портрета» подана А. Иличевским

с указанием четких координат Москвы. Королёв «шатаюсь по Воробьевым горам, задами он пробирался на территорию Мосфильма» [4, с. 210], оказывался «на островке между Сетунью и Потылихой...» [4, с. 210], «в Гранатном переулке рядом с Домом архитектора наткнулся на скульпторскую мастерскую» [4, с. 210], впечатлялся «сумеречностью улицы Достоевского, Мариинской больницы...» [4, с. 221], «...прогуливался берегом бурной Пресни от Грузинского Вала» [4, с. 228]. Упоминание многочисленных улиц, переулков, парков и площадей города соседствует с описанием неизвестных проулков, закоулков, подвалов и чердаков, с которыми герой знакомится во время своих московских путешествий. Монтаж мгновенных зарисовок или возникающих в поле зрения героя образов способствует созданию ситуации акцентирования «ритмической природы и направленности на выражение реальности» [8, с. 130] с её ритмической напряжённостью. Обилие деталей в описании города не порождает хаоса и не позволяет основной мысли романа затеряться. Художественные детали приводят к созданию метафор в повествовании. Отсылая к автору, исследователь А. Голубкова отмечает, что «внутренний сюжет «Матисса» должен рассматриваться именно как ряд метафор, плавно перетекающих одна в другую и каждый раз заново перестраивающих общий смысл текста» [3].

Автор подчёркивает реальность города мрачными красками, порой, утрируя негатив влияния на Королёва, Вадю и Надю. Контрастность блистательного столичного и одновременно грязного, заселённого копошащимися бомжами города изображается фотографически, в чёрно-белой гамме: «...Город – грязная среда, нечистое место. И не только потому, что мы тут все завшивеем. <...> Город – он клоака, в нём паразитство живет само собой. Здесь человек человека сосёт» [4, с. 275]. Мрачная атмосфера московской «изнанки» передаётся общим выводом героя: «Город сосёт землю. В нём нечем облагородиться или просветлиться, неоткуда выше ступить, понимаешь? Здесь мир в нутро не проникает...» [4, с. 275].

Столица, не верящая слезам, не подстраивается под нужды людей, не покоряется им, живет своей независимой жизнью. Город колкий, острый и «рогатый»: «Москва – рогатое слово... <...> „М” – это Воробьевы горы. Пила кремлёвской стены. „О” – Садовое, Бульварное, Дорожное кольцо. „С” – полумесяц речной излучины. „К” – трамплины лыжные, кремль, конь чёрный. „Ва” – уа, уа, – детский крик, вава» [4, с. 240]. Город может принимать или не принимать жителей, и маргинальных в первую очередь. Судьба Королёва, Вадю и Нади демонстрирует

невозможность вжиться в город, который жесток по отношению к людям, выдавливает их, обесценивает человеческую жизнь.

Город с его многочисленными заброшенными подвалами, складами, тоннелями метро, чердаками, заброшенными локомотивами, цехами представляет собой замкнутое и душное пространство. Блуждания по лабиринтам подземки, как правило, приводят Королёва в тупик. Выбраться из пут города – сложно, но возможно. Пробиваясь через колоссальное дополнительное усилие, герой прорывается за пределы Москвы. Он начинает приучать себя к бродяжничеству, надеясь на то, что, рано или поздно, опыт выживания пригодится ему в дальнейших путешествиях по стране. Город для Королёва – оковы, которые необходимо разорвать.

Отметим, пространство города Королёв меряет ногами. Он ежедневно ходит до изнеможения: «Пеший путь с самого юга Москвы на Пресню занял весь оставшийся день» [4, с. 259], «День он прошталался по набережным, вечером пришёл на Пресню и стал кружить вокруг дома» [4, с. 261]. И в путешествие по стране, на Юг или в Иерусалим он тоже готов пойти пешком. Ощущения героев – ощущения пленников замкнутого пространства, людей, стремящихся вырваться из бесконечного лабиринта.

Противопоставление замкнутого пространства открытому – основной лейтмотив в авторской разработке темы города в романе. Замкнутость – негативна и пагубна, открытость – позитивная и продуктивна. В замкнутом пространстве герой опускается и становится асоциальным («Блохи на Королёве завелись внезапно. <...> Он хотел сорвать с себя волосы и кожу» [4, с. 258-259]), на загородном просторе ему легче дышится и думается («Королёв вообще в каждом ракурсе ландшафта старался отыскать образ лика – и находил: сердитый или мягкий, милосердный или строгий – но всегда открытый и прямой» [4, с. 287]). Граница перехода от одного пространства к другому – это не столько окраины Москвы, сколько чистая вода в лабиринтах под землёй: уже во время путешествия по подземелью герой успокаивается «мягким журчанием чистой воды и запахом родниковой свежести» [4, с. 228]. Таким образом, подземный лабиринт герой начинает воспринимать как стартовую площадку для нового пути к освобождению.

Королёв, путешествуя по городу, жаждет гармонии. Прежде чем принять кардинальное решение о «разрыве» с Москвой, Леонид много размышляет, читает книги, даже защищается книгами («В киоске он купил себе книгу и читал её всё время. Точнее, держал перед собой на рюкзаке, поглядывая за

окно. Книга его защищала. Он всегда знал: ментам и другим пассажирам читающий человек внушает если не уважение, то сожаление и опаску, напоминая юродивого» [4, с. 256]). Он, всё более становясь асоциальным, прагматичен даже в выборе стиля поведения. Романтика и мечтательность в огромном городе неуместны. Приземлённость и материальные интересы являются камертоном городской жизни: «Он как раз и есть – мысль города» [4, с. 188]. Город поглощает героя, диктует свои правила и законы. Чем больше герой размышляет о будущем путешествии, тем смелее, увереннее в себе он становится: «Королёв <...> думал податься в Палестину. <...> Ему совершенно неясно было – как он сумеет это сделать, но точно знал, что сумеет. Иногда ему встревали в голову разные мысли – о дороге, в границах стран, о международном положении,... <...> Но вскоре он отметал, деловито сдувал их...» [4, с. 295-296].

В разработке городского текста в романе А. Иличевского знаковым является одорологический компонент. В городе Королёв теряет способность различать запахи после нанесенных ему представителями милиции побоев: «Королёв успокоился, когда понял, что потерял обоняние. Что-то это понимание решило у него внутри. Теперь он не слышал запахов. Травма мозга или носовой перегородки перенесла его в опреснённый мир» [4, с. 256-257], «...После утраты обоняния он обрёл подобие эйфории – в голове у него время от времени подымался лёгкий влекущий звон. В носоглотке переставала пухнуть пресная глухота, и подымался тонкий одуряющий вкус грозового воздуха. Таким запахом веяло из распахнутого в июльский ливень окна. Иногда он ослабевал, перетекая в трезвящий запах мартовского ветра, промытого талой водой» [4, с. 269]. Переживая потрясение, герой теряет себя, самоустраняется от общества, уходит из своей законной квартиры, не узнаёт себя в отражении витрин: «Он ходил по городу и рассматривал окна как таковые. Он словно бы заново открыл свойство стекла отражать и быть прозрачным. Ему нравилось ещё и то, что он не узнавал себя в отражении» [4, с. 257]. Но удивительным образом обоняние возвращается к Королёву в тот момент, когда, покинув своих спутников, не скованный никакими обязательствами, он идёт вперед «...за клонящимся к горизонту солнцем. За солнцем, впряженным в будущее, за весной, за хмелящим запахом отогретой земли, теперь врывавшимся ему в ноздри» [4, с. 347]. Запахи, способность их различать наделяются сакральным значением в романе. Герой вырывается из пут города и обретает новые витальные импульсы. Природа вдохновляет, оживляет, возвращает к жизни, питает духовно: «Душа хлебным мякишем выкатывалась на праздничный стол. Взгляд купался

и реял, потихоньку увлекая за собой всё существо без остатка. Когда тень облака набегала на поля, очерняла реку, – взгляды их омрачались – вместе с лицом земли. Королёв вообще в каждом ракурсе ландшафта старался отыскать образ лика – и находил: сердитый или мягкий, милосердный или строгий – но всегда открытый и прямой» [4, с. 287]. Именно в состоянии умиротворения и единения с природой, когда беглецы из города «целиком помещались в простор» [4, с. 287], Леонид Королёв вновь обретает возможность постижения мира – способности различать запахи, осознавая, например, что «выйдя из речки, Надя заблагоухала шиповником» [4, с. 186].

Перед Вадей, Надей и Королёвым разворачивались неповторимые русские пейзажи, и «...короткая щедрая радость приобнимала за плечи...» [4, с. 290]. Изображаемое автором пространство кардинально меняет свои характеристики и преобразуется. На смену упорядоченности или хаотичности лабиринтов московских улиц, едких запахов герои открыли для себя «ровное раздолье, полное полувидимой духовитой травы по пояс солнца, птиц из-под ног...» [4, с. 271]. Граница между городом и открытым миром знаменует новый ритм дыхания героя. Королёв дышит простором, «как двинешься, как пойдёшь, как пойдёшь – вот тогда и полегчает, свет и ветер душу омоет» [4, с. 270], наполнит лирическим придыханием: «Расставленные скирды. Меж них струится лень. Полуденная лень, горячая, как заспанная девка. Пёс дышит языком на хлебе. Вокруг в стреногах кони бродят. Вдали безмолвное село. Холмы облиты маревом – и дышат. Как душен сад. Примолкли птицы. Скорей купаться, ах, скорей! И вот прохладная река. Коса глубокой поймы. Тенистый куст. Песок обрыва» [4, с. 271]. Герой преисполнен радости и счастья, а мир вокруг наполнен яркими краскам, поскольку мир природы кардинально отличается от мира города. Заметим, что при описании загородных сцен А. Иличевский прибегает к новаторскому соединению света и цвета через опосредованное впечатление от цвета. Так, в строке «Тенистый леопард бежал по ветерку над нами» [4, с. 290] нет упоминания цвета и света, но автор предлагает читателю погрузиться в опосредованное описание бликов солнца, чередование яркого солнечного проблеска и нахлёстывающей на яркость тени.

Как было отмечено выше, повествовательной манере А. Иличевского характерно соединение элементов различных видов искусств. Целью подобного взаимодействия становится создание целостного смысла, продуцирующего экфрастические впечатления. Установление интермедийности, рассматриваемой как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей

в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [9, с. 153] и как «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры» [9, с. 153], заявлено уже в названии романа. Автор отсылает читателя к творчеству выдающегося французского художника Анри Матисса. Понимание специфики его художественного стиля, его увлечения идеей выражения эмоций через цвет и форму, заранее подготавливает читателя к восприятию литературного произведения, в котором одним из героев, как было сказано выше, становится город Москва.

Вспомним, что для творческой манеры А. Матисса, как художника-фовиста, характерным является то, что «его искусство на протяжении всей первой половины века своей мажорно-радостной гармонией декоративных цветовых аккордов, ясной и спокойно-жизнерадостной тенденцией противостояло <...> пессимизму...» [2, с. 79]. «Дикая» выразительность красок художника-фовиста близка писателю «сдержанно-звучными цветовыми плоскостями, отделёнными друг от друга и сопоставленными в чёткой ритмической композиционной структуре» [2, с. 80]. Характеристика стиля живописи А. Матисса становится характеристикой стиля писателя. Урбанистические зарисовки в романе наполнены отдельными предметами, вещами, архитектурными строениями, лестницами, подворотнями, окнами, пролазами, поворотами, тупиками, элементами декора, мусором, дверями, мостами и т.д. Обилие предметов мира упорядочено в пространстве, выстроено в определённом ритме жизни города, наполненном динамикой, витальной силой, стихией бунтарства или, напротив, покорности обстоятельствам. При всей перенасыщенности элементами общая картина города довольно однородна. Подобно А. Матиссу, писатель обобщает пространство и даже несколько упрощает общее цветовое полотно Москвы: хроматические полутона сохраняют общий колорит города. Контрастность подразумевается не только в цветовом отношении, но и в световом – дневной свет для перемещающегося по городу героя сменяется заполненными мраком помещениями подземелья или подвалов. Контрастными и яркими являются эмоции персонажей. Особенно, когда герои меняют обстановку, уходя из города в природу, преодолевая каждый свою клаустрофобию, их поглощают новые эмоции, выразительные впечатления и экспрессия, выплёскивающаяся через потребность двигаться, перемещаться в пространстве, разрывать статику. Дух Матисса в романе А. Иличевского – это не столько влияние живописи, сколько, в целом, стилистика полотен художника в поведении

Королёва. Вспомним, что герою «было тесно повсюду – спазм пространства спирал дыхание в туннелях метро, на эскалаторах, в очереди в супермаркетах. Простой поездов в туннелях, <...>, медленные узкие лифты, <...>, захламлённые госучрежденческие высотки с низкими потолками <...>; даже автомобильные пробки, ... – исчезли из его повседневности. От одной мысли, что в нём может произойти авария, пожар – и пробка скучится так, что дверь в машине открыть будет невозможно, – толстая корка льда покрывала его скальп и постепенно спускалась к лопаткам» [4, с. 168]. Резкая смена плана, контрастные чувства, яркие, эмоциональные всплески, сочные зрительные видения или даже страшный сон, в котором в «кубе воздуха, наполненного светом и пустыми птичьими клетками» [4, с. 200] всплыл любимый художник Королёва Анри Матисс в «дебрях нестерпимого солнечного света» [4, с. 200].

А. Иличевский в романе использует вставки-карточки, которые, на наш взгляд, выполняют не только композиционную функцию, но и играют роль «внедрения» в иное, в отличие от словесного, искусство, а именно, в сферу живописи. Герой «засел выводить начертательной психологией нащупать иное измерение, способное подвести его к выходу» [4, с. 170]. Именно зрительные образы, всплывающие в голове Королёва, позволяют читателю адекватно прочувствовать состояние и мысли героя. Другими словами, через зарисовки и фрагменты-кадры, через изобразительное искусство слово становится ближе, проникает в сердце: «Надежда буквовала, как кошка в многоэтажном воздухе свободного падения» [4, с. 169], «... наворачивал внутри себя пелену из ткани памяти и воображения, стараясь тем самым отдалить, закутать чёрный огонь тоски, который теперь прижигал его изнутри, распространяясь по всем закоулкам» [4, с. 170] и т.п.

Королёв на зыбкой почве своего почти панического состояния ищет опору. В качестве выхода из тупика он решает воспроизводить московские сооружения на бумаге – рисовать карточки. Обратим внимание на тот факт, что город, воспроизводимый героем на плоскости бумажного листа, имел только то лицо, которое хотел видеть Королёв: «КАРТОЧКА № 1. <...> А месяц спустя во весь лист с чудовищной ясностью жило здание вокзала, ещё не перестроенного, не отгороженного от Садового кольца гигантским термитником торгового центра» [4, с. 171], «КАРТОЧКА № 3. <...> Здесь он нарисовал велосипед „Украина“, который переделал с натуры из „Аиста“ („Украина“ была снята с производства, и сколько ни бродил вдоль велосипедного базара в Сокольниках, ничего из машин со

втулочными тормозами, кроме „Аиста”, не встретил)» [4, с. 176]. Зарисовки Королёва не столько передают пространство, сколько расширяют его. Так, рисунок с изображением велосипеда расширяет пространство в сторону южных украинских просторов, которые сгубили приятеля по Физтеху, который «шесть лет назад именно на этом велосипеде отправился из Долгопрудного в Киев и пропал. <...> С тех пор Королёв всегда считал, что Головченко отправился в кругосветное путешествие и сейчас крутит педали где-нибудь в Чили, взбираясь на сложный перевал Анд...» [4, с. 177]. Карточка № 4, на которой был изображён стадион Лужники, расширяет пространство повествования до размеров страны, в которой таинственно пропадали люди без вести, превращаясь в невидимки, в которой «брошенные деревни затачивались тоской запустения» [4, с. 177]. Рисование для Королёва превращается в возможность сублимации. Изображение грибов на карточках конденсировано отражают идею обретения свободы. Экспрессия безрассудного рывка прочь от рабства и пут города в безмерное пространство свободного дыхания мира символизирует обретение личностью равновесия и покоя, умиротворённости и стабильности. Пространство расширяется до невиданных размеров именно благодаря изобразительному искусству. Живопись, пусть даже и в несколько опрощённом варианте, переплавляет в словесное искусство мысли, чувства и переживания человека.

Интересно, что на одной из карточек современный российский пейзаж полностью перекликается с пространством ландшафта на офортах Рембранта. Визуальный ряд близ монастыря в Ферапонтово продолжается в произведениях изобразительного искусства великого голландца, а затем органично может переплавиться в произведение словесного искусства. Идеино-смысловая глубина романа А. Иличевского, сложная система коннотативных связей, возникающих при интерпретации образов, мотивов и тем, «переводится» на язык другого вида искусства: реальное пространство и пространство пейзажа трансформируется с языка одной знаковой системы в язык другой системы знаков: «По ту сторону ручья Паски из высоких окон лучился деревенский дом. Над трубой густым медленным столбом шевелился дым. В заросших морозным хвощом окнах виднелась наряженная конфетами и лопушками ёлка, старинная мебель, книжные шкафы. Если бы до того не случился Рембрант, вышел бы Л. Андреев» [4, с. 180]. Пространство души «крадучись по бумажному полю» [4, с. 180], впитывая замкнутое и разомкнутое пространство города, экфрастически отражается на живописном полотне.

В другом случае интермедийальные установления, расширяющие пространство города, автор выстраивает не только через изобразительное искусство, но и через музыку. Карточка с портретом Густава Малера – эмблематична. Рисунок символизирует экспрессию и эмоции, которые рождает музыка в Королёве. Пространство расширяется до масштабов Вселенной, поскольку пение ангела, услышанное в звуках Третьей симфонии Малера, ассоциируется для героя с горным пространством за царскими вратами и верой в Бога.

Таким образом, мы можем констатировать, что структура городского текста в романе А. Иличевского «Матисс» создана автором при помощи определённых приёмов, которые позволяют визуализировать художественное пространство повествования. Расширение художественного пространства осуществляется, в первую очередь, за счёт многочисленных «привходящих» мотивов и образов. Очевидным является использование целого комплекса поэтологических приёмов: поэтика урбанистических пейзажей, контрастное изображение архитектурных сооружений и ландшафтов страны, монтаж и смена крупного и малого планов, цветопись, светопись, одорологические элементы, делимитаторы пространства, его координаты, пространственные образы, связанные и непосредственно не связанные с произведениями других видов искусства. Интермедийальные установления, способствующие вполне адекватному «переводу» языка одной знаковой системы (кинематографа, изобразительного искусства, музыки, архитектуры и т.д.) на язык другой системы знаков (словесного искусства), формируют в целом условия для создания экфрастически окрашенного художественного образа – города Москвы как героя литературного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бавильский Д. Александр Иличевский: «Последнее, что сдаст позицию, – красота» / Д. Бавильский. – Частный корреспондент. – 2011. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/aleksandr_lichevskij_poslednee_chno_sdast_pozitsiyu_-_krasota_23151
2. Всеобщая история искусств: В 6 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 6. Книга 1. – 932 с.
3. Голубкова А. Медленное изучение натуры (Рец. на кн.: Иличевский А. Матисс: Роман. М., 2007). – Режим доступа: <http://www.svobodanews.ru/content/article/424882.html>
4. Иличевский А. Матисс / А. Иличевский. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 347 с.

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.Н. Николюкин; Ин-т науч. информ. по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.
6. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб., 1998. – С. 288-372.
7. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2002. – С. 208-220.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
9. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149-154.
10. Топоров В.Н. Петербургские тексты и петербургские мифы (Заметки из серии) / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 368-399.
11. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – 215 с.
12. Schroter J. Intermedialitat // Режим доступа: www.theorie-dermedien.de/text_detail.php?nr=12

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. «Кипучий морок города»: поэтика городского текста в романе А. Иличевского «Матисс»

В статье рассматривается специфика организации художественного пространства в романе современного российского писателя А. Иличевского «Матисс». Автор приходит к выводу о том, что визуализация городского пространства в повествовании создаётся при помощи установления интермедиальных соотнесённостей различных видов искусств (кинематографа, изобразительного искусства, музыки, архитектуры) с искусством слова. Возникающие «привходящие» мотивы и образы, а также комплекс поэтических приёмов способствуют визуализации художественного пространства Москвы как героя литературного произведения.

Ключевые слова: художественное пространство, городской текст, визуализация, интермедийность, город как герой литературного произведения, поэтика, экфрасис.

SUMMARY

Kochetova S.A. «Seething city gloom»: poetics of the urban text in the novel «Matisse» by A. Ilchevsky

The article regards peculiarities of artistic space organization in the novel «Matisse» by a modern Russian writer A. Ilchevsky. The author concludes that visualization of urban space is developed in the narration by means of setting intermedial correlations of various arts (such as cinematography, painting, music, architecture) with the art of writing. Arising attendant motifs and images together with the system of poetic devices contribute to the visualization of artistic space of Moscow as a character of a literary work.

Key words: artistic space, urban text, visualization, intermediality, city as a character of a literary work, poetics, ecphrasis.

И.В. Александрова

(г. Симферополь, Крым, Россия)

УДК 82-22 Семенов.

«НЕИЗВЕСТНЫЙ ЮЛИАН СЕМЕНОВ»: КОМЕДИЯ «ДВА ЛИЦА ПЬЕРА ОГЮСТА ДЕ БОМАРШЕ»

В поле зрения тех, кто пишет о творчестве Юлиана Семенова, попадают, как правило, главные произведения писателя – политические, детективные и так называемые «шпионские» романы и повести. Поскольку, согласно устоявшемуся мнению, в текстах этого рода преобладают формульность, шаблонность, некая стандартность, закономерно, что вне внимания исследователей и рецензентов остаются особенности жанра, языка и стиля произведений писателя, их поэтика.

Однако Ю. Семенов был автором не только детективов и приключенческих повествований. Благодаря выходу в свет в 2008 году двухтомного собрания прежде не печатавшихся сочинений [4], подготовленного дочерью писателя, читателю открылся «неизвестный Юлиан Семенов» – автор проникновенных писем, глубоких стихов, оригинальных пьес. **Цель данной статьи** – анализ одной из них.

Комедия «Два лица Пьера Огюста де Бомарше», опубликованная во втором томе избранных сочинений «Неизвестный Юлиан Семенов», пока не стала предметом

научной рефлексии, не упоминается ни в одном обзоре творчества писателя, ни в одной работе о нем (см., напр.: [1; 3] и др.). Написана она, вероятно, в последние годы его жизни, хотя точное время ее создания неизвестно. Нет никаких сведений и о ее сценическом воплощении. Между тем она представляет определенный интерес и с точки зрения характеристики векторов творчества Семенова, и в аспекте особенностей поэтики жанра комедии в русской литературе конца XX века. Эти обстоятельства и обусловили **актуальность** и **научную новизну** данной работы.

Тема анализируемой комедии – взаимоотношения творца и общества, творца и власти. В этом плане пьеса в определенной мере созвучна «Кабале святош» М.А. Булгакова, осмысляющей данные аспекты на материале биографии Ж. Б. Мольера и его отношений с Людовиком XIV.

В качестве центрального героя Ю. Семенов выбирает известного французского драматурга XVIII века Пьера Огюстена Карона де Бомарше. Как следует из названия пьесы, он предстает в двух ипостасях: блестящего комедиографа, владельца театра, автора популярнейших пьес «Севильский цирюльник» (1775) и «Женитьба Фигаро» (1784) – и тайного агента Людовика XV, королевского шпиона, человека, волею судьбы втянутого в орбиту международных политических интриг. Бомарше был асом внешнеполитической разведки, защищал интересы Франции, блестяще улаживал и предотвращал скандалы, в которые был замешан его венценосный патрон [5]. Позже он служил и Людовику XVI. В этой своей роли Бомарше практически неизвестен рядовому читателю (хотя упоминания об этой стороне жизни писателя содержатся в книге Ф. Гранделя, посвященной его судьбе [2]). Ю. Семенова нередко привлекали малоизвестные факты биографии выдающихся людей (вспомним, например, семеновскую интерпретацию событий жизни О. Генри в повести «Псевдоним» или изложенную писателем биографию И. Виткевича в «Дипломатическом агенте»).

Ю. Семенов несколькими штрихами воссоздает ряд фактов биографии Бомарше. Сюжет основан на реальных событиях: активном участии автора «Севильского цирюльника» в тайных операциях по приказу короля: его поездке в Лондон с целью выкупить у одного из противников Людовика XV рукопись книги, порочащей короля из-за его связи с мадам Дюбарри, подрывающей авторитет монархии; обстоятельствам вокруг поставки оружия американским повстанцам во время войны за независимость США. В ходе этих операций ярко проявились его недюжинный талант драматурга, энергия, ум, изворотливость, дар оратора.

Автора пьесы занимает приключенческий аспект происходящего, события, увиденные, как и во многих произведениях Семенова, глазами «шпиона», мастера секретного сыска. Писателя привлекают драматические коллизии биографии французского комедиографа. Однако эта сюжетная линия играет в пьесе подчиненную роль. Сам Бомарше воспринимает свою деятельность шпиона как один из путей познания человеческой природы, что так важно для настоящего писателя: «Я окунулся в дело лишь для того, чтобы лучше понять людей, ибо нигде, кроме как в интриге, ты не можешь увидеть человека в двух измерениях – таким, каков он с тобой, и таким, когда он пишет рапорт своему монарху о беседе со мною» [4, с. 410].

Ж.-Ф. Лагарп замечал в своем главном труде, «Лицее» (1800): «Мне всегда казалось, что Бомарше-человек превосходит Бомарше-писателя и заслуживает особенного внимания» (цит. по: [2, с. 6]). Несколько с иных позиций исходит Семенов в пьесе. Его Бомарше привлекателен в обоих своих ипостасях. Он талантливый комедиограф и обаятельный, остроумный человек, ненавидит тиранию и ценит в людях достоинство и честность («я ненавижу костоломов Бастилии и <...> исповедую порядочность» [4, с. 411], – объясняет он своему связному). Автор «Женитьбы Фигаро» умело плетет интриги («чему не научит драматургия!» [4, с. 409]). Он превосходит своих противников в нравственном отношении, что совершенно типично для произведений Семенова о шпионах и тайных агентах. Для недругов он «суетливый коротышка», вызывающий лишь недоумение: это его-то считают «создателем французской закордонной разведки» [4, с. 405]? Писатель подчеркивает несоответствие внешнего и внутреннего планов в обрисовке персонажа. В характеристике французского драматурга важен его патриотизм: «Бомарше никогда не изменит Франции», хотя потом поправляет себя, желая подчеркнуть свою лояльность к власти: «не изменит государю» [4, с. 410]. Свою политическую позицию и отношение к правителю он объясняет следующим образом: «Как и всякий сочинитель, я должен ненавидеть коронованного тирана, но я служу ему, потому что данность очевидна: Людовик – это Франция. Когда Франция станет просто Францией, а я мечтаю о Франции республиканской, воистину народной, я стану служить ей с еще большим рвением»; «монарх монархом; я же служу моему народу, идее свободы и закону» [4, с. 409]. Свое писательство считает делом серьезным, требующим мужества, бескорыстия, неподкупности: «с тех пор как я взял в руки перо, я лишился чувства страха» [4, с. 408]; «Сочинитель,

если он хотя бы раз пересчитал свое искусство на деньги, не имеет право впредь брать в руки перо: он будет писать цифры, а не слова» [4, с. 411].

Речь Бомарше в пьесе остроумна и эмоциональна, многие выражения звучат, как афоризмы: «Анекдоты умирают, потому что их не записывают», «конокрада, как и литератора, узнают по почерку», «Интрига и смех – вот оружие будущего», «Я тороплюсь смеяться потому, что боюсь, как бы не пришлось плакать», «республика литераторов – это республика волков, готовых всегда перегрызть друг другу горло» [4, с. 410] (последние сентенции – точные цитаты из монолога Фигаро в «Севильском цирюльнике», т. е. Ю. Семенов подчеркивает тем самым автобиографичность образа Фигаро по отношению к его создателю, внутреннее родство автора и героя).

Не менее остроумна и афористически отточенна речь слуги Бомарше Фигаро. В его реплики также включены цитаты из речевой партии Фигаро – героя пьес Бомарше: «Если посчитать все те добродетели, которых требуют от слуги, то много ли найдется господ, достойных быть слугами?» [4, с. 410]. Распределение реплик Фигаро между его «прообразом» и создателем позволяет Семенову расставить свои акценты в истолковании личности Бомарше: умный, честный, смелый Фигаро предстает своеобразным alter ego комедиографа, прямо и непосредственно эксплицирующим его позицию в тексте написанной им пьесы.

Вторая сюжетная линия пьесы, реализованная в «Декорации второй», связана с фигурой писателя XX столетия, чья судьба пародийно проецируется на судьбу Бомарше. Современник автора столь же непонимаем окружающими (включая членов собственной семьи), столь же зависим от материальной стороны жизни и страдает от меркантилизма публики, как и его старший собрат по перу. У него, помимо писательства, есть не менее экзотическое занятие, чем шпионаж у героя «Декорации первой»: выступление с речами на митингах маоистов. Писатель занят созданием пьесы о Бомарше, рассуждает о своем детище. Так пересекаются жизнь и литература, и комедия Ю. Семенова обретает черты металитературности, авторефлексии и литературы.

Действие комедии не отличается особой динамикой. В первой части оно представляет собой диалоги Бомарше с проституткой-шпионкой Джерри Смит, с юным связным Шарлеруа и с Тифозинни – «режиссером с бабьей фигурой», который грубо набивается в соавторы к драматургу, берется за экранизацию (!) «Женитьбы Фигаро» за 20% выручки. Вторая часть – своеобразная сюжетная

и смысловая параллель к предшествующей: Писатель показан в отношениях с женой, сыном, режиссером, продюсером (т. е. снова с женщиной, представителем молодого поколения и братьями по творческому цеху). Столкновения противоборствующих сил (характеров или идей), по сути, нет, зато акцентируются ситуации непонимания. Так, сын современного Писателя – физик, он пытается явления искусства рассчитать с помощью формул, поверить «алгебру гармоний». Разлад с женой подчеркивает, что семья утрачивает традиционное значение духовной опоры, и это вызывает в герое чувство одиночества. Ю. Семеновым диагностируется деформация системы ценностей в современном обществе.

Как гласит первая ремарка, *«Пьеса предполагает возможность заменяемости: истинный «Бомарше» может быть в чем-то похожим на современного «Писателя», появляющегося во второй декорации; жена Бомарше может быть женой Писателя; современный продюсер – директором театра Анри и так далее»* [4, с. 402]. Эта установка на двойственность, взаимозаменяемость, переходность явлений и характеров символизирует и определенную иллюзорность происходящего, и его вневременной, общечеловеческий характер, обозначает стремление Семенова к философским обобщениям и аллегории. Сцены удваиваются: дважды повторяется эпизод беседы с режиссером, это разные режиссеры, но играет их, по ремарке автора, одна актриса, повторяя почти дословно речевую партию из предшествующего эпизода. Действие перемежается сценами репетиции спектакля по «Женитьбе Фигаро», действительность переплетается с игрой (Фигаро критикует артиста, исполняющего роль Фигаро на сцене, за излишнюю прямолинейность). Жизнь и игра тесно переплетаются. «Я актерствую!» [4, с. 402], – восклицает Бомарше, и цель этого актерства – нравственно уничтожить клеветников и завистников, заявить в полный голос о своей позиции.

В пьесе велика доля условности. Одной из ее форм является использование онирических мотивов: Писатель видит сон, действующими лицами в котором выступают Бомарше и Фигаро, действительность словно удваивается, важные для Писателя идеи обретают подчеркнутую значимость.

Любопытен хронотоп семеновской комедии. Его концептуальным свойством является совмещение времён, нерасчлененность временного потока: Бомарше живет в XVIII столетии, Писатель – в XX-м, появляющиеся на сцене менестрели – поэты-певцы эпохи Средневековья и раннего Возрождения; в пьесе упоминаются мюзикл, кино

(«реальный» Бомарше хотел бы снять фильм о происходящем, но спохватывается: кино ведь еще не изобретено!), джаз (возникший в конце XIX – начале XX века в США), «Тайм», Би-Би-Си (британская телерадиовещательная организация, основанная в 1922 году), портрет Мао и митинг маоистов. Анахронизмом для изображения XVIII века выглядит фраза Бомарше «Искусство интриги заключается в том, чтобы вовремя повесить на стенку ружье» – реминисцентная отсылка к знаменитой чеховской мысли: «Если в начале пьесы на стене висит ружьё, то оно обязательно должно выстрелить». Современность маркируется упоминанием телевизора, диктофона, водки «Смирнофф». Если действие «Декорации первой» разворачивается в Англии и связано с культурной и политической ситуацией во Франции, то в «Декорации второй» отсутствуют какие бы то ни было топографические привязки. Такая стратегия придает изображаемому некую условность, всеобщность, универсальность, соотносённость изображаемых событий с любым временем и пространством. Время и место неопределённые и изменчивы, как в комедии абсурда. В этом отношении показательна реплика Джерри Смит: *«Время ведь действительно истекло, а я могу заиграться. <...> я перестала замечать время. Живу в ощущениях, а не в пространстве»* [4, с. 406]. Симптоматично в этой связи, что Ю. Семенов, очень трепетно относившийся в своих исследованиях к фактам и датам, словно оставляет без внимания то обстоятельство, что два упомянутых эпизода шпионской карьеры Бомарше хронологически связаны с разными периодами французской истории: поездка драматурга в Англию имела место при Людовике XV, а эпизод с поставками оружия в Америку – во время правления Людовика XVI (в пьесе Бомарше, находясь в Англии, говорит о «возглавленном» им фиктивном торговом доме, под прикрытием которого организовано снабжение американских повстанцев оружием). В пьесе король назван просто «Людовик», т. е. имеется в виду не столько конкретный правитель, сколько вопрошение идеи власти. Взаимозаменяемость, текучесть, зыбкость или даже отсутствие пространственно-временных рамок, внешний алогизм в чередовании реплик и событий сообщают пьесе очертания драмы абсурда, становятся ее элементами.

Лейтмотив всей пьесы, связывающий ее действие в единое целое и обретающий характер символа, – часы. Это и прибор, хронометрирующий время, и самоё течение времени, его отрезок, часть. Семеновым обыгрывается известный факт биографии французского драматурга: будущий создатель Фигаро

в молодости продолжал дело своего отца, часовых дел мастера. В «Декорации первой» бьют часы и, как сообщает ремарка, «Бомарше считает бой часов» [4, с. 406]. Он предлагает Джерри Смит в качестве платы за услуги сделанные им самим часы с рубинами; советует Фигаро подарить часы кухарке, чтобы та кормила их без денег; собирается отдать часы жене вместо денег. Любопытно, что никто из одариваемых часы не берёт. Жена, отказываясь от подарка, упрекает Бомарше в отсутствии у него умения жить в текущем моменте, «здесь и сейчас»: «Ты, как дитя, – наивен и раним. Живешь в придуманном тобою мире. Твои заботы и тревоги создаются тобою же. Ты не хочешь жить, чтобы жить. Ты стараешься жить, чтобы остаться навечно, и обыкновенное, понятное всем счастье проходит мимо тебя, и ты не замечаешь его, увлеченный своею мечтой. А потом, когда ты захочешь остановить время и увидеть жизнь такой, какая она есть, – будет поздно, потому что **часы**, отпущенные нам Богом, страшнее тех **часов**, которые ты любишь мастерить: твои идут неделю, а наши, людские **часы**, подобны мгновеньям» [4, с. 428]. Писатель на митинге маоистов заканчивает речь теми же словами: «*Слушает окончание своей фразы: «...а наши людские **часы** подобны мгновеньям»*» [4, с. 432] (выделено мной. – И. А.). В последнем случае наблюдается удвоение уже на уровне фразы.

В финале Бомарше и Фигаро уходят, буквально послав режиссера к черту и не отвечая на его призывы. Истинное искусство выше политики, материальных интересов, суеты. Оно признает лишь приоритет внутренней свободы. Проблема взаимоотношений творца и общества выводится Ю. Семеновым на универсальный, философско-этический уровень.

Выводы. Вряд ли можно согласиться с Д. Быковым, утверждающим, что «прочие, не-штирлицевские тексты Семенова сегодня никому не интересны» [1]. Дело здесь, как видится, в другом: феномен Штирлица, обаяние Штирлица оказались настолько значительными, что заслонили собой иные произведения его создателя.

Комедия Ю. Семенова о Бомарше – это свидетельство верности ее автора своей теме и своему герою и вместе с тем индикатор углубления взгляда Ю. Семенова на суть литературного творчества и задачи писателя, его место в жизни общества. Автор отталкивается от жанровой модели историко-биографической драмы, но привносит в нее и новые качества. Пьеса интересна и как опыт освоения русской комедией конца XX века элементов поэтики драмы абсурда. С последней пьесу Ю. Семенова роднят статичность действия, условность хронотопа, отсутствие противоборствующих сил

(героев, идеологических убеждений), составляющих основу конфликта; затрудненность коммуникации, проявляющаяся в алогизме диалогов, непонимании, обуславливающим одиночество героя; тяготение к жанрам трагикомедии и трагифарса.

Смешные сцены в пьесе Ю. Семенова подсвечены горькой авторской иронией, что вполне согласуется с национальной жанровой традицией, соединяющей в рамках одной пьесы комическое и драматическое, а порой и трагическое (по словам А. С. Пушкина, «русская комедия всегда стоит на меже с трагедией»), что обеспечило рано сформировавшуюся в русской драматургии тенденцию перерастания комедии в трагикомедию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быков Д. Противостояние. Юлиан Семенов // Быков Д. Советская литература. Краткий курс. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://coollib.net/b/232524/read#t28> (дата обращения 5.08.2016).
2. Грандель Ф. Бомарше / Перевод с франц. Л. Зониной и Л. Лунгиной. – М. : Книга, 1986. – 398 с.
3. Литвинов В. М. Семенов Юлиан Семенович // Русские писатели 20 века : Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. – М. : Большая Российская энциклопедия; Рандеву – АМ, 2000. – С. 630–632.
4. Семенов Ю. Два лица Пьера Огюста де Бомарше // Неизвестный Юлиан Семенов. – Т. 2 [Электронный ресурс] / Ю. Семенов; сост. О.Ю. Семенова. – М. : Вече, 2008. – С. 402-444. – Режим доступа: <http://semenov-foundation.org/lib/ns2.pdf> (дата обращения 5.08.2016).
5. Пьер Огюстен Карон де Бомарше // KM.RU : Первый мультипортал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.km.ru/glavnoe/2001/05/18/faktografiya/ogyusten-karon-de-bomarshe> (дата обращения 8.08.2016).

АННОТАЦИЯ

Александрова И.В. «Неизвестный Юлиан Семенов»: комедия «Два лица Пьера Огюста де Бомарше»

В статье анализируется произведение Ю. Семенова, никогда прежде не привлекавшее внимание исследователей, – комедия «Два лица Пьера Огюста де Бомарше». Рассматриваются специфика отражения в пьесе коллизий биографии французского драматурга, решения проблем «творец и общество», «художник и власть». Особое внимание уделяется условности

хронотопических координат комедии, ее металитературности, своеобразию драматического действия и персонажной системы, базирующейся на принципе двойничества. Делается вывод, что при создании образа драматурга Ю. Семеновым активно используются художественные приемы драмы абсурда, а *горькая авторская ирония, пронизывающая комедию, вполне согласуется с национальной жанровой традицией с ее тенденцией к соединению в рамках одной пьесы комических и драматических начал.*

Ключевые слова: комедия, художественный образ, драматическое действие, конфликт, пространство, время, условность, абсурд.

SUMMARY

Aleksandrova I.V. “Unknown Julian Semenov”: the comedy “Two faces of Pierre Auguste de Beaumarchais”

In the article writing of Yu. Semenov the comedy “Two faces of Pierre Auguste de Beaumarchais” that had never before attracted the attention of researchers is analyzed. The specifics of reflection in the play of collisions of the French playwright’s biography, the solutions of problems “the creator and society”, “the artist and the power” are considered. Special attention is paid to conventions of comedy chronotopic coordinates, its metaliterariness, originality of dramatic action and the character system which is based on the principle of duality. The conclusion is drawn that during creating the image of playwright Yu. Semenov actively uses artistic touches of the absurdity drama and the bitter author’s irony that pervades the comedy is quite consistent with national genre tradition with its tendency to connection within one play of the comic and dramatic principles.

Key words: comedy, artistic image, drama action, conflict, space, time, convention, absurdity.

Л.В. Дербенёва

(г. Ивано-Франковск, Украина)

УДК 82 (091)

ВОЛК В БЕСТИАРНОМ КУЛЬТУРНОМ КОДЕ: СПАСИТЕЛЬ, ПОГУБИТЕЛЬ И КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ

Тема «человек и животное» в истории мировой литературы принадлежит к наиболее распространённым. Животные (звери) всегда были частью человеческой жизни с древнейших времён

эпохи панфольклора до литературы нашей современности. Разумеется, что самые ранние бестиарные формы возникли в мифологии, устном народном творчестве, в первую очередь, в сказках о животных, которые, согласно В.Я. Проппу, являются самым древним сказочным жанром. Однако бестиарные образы активно разрабатывались народом и в других фольклорных жанрах: волшебных и бытовых сказках, песнях, былинах, различных паремиях и т.п.

Известно, что сведения о животных в мировой культуре используются в аллегорическом смысле и являются одним из видов мистической зоологии. Бестиарий стал важнейшей частью семиотической системы культуры, ярко отразившись в словесном и изобразительном искусстве. Закономерно, что литература со времён античности и до наших дней активно использовала медиальную функцию фольклора в его бестиарной составляющей с нравоучительными целями (прежде всего в жанре басни).

Современная литература, наследуя сложившиеся культурные традиции, по-прежнему обращается к бестиарным и зооморфным образам, которые, как подчёркивает Н.Е. Лихтина, несут особую философскую, символическую и экспрессивную нагрузку [7]. Неслучайно, бестиарий неоднократно становился предметом литературоведческих исследований, особенно актуализировавшись в современном научном дискурсе, о чём свидетельствуют международные научные конференции и многочисленные исследования проблем бестиария в культуре.

Современное литературоведение предлагает три основных вектора развития/типологии бестиарной литературы: 1) разработка в литературном произведении «звериных мотивов» в образе героя, обладающего «звериными» чертами, проявляющимися во внешности или характере; 2) изображение фантастических, не существующих в природе животных, противостоящих миру людей; 3) разработка мотива оборотничества [2, с.174-175].

Цель нашей статьи – исследование образа *волка*, который является архаически устойчивым и, одновременно, неоднозначным, амбивалентным образом-символом («архетип животного»), получившим в культуре многостороннее эстетико-художественное осмысление и семантическую амбивалентность. Так, в эпоху античности *волк* предстаёт как священное животное. Не случайно капиталийская Волчица (спасительница), выкормившая основателей Рима, Ромула и Рема, была символом материнства, а в эпоху Средневековья *волк* (погубитель) символизирует дьявола и ересь. В мифологии, народном

творчестве, литературе «волчья» тема также представлена многогранно и неоднозначно и не только в перечисленных выше направлениях развития бестиарной литературы.

Среди множества других зверей *волк* является одним из самых древних соседей человека, обитавших на огромном ареале (в Европе, Азии, Северной Америке), поэтому этот образ отражён практически во всех мифологиях мира. Образ волка воплощает в себе элитарные черты мифологического комплекса хищника и обладает необыкновенно широким спектром разнородных важнейших качеств. Он привлекал внимание человека своей независимостью, свободолюбием, великолепными охотничьими свойствами, смелостью, решительностью, умом; сложным человекоподобным поведением в «социальном» плане (привязанностью к семье, заботой о потомстве), но внушал страх своей жестокостью, свирепостью, кровожадностью.

В славянской фольклорной традиции *волк* всегда предстаёт как хищник (погубитель) или (исключительно в сказках) как чудесный помощник человека (спаситель, культурный герой). Ему присущи и медиальные функции посредника между “этим” и “тем” миром, между людьми и нечистой силой. Согласно исследованию А.В. Гуры («Символика животных в славянской народной традиции»), волк всегда соотносится с “чужими”: с мертвыми, предками, “ходячими покойниками” [6], что стало ещё одним фактором возникновения мотива оборотничества. Поэтому и определяющим признаком в символике волка является признак “чужой”.

Мотив превращения человека в волка распространен в фольклоре всех европейских стран, что свидетельствует о глубокой древности его происхождения.

В низшей мифологии под видом волка (или любого другого пёсего животного) скрывается неупокоившийся мертвец («мертвяк», вампир), который может выходить из могилы и нападать на людей. На более высоком уровне отношение к волку осторожное и уважительное, а в социальном плане образ волка даже элитарен: это либо высокочтимый первопередок, либо жрец (волхв), либо предводитель дружины. Иногда все перечисленные «роли» могут сочетаться в одном образе. Так, например, в былине о князе-оборотне Волхе Всеславиче повествуется о том, что герой – волх (на что указывает его имя), вещун, умеющий «вражду чинить».

Слово *вещун* образованно от глагола *ведати*: в укр. вішун (или вовкун), «волк-оборотень»; др.-чеш. *vedi*, «волчицы-оборотни»; словен. *Vedomci*, *vedumci*. *Vedarci*, «волки-оборотни» [8, с. 128].

Былинный Волх Всеславьевич мудрый кудесник, волшебник, оборотень, способный принимать облик волка – свойство, присущее языческому божеству охоты: «<...> Ко другой-та мудрости учился он Волх, – / обвертоватца серым волком <...>» [4, с. 58]. Облик волка князь приобретал ночью: «Дружина спит, так Волх не спит / Он обертнетца серым волком, / Бегал-скакал по тёмным по лесам, и по раменью» (густой лес. – Л.Д.) [4, с. 58]. Став во главе дружины, Волх в облике волка добывал для дружины пропитание и меха для одежды.

В основе оборотничества Волха Всеславича лежат языческие и мифологические представления, согласно которым оборотни могут обладать многими выдающимися способностями (превышающими возможности не только человека, но и животного): сверхъестественной силой, ловкостью и быстротой, долгой жизнью, ночным зрением и т.д. Идеальный воин сравнивался с волком. Он неутомим, храбр и жесток. Известно, что в славянской мифологии, в свите Ярилы и Велеса были воины-оборотни, полулюди-полуволки.

Исследователи былинного эпоса – Ф.И. Буслаев, С.П. Шиверёв, В.Ф. Миллер, а в наше время – Д.С. Лихачёв, Б.А. Рыбаков – проводят исторические параллели между былинным Волхом и киевским князем Олегом (X в.), который тоже считался вещуном (вещий Олег), или Всеволодом Полоцким (XI в.), рождённым, как и Волх, чудесным образом («от волхованья»), упоминаемый в «Слове о полку Игореве» с признаками *волкодлака* – другое название вещуна. *Волкодлак* – человек-оборотень, обладающий способностью превращаться в волка.

Князь-оборотень – явление крайне редкое. Орест Миллер отмечал: «Оборотничество вообще, весьма обычное в сказках, составляет в былинах явление исключительное, и вот в нём-то и заключается та хитрость-мудрость Волха, на которую указывают Илье (Илья Муромец. – Л.Д.) калики, относящие этого оборотня к особому разряду богатырей» [4, с. 56].

В русской литературе образ волка-оборотня впервые появляется в повести О.М. Сомова «Оборотень» (альманах «Подснежник». СПб., 1829).

Волк – космологический персонаж. У древних славян и других народов есть сказания о том, что волк способен съесть или ослабить луну и солнце. Не случайно декабрь, месяц самого короткого в году дня у славян, как и у других народов Европы, связывался с образом волка, иногда он так и называется «волчий месяц» [9, с. 242].

Волки с подобными космическими функциями обозначаются у славян тем же словом *волкодлак*, которым иногда назывался не только вещун, но и обычный колдун или вампир.

О вампиризме волкодлака существуют разные мнения. Согласно Б.А. Рыбакову, образ волкодлака прямо с вампиризмом нигде не связывается, однако в энциклопедическом словаре «Мифология» (статья В.В. Иванова, В.Н. Топорова) указывается, что волкодлак после смерти становится упырьем, а чтобы этого не случилось, рот ему зажимали монетой [8, с. 128].

Считается, что наиболее древняя форма самого слова *волкодлак*, вероятно, состояла из соединения названия волка и медведя, тоже обладавшего свойством *ведать* (медведь – «ведающий мёдом»). В.В. Иванов, В.Н. Топоров отмечают сходные названия волкодлака во всех славянских языках [8, с. 128].

Внешней приметой *волкодлака*, как и героя-волка-оборотня, является растущая на голове волчья шерсть (длака – мохнатая шерсть), заметная уже при рождении (в др.-исл. мифологии примета оборотня – «волчьих волосы»). В этой связи интересен эпизод из украинской сказки «Иван Сучич», на который обращает внимание Н.В. Новиков («Образы восточнославянской волшебной сказки»). Богатырь, «рождённый королевой, узнаётся лишь потому, что встаёт у изголовья притворно занемогшей матери, которая, чтобы не путать его с другими братьями, “хутко схватывается” и состригает у него на “чоли волосся”» [10, с. 58]. Вероятно, остриженные волосы представляют собой клочок шерсти на голове *волкодлака*. На *волкодлака* указывает имя героя – Иван Сучич – сын собаки (суки). Известно, что в ранней индоевропейской традиции культ волка и культ собаки тесно между собой переплетаются (пёсьи животные) и часто друг от друга не отграничиваются, представляя собой одновременную причастность к диким и домашним животным («медиация» в смысле Леви-Строса). Остриженный клочок лишает сына королевы Ивана Сучича исключительных качеств, ему становятся недоступны подвиги, на которые способен старший брат, оставшийся *волкодлаком*. Л.М. Алексеева считает, что этот эпизод «имеет целью как-то мотивировать конфликт между братьями» [1, с. 100].

Разрозненные и противоречивые представления о волке-оборотне (положительные и отрицательные) приобретают целостность, если учитывать древнюю сакрализацию кости как носителя живого, его души (волк, грызущий кость).

Известно, что в архаические времена не существовала идея загробного мира, в который попадала душа после смерти

человека. Первоначально считалось, что душа оказывалась в плотоядном существе, хищнике, съевшем тело человека, и могла вернуться в мир живых, например, будучи отрыгнутой. То есть, место пребывания души после смерти находилось внутри хищника. В этой связи показателем фрагмент из подборки Э.В. Померанцевой «Русская устная проза»: Баба Яга, которая в сказках часто является людоедкой, принимает героя за «коску» (явившегося к ней умершего) и произносит: «И я этого человека изжарю, на белый свет отпущу» [13, с. 53].

Восточнославянский фольклор унаследовал от этих времён образы хищных птиц и животных, питавшихся плотью: Ворон Воронович, Сокол, Орёл, Волк, Медведь, с которыми герой сказок встречается при хождении в иномирее (мир мёртвых). В более позднее время поедание заменено окроплением мёртвой и живой водой. Этот обряд производится всё теми же «хищными» персонажами.

Когда кость считалась носителем жизни, мифологическая роль волка была особенно важна. Съедая кость, волк как бы становился хранителем жизни. Соответственно, поедание рассматривалось как приобретение свойств и качеств характера съедаемого существа. В «Сказке об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке» волк становится помощником, «спасителем» героя после того, как «загрыз» его коня: «Загрыз я твоего коня, теперь послужу тебе верой и правдой». (Сравним обычай делать чаши из черепов противников или русское выражение «он в этом деле собаку съел» о человеке, досконально знающем своё дело). Мифологический хищник-волк наделяется способностью превращения в других животных и выступает как оборотень. Он советчик и знахарь, ему свойственны сверхъестественные умения и отводится роль культурного героя, способного научить, открыть знания и возможности.

Со временем в мировой культуре появляется образ загробного мира (царства). Движение души по кругу рождений теперь происходит вне хищника, который начинает восприниматься как угроза и для обычной земной жизни, и для загробной. Укус хищника стал причиной появления неупокоившегося мертвеца. Наложение образа волка и встающего мертвеца, по-видимому, лежит в основе трактовки мифического волка как вампира.

По мере того, как люди отходили от охотничьего образа жизни, волк казался всё враждебнее. В нём уже видят погубителя, связывают с его появлением трагические события. Волк – предвестник и символ беды проходит фактически сквозь всю древнерусскую литературу.

«*Повесть временных лет*»: «Если повадится волк к овцам, то вынесет всё стадо, пока не убьют его; так и этот (древляне об Игоре. – Л.Д.): если не убьём его, то всех нас убьёт». «Ответили же древляне: “Мужа твоего мы убили, так как муж твой, как волк, расхищал и грабил”» [14, с. 25, 27].

«*Моление Даниила Заточника*»: «Не смотри на меня, господине, как волк на ягнёнка, а смотри на меня, как мать на младенца» [11, с. 389].

«*Задонщина*»: «Набежали серые волки с устьев Дона и Днепра, воют, притаившись на реке Мече, хотят ринуться на Русскую землю. То не серые волки были – пришли поганые татары, хотят пройти войной всю Русскую землю» [12, с. 101].

«*Сказание о нашествии Едигея*»: «Беззаконные измаилтяне <...> сами тайно обманывают нас, становятся для православного люда кровожадными волками, подстрекательством отца их сатаны» [12, с. 245].

В «Слове о полку Игореве» также встречаем волка как предвестника беды («А Игорь к Дону войско ведёт. Уже беду его подстерегают птицы по дубравам, волки грозу накликают <...>»). Но здесь появляется и положительная коннотация образа волка: упоминается элитарный князь-волк, да и сам сказитель – *великий* певец Боян – сравнивается с волком: «если хотел песнь слагать, то растекался мыслию по древу, серым *волком* по земле <...>» [12, с. 373].

Образ *волка* проходит через всю русскую литературу, отражаясь в художественном творчестве, которое устанавливает связь между животным и человеческим мирами. Сближением этих двух миров, помимо фольклора и древнерусской литературы, является и басенно-аллегорический способ отражения действительности, развивавшийся в XVIII – начале XIX века (негативная коннотация образа волка).

«Волчья» тема была актуальной в русской литературе в течение всего XIX, но особенно своеобразно она воплотилась в произведениях рубежа веков и всего XX века, где отношение к волку кардинально меняется. Теперь этот образ приобретает в основном позитивную коннотацию: подчёркивается благородство, смелость, свободолюбие, преданность волка. Своеобразную интерпретацию этого образа предлагает И.А. Бунин в святочном рассказе «Баллада» (цикл «Тёмные аллеи»).

Странница Машенька в рождественские дни молится *божьему зверю, Господню волку*, изображение которого она видела в часовне над могилой зарезанного им князя: «И ты, божий зверь, Господень волк, моли за нас царицу небесную» [3, с. 15]. «*Божий*

зверь, Господень волк» написан с нимбом над головой («округ головы его золотое сияние, как у святых и угодников»).

На вопрос повествователя: существует ли такой святой Господний волк, отвечает: «Стало быть есть. Есть же зверь Тигр-Ефрат. Раз в церкви написан, стало быть, есть» [3, с. 15]. Машенька поведала трагическую историю княжеской семьи. Князь, «польстившись на новобрачную сына своего родного <...> на блуд простирал алчные свои намерения». Однако намерениям помешал волк, невесть откуда взявшийся, страшным образом ранивший барина. «Несётся на него по снегам, под месяцем великий, небывалый волк, с глазами, как огонь, с красным сияньем округ головы! Князь давай палить в него, а он даже глазом не моргнул: вихрем нанеся на князя, прынул к нему на грудь – и в единый миг пересёк ему кадык клыком» [3, с. 18].

От ран князь вскоре умирает, перед смертью попросив изобразить над своей могилой волка, убившего его грешное тело, но спасшего его грешную душу, поддавшуюся искушению и не имеющую сил противостоять греху. Так зло побеждается Божьим промыслом в образе волка-погубителя грешного тела и спасителя души.

Таким образом, в инвариантной основе образа волка лежат этнокультурные представления о звере (языческие, мифологические, религиозные), отражающие ментально-специфические черты народа, который их создал. Вариации образа волка зависят от этноса, типа культуры, исторического времени. Поэтому образ *волка* семантически разнопланов, может иметь положительную или отрицательную коннотацию: *волк* – спаситель, помощник, культурный герой и погубитель, зверь-оборотень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Л.М. Полярные сияния в мифологии славян. Тема змея и змееборца / Л.М. Алексеева. – М.: Радуга, 2001. – 454 с.
2. Бабенко Н.Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007. – 410 с.
3. Бунин И.А. Баллада / И.А. Бунин. // Собр. соч. в 4-х т. – М.: Изд-во «Правда», 1988. – С. 13-19.
4. Былины / Сост. В.И. Калугин. – М.: Современник, 1986. – 559 с.
5. Гетманец М.Ф., Козлова А.Г. Люди как звери и звери как люди / М.Ф. Гетманец, А.Г. Козлова. – Харьков, 1993. – 111 с.
6. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М.: Изд-во «Индрик», 1997. – 912 с.

7. Лихина Н.Е. Бестиарный мотив в русской литературе / Н.Е. Лихина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2011. – Т. 2011. Вып. 8 : Филологические науки. – С. 149-154.
8. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред Е.М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах: Т. 1 / Под ред. С.А. Токарева. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – 673 с.
10. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1974. – 253 с.
11. Памятники литературы Древней Руси. XII век / Вступ. ст. Д.С. Лихачёва; Сост. и общая ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёва. – М.: Худож. лит., 1980. – 704 с. (Памятники литературы Древней Руси).
12. Памятники литературы Древней Руси : XIV – середина XV века / Вступ. ст. Д.С. Лихачёва; сост. и общая ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёва. – М.: Худож. лит., 1981. – 606 с.
13. Померанцева Э.В. Русская устная проза : Для пед. вузов / Э.В. Померанцева ; сост. В.Г. Смолицкий. – М. : Просвещение, 1985. – 272 с.
14. Русская литература XI-XVIII вв. / Сост., вступ. статья, примеч. Л. Дмитриева и Н. Кочетковой. – М.: Худож. лит., 1988. – 493 с.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л.В. Волк в бестиарном культурном коде: спаситель, погубитель и культурный герой

В статье рассматривается образ волка как архаически устойчивый образ-символ («архетип животного»), получивший в культуре многостороннее эстетико-художественное осмысление и семантическую амбивалентность. Подчёркивается значимость этого образа в семиотической системе культуры.

В славянской фольклорной традиции волк всегда предстаёт как хищник или как помощник человека, часто выполняя и медиальные функции посредника между людьми и нечистой силой. Вплоть до XX века в русской литературе этот образ имел преимущественно негативную коннотацию. Волк рассматривался как предвестник беды или оборотень (редко – в положительной коннотации – как князь-оборотень). В инвариантной основе образа волка лежат этнокультурные представления о звере (языческие, мифологические, религиозные), отражающие ментально-специфические черты народа. Вариации образа волка зависят от этноса, типа культуры, исторического времени. Этот

образ семантически разнопланов, может иметь положительную или отрицательную коннотацию: волк – спаситель, помощник, культовый герой и погубитель, зверь-оборотень.

Ключевые слова: анимализм, бестиарий, культурный код, фольклор, оборотень.

SUMMARY

Derbenyova L.V. Wolf in a beast cultural code: savior, destroyer, cultural character

The article deals with the image of a wolf as a stable archaic symbol («the archetype of an animal»), which acquired multilateral aesthetic and artistic interpretation and semantic ambivalence in culture. The importance of the image in the semiotic cultural system is emphasized.

In Slavic folklore tradition wolf always appears as a predator or a human assistant, often performing medial intermediary between human beings and evil spirit. In Russian literature until the twentieth century, this image had mostly negative connotation. The wolf was viewed as a harbinger of trouble or as a werewolf (rarely – in the positive connotations – as the prince werewolf). In the invariant-based image of the wolf there are ethno-cultural representations of the beast (pagan, mythological, religious), reflecting the mental-specific features of the people. Variations of this image depend on the ethnicity, type of culture, historical period. This image is semantically wide; it can have either positive or negative connotations: wolf – the savior, assistant, cultural character and destroyer, the beast werewolf.

Key words: animalism, bestiary, cultural code, folklore, werewolf.

В.В. Федоров
(г. Донецк, ДНР)

УДК 82.0

АВТОР И ГЕРОЙ

Проблему отношений автора и героя нельзя ставить как литературоведческую, поскольку для науки о литературе герой является мнимой величиной. Филологическая постановка проблемы вполне корректна, так как и автор и герой предполагаются субъектами, обладающими онтологическим статусом. Но статус и того и другого является проблемой. Поскольку согласно принятому представлению человек определяется как субъект жизненного существования, обладающий сознанием, то очевидно, что по отношению к автору как субъекту деятельности герой не может определиться иначе,

как «изображение человека». С филологической точки зрения человек есть целое человека, составляющими которого являются собственно человек и жизненное – животное – существо. Субъект собственно человеческого бытия существует в двух формах: языковой и словесной (от Слова, бывшего в начале). Поэт есть субъект собственно человеческого бытия в высшей форме его существования.

Поэт, будучи внежизненным субъектом, осуществляет себя и свое бытие опосредствованным образом – через субъекта непосредственного существования, в которого он себя воображает и превращает. Однако поэт воображает и превращает себя в человека, а человек, как мы уже говорили, есть весьма сложное бытийное образование. В организации поэта целое человека, в которое воображает и превращает себя поэт, конкретизируется как *целое героя*.

Целое героя есть субъект неоднородного бытия, составляющими которого являются сюжетный персонаж (субъект жизненного существования) и эпический (драматический, лирический) герой – субъект собственно человеческого бытия. Сюжетный персонаж есть субъект непосредственного существования; герой – субъект непрямого бытия. Сюжетный персонаж пребывает в пространственно-временной – сюжетной – действительности, сфера бытия героя совпадает со сферой бытия поэта. Чтобы осуществлять себя и свое бытие, он воображает и превращает себя в субъекта непосредственно телесного существования. Этот субъект – вторичный сюжетный персонаж, пребывающий во вторичной сюжетной действительности.

Поскольку сфера бытия поэта и сфера бытия героя отчасти совпадают, появляется возможность взаимного влияния автора (поэта) и героя.

Проблему взаимного влияния автора и героя рассматривал М. М. Бахтин в трактате, озаглавленном издателями «Автор и герой в эстетической деятельности». Взаимодействие автора и героя М. М. Бахтин исследовал в весьма широком диапазоне. В частности, он затрагивает ситуацию, когда герой овладевает автором. Мы полагаем, что автор трактата, поскольку он, так сказать, «по ходу» лишь коснулся этой проблемы, не раскрывает всего ее потенциала. Мы намерены эту ситуацию исследовать более подробно.

Сама предполагаемая возможность овладения героем автором представляется весьма экстравагантной. На самом же деле она, будучи, несомненно, экстравагантной, является, тем не менее, не только возможной, но даже исполнимой. Имеется в виду идея овладения миром, которая обыкновенно дремлет в воображении

человека, но иногда заявляет о себе весьма болезненным для всего человечества образом. Идея героя овладеть автором и идея мирового господства – это, собственно, одна идея, хотя и формулируется по-разному. Чтобы овладеть миром, нужно овладеть творцом этого мира. Это непремненное условие, которое не является очевидным для реальных претендентов на овладение миром, с большей очевидностью проявляется в событии бытия автора.

Мы рассмотрим эту ситуацию на материале «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина. Взята традиционная для волшебной сказки как характерного жанра устного народного творчества ситуация: помощный зверь (серый волк, щука, волшебная лампа и т.п.) помогает герою выполнить невыполнимое задание. В сказке Пушкина таким «зверем» является золотая рыбка. Выполнить невыполнимое задание (построить, например, за ночь хрустальный дворец) может только автор. И автор, посылая герою помощного зверя, предлагает ему свою помощь. Однако фольклорный герой никогда не проявляет намерение овладеть помощным зверем, присвоить его, подчинить своей воле. Он достигает с его помощью своей жизненной цели и вполне этим удовлетворяется. Женитьба на царской дочке – гарантия жизненного благополучия, что и требуется герою.

Иное дело – сказка Нового времени, литературная сказка. Старуха желает овладеть помощным зверем, а через него – автором, так как помощный зверь и есть сам автор, принявший вид жизненного существа или предмета. Овладев им, герой овладевает и самим автором. Но тогда возникает вопрос: с какой целью автор провоцирует героя? – У читателя создается впечатление, что золотая рыбка, не выдержав требований Старухи, просто отказывается выполнить ее просьбу, вследствие чего она и оказывается перед разбитым корытом. Это, конечно, не так: сказочный герой не нарушает своих обещаний, и Старуха как сюжетный персонаж оказывается перед разбитым корытом именно потому, что она как эпическая героиня овладевает автором и становится «владычицей морской». Старуха-эпическая героиня, однако, не замещает автора (Пушкина-поэта), но становится его отрицательным двойником. Пушкин, разумеется, не преследует дидактическую цель – внушить читателю чувство неприятия к героине, которую развратило обладание «вышней властью». Цель его иная: Пушкин-поэт – односторонность, и в качестве односторонности он стремится восполнить положительную односторонность отрицательной односторонностью. Старуха как эпическая героиня есть отрицательный двойник Пушкина-поэта. Этот вывод заставляет предположить, что сказки Пушкина

представляют собой цикл, в котором «Сказка о рыбаке и рыбке» есть только первая стадия события его поэтического бытия.

Вариант помощного зверя находим в «Пиковой даме»: три «верных» карты провоцируют Германа овладеть автором точно так, как золотая рыбка провоцирует Старуху. Одна карта оказывается «неверной», вследствие чего Германн «обдергивается», и туза замещает пиковая дама. Германа постигает участь, являющаяся вариантом участи Старухи: он сходит с ума. Но вот что любопытно: мир, в котором продолжают существовать прежние персонажи, изменяется: Лиза довольно круто изменяет свой характер и становится, в сущности, отрицательным двойником прежней Лизы. Три карты другой старухи – героини «Пиковой дамы» – сделали свое дело: Германн-эпический герой становится отрицательным двойником Пушкина-автора. Вторичная сюжетная действительность как план организации Германа-эпического героя «оборачивает» первичную, творцом которой является Пушкин-автор.

Замысел Пушкина как автора повести «Пиковая дама» также легко осмыслить как дидактический: не следует пытаться овладеть тем, что превышает твой бытийный статус («будь каждый при своем»). Однако сама настойчивость обращения Пушкина к ситуации, когда герой оказывается перед возможностью овладеть автором, заставляет подозревать, что цель Пушкина была другая. – На естественный вопрос: в чем она может состоять? – попытаемся ответить, разбирая ситуацию, сложившуюся во втором произведении цикла «Маленькие трагедии» – «Моцарте и Сальери». Моцарт и Сальери как драматические герои овладевают автором, но различным образом.

Моцарт-драматический герой овладевает поэтом в том смысле, что становится субъектом словесного по типу бытия, как и Пушкин-поэт. Он, разумеется, не отнимает у поэта его творческий дар, чтобы самому стать творцом. Овладевая поэтом, он овладевает *своим* бытием, а Пушкин-поэт – через Моцарта-драматического героя – овладевает *своим* бытием. Свое бытие Пушкина и свое бытие Моцарта-драматического героя – одно бытие. Таким образом, Пушкин-поэт, будучи субъектом опосредствованного бытия, отрешает от себя того, в кого он себя превращает. А это означает, что та бытийная форма, которую он принимает, превращая себя в Моцарта, удерживает его в его недолжном – превращенном – состоянии. Преодолеть свою превращенность Пушкин-поэт может только при условии, что тот, в кого он себя превращает, станет им, не перестав при этом быть собой. А для этого он должен овладеть словесным типом

бытия. Овладевая Пушкиным-поэтом, Моцарт, как и Пушкин, становится субъектом словесного бытия.

Сальери овладевает Пушкиным-поэтом, преобразуя словесное по типу бытие, субъектом которого он становится, когда, «ребенком будучи», слушает органную музыку. Органная музыка в данной ситуации исполняет ту же функцию, что и золотая рыбка в «Сказке о рыбаке и рыбке». Сальери овладевает словесной формой бытия тем, что превращает ее в известную способность и становится специалистом высокого класса в известной отрасли жизненной деятельности. Но то, что Сальери преобразовал в способность сочинять произведения, остается в нем в страдательном виде и отравляет ему жизнь. Как и Старуха из сказки, Сальери становится отрицательным субъектом бытия. Если Моцарт становится «Богом», то Сальери становится его отрицанием, т.е. «Дьяволом». Как автор «Реквиема», Моцарт-драматический герой содержит и уравнивает собой эти две односторонности, которые и образуют гармонию. «Реквием» – не произведение, а союз Моцарта и Сальери – «двух сыновей гармонии» – как двух односторонностей – горнего херувима и дольного чада праха.

Третью стадию события своего поэтического бытия Пушкин-поэт начинает осуществлять через посредство Моцарта-драматического героя, организация которого является гармонически упорядоченной. Односторонности – два сына гармонии – начинают «сходиться», а гармония преобразовываться. Дона Анна как драматическая героиня есть Моцарт любви, Дон Гуан – Сальери любви. Любовь – абсолютно высшая, а потому последняя ценность. Она осуществляется как содержание бытия субъекта, осуществляемого словесными формами в их должном, т.е. прямом, непосредственном состоянии. Из Дон Гуана и Доны Анны должен сформироваться один субъект, который не будет ни мужчиной, ни женщиной (мужчина и женщина – две односторонности, необходимые для продолжения жизни). Эти односторонности должны быть преодолены. «Мужчина» и «женщина» – это жизненные – животные – характеристики; преодолевая жизнь, герои преодолевают в себе мужчину и женщину. Поясним эту крамольную мысль примером: Адам не был ни мужчиной, ни женщиной, а был, на что указывает его имя, «человеком». Только по отношению к Еве он определился как мужчина. В этой ситуации на горизонте забрезжила жизнь как род существования, в котором человек должен быть или мужчиной или женщиной. В Библии жизненная – пространственно-временная – сфера определяется как «тьма внешняя».

Пушкин не завершил цикл «Маленькие трагедии». В списке будущих возможных героев цикла (наброшенного Пушкиным на обороте листа со стихотворением «На смерть Ризнич») значится имя Иисуса Христа, с которым естественно ассоциируется любовь как высшая ценность.

Из сказанного следует, что гармония как эстетическая ценность непременно предшествует любви – как предпоследняя ценность. Преобладающей темой произведений А. С. Пушкина является любовь, но только в некоторых: кроме «Моцарта и Сальери», следует упомянуть «Медного всадника». Так что этот вывод неправильный. Но что является непременным условием, так это наличие односторонностей и их схождение, а та ценность, в которой соприисутствуют эти односторонности, может не быть эстетической. Так, в «Евгении Онегине» этой ценностью является дружба Онегина и Ленского. Пушкин сразу обращает внимание читателей на некоторую странность этой дружбы, основанной не на схожести характеров, а на их противоположности: «Они сошлись: волна и камень...». Ключевым здесь является слово «сошлись». Оно отзывается в сцене дуэли: «Теперь сходитесь». Логическое ударение падает на слово «теперь», которое отбрасывает ситуацию «теперь» к ситуации «тогда», к ситуации начинающейся дружбы.

Однако основное противоречие, которое становится актуальным в ситуации любви, – это противостояние двух бытийных односторонностей – жизни и смерти. «Схождение» Дон Гуана и Доны Анны как целых героя чревато преодолением жизни и смерти как бытийных односторонностей. Дон Гуан – художник в любви, как Сальери – в музыке (как Онегин – знаток в «науке страсти нежной»). Дона Анна влюбляется в Дон Гуана так же «беспричинно», как Татьяна в Онегина: «Пришла пора – она влюбилась». Выражаясь несколько неуклюже, любовь Доны Анны к Дон Гуану – это любовь драматической героини к драматическому герою, т.е. не любовь женщины к мужчине, а любовь собственно человека к другому собственно человеку.

В более отчетливом виде эта ситуация проявляется в «Медном всаднике». Любовь Евгения к Параше, как она представлена в монологе Евгения («Жениться? Мне? зачем же нет?...»), имеет определенно выраженный жизненный характер. Это любовь мужчины к женщине как некоторое желательное, но не обязательное (неравные браки) условие продолжения жизни. Любовь Евгения к Параше не исчезает после того, как Евгений убеждается в смерти Параша. Две односторонности: мужчина и женщина – преобразуются в две другие односторонности: жизнь и смерть. То, что представляется невозможным между живым

и мертвым, то возможно между эпическими героями. Жизнь и смерть преодолевают свою бытийную односторонность.

Другой вариант любви, преодолевающей жизнь и смерть как онтологические односторонности, находим в «Капитанской дочке». Петр Гринев и Маша Миронова прожили жизнь, о которой мечтал Евгений – герой «Медного всадника»: они поженились и народили десятерых детей, один из внуков Петра Гринева доставил А. С. Пушкину рукопись, которую он, озаглавив ее и снабдив каждую главу эпиграфом, издал. Обычно автор выдает себя за издателя, желая придать рассказу жизненную убедительность, т.е. прибегая к известному приему. Авторство Гринева – это, конечно, тоже прием, однако он обладает функцией, выводящей его за рамки обыкновенного.

Маша Миронова дважды исчезала из горизонта Петра Гринева и дважды он ее находил. Наконец, смерть Маши – третье и, по-видимому, окончательное исчезновение. Но Петр Гринев нашел способ вновь обрести ее – теперь уже навсегда. Он вообразил себя и ее и всю историю их любви, и событие его авторского бытия завершило то, что не осуществилось в событии жизненного существования Маши Мироновой и Петра Гринева как сюжетных персонажей. Смерть Петра Гринева, как и смерть Евгения, форма преодоления жизни и выход к последнему целому. Петр Гринев как субъект словесного бытия преодолевает свою превращенность; и завершенность события его творческого бытия является результатом его соединения с Машей Мироновой как драматической героиней.

Почему любовь – форма овладения поэтом (автором)? Этот вопрос может быть конкретизирован так: любовь существует как содержание бытия субъекта, осуществляемого словесной формой в ее должном, т.е. непосредственном – непревращенном – состоянии. Поэт – субъект словесного бытия по типу, но превращенного – непрямого по способу осуществления. – Здесь возникает вопрос: почему одного человека влечет к другому человеку? – Почему мужчину влечет к женщине – кажется понятным (жизненный инстинкт), но влечение одного человека к другому не может быть объяснено этой причиной (скорее это может быть причиной вражды).

Рассмотрим, в каких отношениях находятся собственно человек и животное существо как составляющие целого человека. Слово, чтобы осуществлять свое бытие, нуждается в бытийном посреднике – субъекте обязательно непосредственного существования, высшей формой которого является жизнь. Но жизнь – совсем другой тип существования, и осуществляя свое – жизненное – существование (и тем самым – невольно –

бытие Слова), животное существует в рамках, предписанных ему типом его существования. Следовательно, он осуществляет бытие Слова тоже только в некоторых границах. В частности, он может осуществлять только не прямое бытие Слова; своим существованием субъект жизни удерживает Слово в его не прямом состоянии. Но Слову нужно «выпрямиться», превозмочь свое не прямое состояние. Для этого ему необходимо воздействовать на субъекта жизненного существования таким образом, чтобы он превзошел свой изначальный онтологический статус. – Как это делается? – Слово создает собственно человека и соединяет его с жизненным существом в целое человека. В пределах целого человека возникает бытийный контакт человека и животного существа. Происходит взаимная адаптация между ними. Одним из крупных результатов этой адаптации становится возникновение языка-речи. Оставаясь в онтологическом плане собственно жизненным субъектом, животное существо стремится овладеть ценностями, не являющимися жизненными, которые, следовательно, жизненные формы не могут вместить. «Простое» говорение делает причастным жизненное существо к внежизненному бытию и его ценностям. Первой такой ценностью является власть над миром. Чтобы владеть миром, нужно самому стать миром. Достигая этой цели, субъект жизненного существования переходит границу, положенную ему жизнью как типом телесного – пространственно-временного – существования. Род существования (жизнь) и ценность, к обладанию которой становится причастным жизненный субъект, делает его конфликтным субъектом. Овладевая миром, целое человека на самом деле творит мир, являющийся отрицательным двойником исходного (первичного) мира. Теперь Слово осуществляет свое превращенное бытие через субъекта антиномического бытия. В этой ситуации в событие бытия Слова вступает поэт. Пушкин как субъект превращенно-словесного бытия, односторонне положительного и односторонне отрицательного субъектов уравнивает и тем самым создает эстетическую ценность.

Гармония как эстетическая ценность предполагает односторонность и их равновесие. На этом миссия поэта – создателя эстетической ценности – как субъекта собственно человеческого бытия является осуществленной, но миссия собственно человека остается незаконченной. Собственно человеку необходимо овладеть любовью как абсолютной ценностью. Любовь осуществляется как содержание бытия субъекта, совершаемого словесной формой в ее должном – прямом – состоянии. Поэт должен преодолеть свое превращенное состояние, чтобы стать субъектом непосредственно словесного бытия. Для этого он

должен превозмочь жизнь как род существования одной своей составляющей как целого человека. А для этого он, в свою очередь, овладевает целым героем, продолжающим быть субъектом своего бытия. Овладеть целым героем поэт может, только позволив целому герою овладеть собой. Это событие, как мы полагаем, и происходит с Пушкиным как автором «Капитанской дочки». Пушкин умер потому, что написал «Капитанскую дочку», как Моцарт умер потому, что написал «Реквием». Дантес для Пушкина сыграл такую же роль, как Сальери для Моцарта. Они просто исполнили волю Пушкина и Моцарта.

АННОТАЦИЯ

Фёдоров В.В. Автор и герой

В статье рассматриваются отношения между автором и героем как фактор, определяющий направление события поэтического бытия автора. Поэт – субъект творческого – превращенно-словесного – бытия, целью которого является преодоление своего превращенного состояния. Этому сопротивляется субъект жизненного существования как составляющая целого героя. Субъект жизненного существования как составляющая целого героя стремится овладеть внежизненными ценностями. Для этого ему нужно овладеть автором. Он позволяет герою овладеть собой, чтобы овладеть им и тем самым превозмочь свое не прямое состояние. Особая роль принадлежит такой ценности, как любовь – абсолютной, а потому последней ценности.

Ключевые слова: целое человека, целое героя, ценность, любовь, событие поэтического бытия.

SUMMARY

Fedorov V.V. The author and the character

The present paper deals with the relationship between the author and the character as a factor which determines the course of the development in the poetic entity of the author. The poet is viewed as a subject of creative – transformed-literary – entity the purpose of which is overcoming his transformed state. This is opposed by the subject of the living entity as a component of the whole of the character. The subject of the living entity as a component of the whole of the character strives after possession of values beyond reality. To achieve this he needs to take possession of the author. The latter allows the character to do so in order to get control over him and this way to overcome his transformed state. A considerable role is assigned to such value as love – the absolute and that's why the final value.

Key words: the whole of the human being, the whole of the character, value, love, the development of the poetic entity.

Н.А. Белоконов
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.091+821.161.2

ОБРАЗ «МАЛОЙ РОДИНЫ» И ГЕОКУЛЬТУРНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ПИСАТЕЛЕЙ В ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Появление в литературе молодых, талантливых представителей национальных литератур – Ч. Айтматова, Н. Думбадзе, В. Быкова, Э. Межелайтиса, В. Шукшина, В. Распутина, И. Чендея, Гр. Тютюнника и других писателей – дало своеобразную цепную реакцию. Мир увидел в них проявление национального художественного сознания, за каждым из них «закрепилось» геокультурное пространство – Сибирь, Ангара, Байкал – за В. Распутиным, Алтайский край за В. Шукшиным, Вологодщина – за В. Беловым и А. Яшиным, Луганщина за Гр. Тютюнником, Закарпатье – за И. Чендеем, что создавало разнообразную палитру литературного развития. Благодаря такому разнообразию представленных регионов в литературе появляется образ «малой Родины». Именно геокультурная ситуация наполняет размышления писателей о жизни родного края. Размышления писателей резко отличаются от патетично-пафосной публицистики, характерной для писательской публицистики советского периода, с характерными фразами о «могучей Родине», «могучем народе» без необходимой тогда конкретики, которая резко отличалась от размышлений о «малой Родине». Нужно отметить, что фундаментальных работ в современном литературоведении об образе «малой Родины» нет, встречаются отдельные статьи обзорного характера и косвенно затрагивается в ряде научных работ не литературоведческого характера: Гузениной С.В., Портнова В.В., Борисенко И.В., Золиной Г.Д. и др.

Цель нашей статьи – рассмотреть образ «малой Родины» в творчестве писателей советского периода на примере произведений В. Распутина, Ю. Нагибина, И. Чендея.

Образ «малой Родины», как известно, имеет свою историю. Она связана с творчеством известного советского писателя Константина Симонова, который незадолго до начала Великой Отечественной войны написал стихотворение «Родина» [10].

На фоне огромного числа произведений, среди которых были призывы любить «могучую», «необъятную Родину», «сильную», «социалистическую», К. Симонов продемонстрировал патриотический посыл другого

качества, что, казалось, не соответствовало направлению социалистического воспитания масс. Удивляет и то, что цензура пропустила стихотворение в печать с такой крамольной мыслью – любить Родину не в образе одной шестой суши, а в неожиданном образе – «но эти три березы при жизни никому нельзя отдать» [10]. Таким образом, К. Симонов уменьшает значимость «социалистической Родины», обращая взгляды читателей к образу родного края. Очевидной была еще одна крамольная мысль поэта – образ берез, как песенного дерева России, воплощенного в творчестве Сергея Есенина. Переключка поэтических образов прослеживается при условии, что творчество поэта в то время было запрещено и разблокировано в 60-е годы. Деревенская проза отреагировала на это событие, как и на стихотворение К. Симонова, созданием образа «малой Родины» в художественных произведениях, публицистике, в многочисленных интервью, приобретая смысл ключевого слова в культуре времени. Чиновники-идеологи вынуждены были с этим смириться, признать стремление писателей к образу «малой Родины»: Ф. Абрамов изображал архангельское село, В. Белов – Вологодчину, В. Астафьев и В. Распутин повернулись к Сибири, а В. Шукшин мечтал вернуться в Алтай.

Совершенно другая ситуация складывалась в украинской литературе. Образ Украины, сожженной войной, создал А. Довженко в «Дневнике» и «Украина в огне», чем вызвал негодование власти и чиновников культуры, а также запрет писать и снимать фильмы. Это вызвало болезненное состояние А. Довженко, как творческой личности, который соотносил себя с образом оскверненной Украины: «О українська земле, як укривавилась ти! Ріки кров'ю поналивано, озера слізьми та жалем... Степи гнівом утопано, та прокляттям, та тугою і жалем» [11].

Не менее резонансной была история стихотворения «Любіть Україну» талантливого поэта-лирика Владимира Сосюры, который «позволил себе» высказать свои интимные чувства призывом к массовому читателю «любить Украину». И все эти произведения и события стали контекстом для литературно-критического очерка И. Чендея. Не касаясь вопросов историко-литературной хронологии, отметим, что писатель сделал смелый шаг, когда так интимно выразил свою любовь к Закарпатья.

Говоря об интимности, рассматриваем термин не из бытового употребления, а филологическое понятие, обоснование которого в свое время сделал известный ученый С. Аверинцев. В статье (для VII тома «Краткой литературной энциклопедии»,

а затем II тома энциклопедии «Культурология»), прописывая конститутивные принципы филологии, исследователь выделил ее моральную основу, которой всегда была вера в безусловную значимость традиций, воплощенная в определенной группе текстов: в этих текстах искали источник всего светлого и благородного, какой-либо духовной ориентации, а поэтому ради служения возле них не жаль было отдать всю жизнь [1, с. 974]. Ученый считал, что современная филология стала более демократичной, а поэтому была вынуждена отказаться от привилегированных текстов, распространяя свой интерес на все доступные тексты: «Таково положительное и необратимое следствие научного (и не только научного) развития. Очевидно, однако, что когда сфера «интересного», «важного» и «ценного» неимоверно расширяется, это должно быть окуплено утратой интимности отношения к предмету: интересное уже не так интересно и главное, важное, уже не так важно» [1, с. 975]. Одним из важных был вывод о том, что современный филолог с не меньшей силой может продемонстрировать свой интеллект, как классика, поэтому ему удастся сохранить и способность к обостренному «любованию», «но ему уже не дано так просто и непринужденно «войти вовнутрь» [1, с. 975]. В то время, когда С. Аверинцев написал об этом в 70-е годы, были примеры духовной позиции ученого как «пребывания внутри». Работы С. Аверинцева, как и других представителей его поколения, это явно подтверждают. Но все же ситуация изменилась к лучшему. Со временем М. Наенко отметит «інтим письменницької праці як потаємний покликання до творчості» [5, с. 15].

С этими работами мы соотносим пробы И. Чендея сохранить интимность к своему предмету, когда мир и человек не перестают удивлять. В очерке о Д. Вакарове только штрихами определена ситуация, о которой пишет С. Аверинцев: «...выход думающего с наивно-непосредственного отношения к своей духовной жизни, переход от «подсматривания» за собой, до разделения себя на субъект и объект интеллектуально созерцания» [1, с. 976]. Это было желание через судьбу своего поколения увидеть себя, к тому же в истории родной Верховины.

В русской литературе такой стиль был характерен для писателей-деревенщиков, для которых слово о «малой Родине» было одним из основных показателей творческого бытия творческой деятельности. Известна фраза В. Шукшина об Алтае: «Это моя родина, как же мне не хотеть этого» [9, с. 2].

В украинской литературе смелое и откровенное слово о «малой Родине» озвучил И. Чендей в очерке о поэте-побратиме.

Жизнь его, как верховинца, складывалась под влиянием

песни, под которой он понимал не только мелодию и слова – «під цим поняттям я розумію все прекрасне, чим багатий наш великий народ – його душевні щедроті і мрію, сердечність і емоційність, крилату фантазію і жагу до прекрасного, любов до казки і вишивки, до танка і співу, невсипущу потребу духовного збагачення» [8, с. 49]. Песня у писателя стала воплощением геокультурной ценности: «Спершу я сприймав її так, як давало саме життя – разом з хлібом, повітрям, водою і сонцем. І я не замислювався, а звідки вона, чому така, а не інакша, чому співають весело і сумно, юнаки і дівчата, молоді і літні, в піст і м'ясниці, взимку і влітку. Бо вона, пісня, складала невід'ємну частину життя, була життям» [8, с. 49-50]. И. Чендей описал процесс самоидентификации социокультурного смысла: понимание себя, своих желаний, стремлений происходит через песню, но в другой ситуации. И тут особую роль в жизни И. Чендея сыграла учитель Йолана Тимкович. Она своей просьбой записывать народные песни, как память народа, стала толчком к осознанию того, что песня – это целая культура народа. Позже, уже в интервью 1997 года, которое обозначено как «Невідомий І. Чендей», отвечая на вопрос «Какая встреча в Вашей жизни Вам вспоминается?», писатель дал следующий ответ: «Їх було багато, але одна з найпам'ятніших – зустріч з моєю вчителькою Йоланою Тимкович у 1957 році у Словаччині. Вона вчила мене всього в трьох класах народної школи. Вийшла за словака і виїхала з Дубового, коли мені було 9 років. Була дуже красива і чутлива, як квітка» [7, с. 14]. Образ песни, образ женщины, воплощенный в образе учителя, вылились в геокультурный образ Закарпаття.

Эти воспоминания о том, какой след в душе оставила учитель, вызывают параллель с известным рассказом В. Распутина «Уроки французского». В. Распутин тоже рассказывал о прототипе своей героини, учителя с далекой сибирской школы военных лет Лидию Михайловну Молокову. Он назвал ее уроки французского языка – «уроками доброты», которые воодушевили его на всю жизнь [6, с. 5]. Встреча с учителем подростка с далекого сибирского села передается как встреча через годы. Автор/герой сохранил в памяти и душе эту встречу, в которой не было будничных деталей. Это имело определенный смысл. Это было послевоенное время. Отец подростка погиб на войне, и мать прилагала все усилия, чтобы дать ему образование. Приезды матери были не частыми и вызвали желание бежать за ней, к родному дому. Голодный и обездоленный, он поддерживал себя тем, что играл в «чику», а потом мог на рынке выпить несколько глотков молока. Учитель французского языка хотела ему хоть

как-то помочь, но никаких подарков он не принимал. Спасением для нее стала игра, поскольку она всегда «проигрывала», а мальчик «выигрывал». Ничего не подозревая, он тем самым поддерживал себя. Но благодаря игре, между учителем и учеником формировались новые взаимоотношения. Игра стала лишь провокационным моментом к родственному сближению. Но узнав об этом, директор школы, чиновник сталинской закалки, обвинил учителя «в растлении» подростка и уволил ее с работы. Учитель была вынуждена вернуться домой на Кубань. А через время мальчик получил посылку: «Когда я открыл ее, достав опять топор из-под лестницы, – аккуратными, плотными рядами в ней лежали трубочки макарон. А внизу в толстой ватной обертке я нашел три красных яблока. Раньше я видел яблоки только на картинках, но догадался, что это они» [12]. Известный исследователь творчества В. Распутина А. Газизова отметила то, что происходит в читательском сознании в связи с рассказом «Уроки французского»: «Меня поражает и потрясает таинственная обращенность творческого сознания Валентина Григорьевича Распутина к ирреальным зовам невидимого, невозможного для наблюдений, но присутствующего в нас и вокруг нас ... Особенное восприятие возникает при чтении рассказов, когда не сюжет и герои захватывают, а по-распутински выраженная немыслимая изощренность таинственных и тайных состояний души, которыми она (душа) откликается на ирреальные зовы невидимого» [3, с. 86]. Встреча подростка с Человеком и Учителем стала событием и мерилom духовного бытия. В том, как автор/герой «вспоминает», чувствуется, что с годами эта история переживалась в памяти и в душе неоднократно и определила образ жизни.

В рассказе нет ни единого слова о взрослой жизни подростка, но есть память о встрече с Учителем, об уроке добра и человечности, а еще о яблоках, которые со времен античности были символом государственности. В какой-то степени образ учителя французского сыграл роль в формировании образа «малой Родины».

Типологически соотносится с воспоминаниями об учителе В. Распутина и И. Чендея рассказ Ю. Нагибина «Я изучаю языки». Если у И. Чендея и В. Распутина – это проявление деревенской прозы, то у Ю. Нагибина – урбанистической. В отличие от предыдущих примеров, герой/рассказчик Ю. Нагибина вспоминает о трех этапах своего становления: период детства, подростковый период и юность. Но примечательным был образ Сергея, когда он начал изучать немецкий язык. В то же время это было и первое впечатление от встречи с учителем. В памяти

навсегда остались две вещи – «дас хау зен» – дом, и появление Анны Ивановны в доме. Особенным было восприятие ее внешности и телесности: «Мое воспоминание о первой учительнице похоже на первые кубистские портреты Пикассо. В странном хаотическом, хотя, быть может, закономерном сопряжении плоскостей и линий вдруг проглянет живой, влажный глаз, нежная крутизна скулы, смутный намек на какую-то телесность...» [12]. Именно здесь напрашивается параллель с воспоминаниями И. Чендея о своем учителе и пережитый уже взрослый взгляд на нее, с глубоким подтекстом телесности. У Ю. Нагибина мальчик начинает воспринимать мир, себя «словно лаская себя своим первым высказыванием», как писал Н. Бахтин [2, с. 302], именно такой была риторика Анны Ивановны, и она осталась в памяти. И для И. Чендея встреча с учителем, спустя годы, стала воспоминанием о детской любви к песне и через нее особенное чувство к женщине. Ее образ выражает стремление идентификации с намерением глубже почувствовать свою принадлежность к родному краю.

Анализ произведений советского периода русской литературы показал, что образ «малой Родины» был непосредственно связан с нравственностью, которая формировалась под влиянием геокультурной самоидентификации народа. Для большинства писателей показательными были традиции и культурные ценности родного края, раскрытые в произведениях В. Распутина, В. Шукшина, Ю. Нагибина, И. Чендея и других русских писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Филология / С. Аверинцев // Культурология. энциклопедия: в 2-х томах. – М. : РОССПЕН, 2007. – Т. 2. – С. 811-812.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин. – М. : Высш. шк., 1986. – С. 144-327.
3. Газизова А. Три высказывания о прозе В.Г. Распутина / А. Газизова // Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи. Коллективная монография. – М. : Прометей, 2012. – С. 80-105.
4. Гузенина С.В. Образ Родины как предмет научного анализа / С.В. Гузенина // Вопросы. Гипотезы. Ответы : Наука XXI века : Монография. Книга 3. – Краснодар : Научно-издательский центр Априори, 2012. – С. 26-42.
5. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – К. : Просвіта, 2012. – 1088 с.
6. Распутин В. Я ценю порядочность в человеке / В. Распутин // Неделя. – 1987. – № 9. – С. 7.

7. Слотердайк П. Критика цинического разума / П. Слотердайк. – Екатеринбург : У-Фактория, 2009. – 800 с.
8. Чендей И. Скрип колески / И. Чендей. – Ужгород : Карпати, 1987. – 413 с.
9. Епштейн М. Реалогия / М. Епштейн // Культурология. Энциклопедия : в 2-х томах. – М. : РОССПЕН, 2007. – Т. 2. – С. 340-342.
10. Шукшин В. Любавины [Электронный ресурс] / В. Шукшин. – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/shukshin_vasiliy_makarovich/lyubavini/read/. – Заголовок с экрана.
11. Довженко О. Україна в огні [Електронний ресурс] / О. Довженко. – Режим доступу : http://www.ukrlit.org/Dovzhenko_Oleksandr_Petrovych/ukraini_v_ohni/. – Заголовок з екрану.
12. Нагибин Ю. Я изучаю языки [Электронный ресурс] / Ю. Нагибин. – Режим доступа: <http://fanread.ru/book/11667405/>. – Заголовок с экрана.

АННОТАЦИЯ

Белоконь Н.А. Образ «малой Родины» и геокультурная самоидентификация писателей в литературе советского периода

В статье автор раскрывает проблему формирования образа «малой Родины» в творчестве писателей советского периода В. Распутина, Ю. Нагибина, И. Чендея, поднимает вопрос появления термина «малой Родины» в литературе XX века. В работе рассматривается, как культурные составляющие влияют на формирование геокультурной самоидентификации писателей. Образ «малой Родины» раскрывается на примере произведений вышеуказанных авторов.

Ключевые слова: литературный образ, геокультурная самоидентификация, культурные традиции, образ автора.

SUMMARY

Belokon N.A. The image of “Small Motherland” and geo-cultural identity of writers of the Soviet period

The author reveals the problem of the formation of the image of “Small Motherland” in the works of such writers of the Soviet period as V. Rasputin, Yu. Nagibin, I. Chendey. The paper raises the question of the emergence of the term “Small Motherland” in the literature of the twentieth century. It considers how cultural elements influence the formation of geo-cultural identity of writers. The image of the “Small Motherland” is revealed by the example of the works of the authors mentioned above.

Key words: literary image, geo-cultural identity, cultural traditions, image of the author.

О.В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 801.6: 801.4+882(09)

ДРАМА З. Н. ГИППИУС «СВЯТАЯ КРОВЬ» – КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИДЕЙ ИСТОРИЧЕСКОГО ХРИСТИАНСТВА

Зинаида Николаевна Гиппиус, в первую очередь нужно заметить, известна, по большей части, как поэтесса и литературный критик начала XX века – Серебряного века русской культуры, но диапазон ее литературных предпочтений нельзя ограничивать лишь поэзией. З. Н. Гиппиус не только талантливая российская поэтесса, но и одаренный прозаик, публицист, сценарист, проницательный критик и, наконец, драматург.

Важным фактом является то, что З. Н. Гиппиус разделяла идеи актуального в тот период течения – символизма и принадлежала к числу «старших» символистов наряду с такими литературными деятелями, как Д. Мережковский, Б. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, А. Добролюбов и Н. Минский. Пьеса «Святая кровь» была создана в начале XX века и относилась к первым образцам драмы, отражавшим идеи символизма. В «Святой крови» черты символизма как миропонимания взаимно питают, дополняют друг друга, создавая оригинальный и сложный мир произведения.

Исторические события и кризис в России конца XIX – начала XX веков послужили новому осмыслению мироощущения, религии, жизни общества и роли в ней отдельной личности. З. Гиппиус не оставила эти вопросы без внимания, осветив в своих драматических произведениях основные эстетические установки символистов.

Серебряный век русской литературы отличался ярко выраженным художественно-эстетическим и идейным новаторством, а также обращением части писателей к религии, обозначенным в литературе как «религиозные искания» или даже как «религиозное возрождение». До этого периода писатели мало обращались к религии, интереса, как такового, к религиозным вопросам не было, исключениями были, разве что, Ф. М. Достоевский и В. Р. Соловьев, но «по мнению историков, занимающихся изучением религиозно-философских исканий русской интеллигенции, именно под влиянием Достоевского и

Соловьева представители интеллигенции видят теперь в религии, и религиозных феноменах вообще главный, определяющий духовный импульс в жизни не только отдельного индивида, но и общества в целом» [6, с. 180]. «С этим новым пониманием религии и религиозного часто связывается идея революционного переворота, апокалипсическая надежда на новое общество и нового человека. Новый социально-религиозный идеал основывался то на анархических, то на социалистических, то на марксистских принципах, но во всех случаях речь шла о религиозной *communitas* (лат. «сообщество»), которую объясняли или как «общественность», или как «соборность» и которая представлялась конечной целью религиозных исканий» [5, с. 7]. Стоит, все же заметить, что религиозным исканиям была подвержена лишь часть российской писательской интеллигенции Серебряного века, но важным фактом стало то, что среди них была Зинаида Николаевна Гиппиус, исследованию чьей драматургии посвящена данная работа.

Гиппиус в своей статье «Критика любви» ставит вопрос: «Хотим ли Божьей смерти? Нет, мы Бога хотим. Мы Бога любим. Нам надо Бога. Но и жизнь мы любим. Значит, и жить нам надо. Как же нам жить?» [3, с. 63], а в другой статье, «Хлеб жизни», сама же дает ответ: «Надо соединить жизнь и религию! Надо освятить жизнь! Надо религию сделать жизненной! Надо все любить!» [1, с. 5]. Здесь прослеживается «и тяга Гиппиус к универсализму или «всеединству», культурному синтезу, и идеи «жизнестроения», и христианско-неоплатоническая апология любви как перводвигателя общественной жизни» [5, с. 9]. Отсюда вытекает идея о создании «новой церкви», которой была привержена Гиппиус и некоторое число ее современников. Они считали, что церковь, которая существовала в конце XIX и начале XX века, перестала удовлетворять духовные потребности общества. Церковью проповедовался «идеал загробной жизни», но не земной: история, мир, человечество для «исторического христианства» ничего не значат; оно не определяет своего отношения к науке и искусству, к культуре, семье, государству и обществу в целом; оно не способно служить обществу и отдельной личности обедняющим началом. Эти факторы и привели к мнению, что «историческое христианство» в лице Русской православной церкви исчерпало себя и требует реорганизации.

Важно заметить, что Зинаида Гиппиус и ее единомышленники не отрицали ни христианства как такового, ни православной церкви. Напротив, христианство должно было быть опорой для создания «новой церкви», такой церкви, которая, сохраняя

традиции и догмы христианства, была бы направлена на просвещение общества в целом и отдельной личности.

Изменения и глубинные процессы, которые происходили в русской драматургии Серебряного века, дали возможность Зинаиде Гиппиус выразить ее философские, художественные и, конечно же, религиозные позиции. Писательница умело использует драматическую форму для выражения своих философских и религиозных воззрений. Так, в пьесе «Святая кровь» наглядно изображен пересмотр идей исторического христианства.

Пьеса «Святая кровь» является дебютным драматическим произведением З. Н. Гиппиус, и, как утверждает один из современников писательницы, Всеволод Мейерхольд, с этой пьесы начинается становление символистской драматургии в целом. Одной из главных идей пьесы выступает идея соединения «земного» и «небесного», то есть, слияние двух верований: язычества и христианства. Как и всех символистов, З. Гиппиус интересуется фольклор, она видит в славянской мифологии мудрость, которая может поспособствовать созданию Новой Церкви. Там она находит «прообраз человека», по ее мнению, соответствующего «новому религиозному сознанию».

Создавая пьесу «Святая кровь», писательница берет за основу сюжет всем известной сказки Ганса Христиана Андерсена «Русалочка», изменяет ее в соответствии со славянской мифологией и языческими верованиями, но оставляет основные сюжетные события и некоторых героев. Например, стремление Русалочки стать человеком, обращение за помощью к ведьме, поход к людям и т.д.

Итак, как и в сказке Андерсена, главная героиня пьесы «Святая кровь», Русалочка, живет в беззаботности, окруженная танцующими и поющими сестрами, но лишь до того момента, пока разговор с одной из старых русалок не позволяет ей узнать о совершенно отличном от ее мира, мире людей. В этой беседе ее привлек рассказ о бессмертной человеческой душе, и она захотела, во что бы то ни стало, ее обрести. С этого момента приобретение человеческой души становится для нее главной целью, и она обращается за советом к старухе-ведьме, и та дает ей указания: «Пойдешь просекой, тут и будет тебе келья, деревянный такой домик, человеческое жилье. <...> Ты только войди в келейку, да смотри, чтоб не видели тебя, чтоб спали, и приникни к которому-нибудь поближе, да грейся, да чтоб дышал он на тебя, трогай его. Он проснется, подумает – чудится ему, начнет над тобой слова говорить, гнать тебя, бить, может, станет, – а ты ничего, терпи, не уходи. Подышит он на тебя, потрогает – и станет у тебя тело, как у

людей, с кровью. И солнце тогда можешь видеть. <...> Надо, чтобы тебя люди крестили. <...> Ты сначала ничего не говори им, ничего не рассказывай, чтоб не забоялись и привыкли. И все живи с ними, да грейся, тело на себя принимай. И вот, когда который-нибудь тебя... который-нибудь станет очень добрым к тебе, а ты к нему, – тут ты ему и откройся, и проси крещения» [2, с. 333]. Русалочка в точности следует ее указаниям, она живет вместе с отцом Пафнутием и Никодимом (послушник), с каждым днем обретая все большую «человечность». Отец Пафнутий дает ей имя Аннушка, учит ее всему, заботится, в то время как Никодим настроен к ней враждебно, начиная подозревать, что она нечисть. Со временем Пафнутий понимает, что полюбил Аннушку настоящей отцовской любовью, и Русалочка, в свою очередь, испытывает к нему глубокое чувство любви, как к родному отцу, хоть и не знает значения этого слова. Однажды, разговаривая с Пафнутием, Русалочка признается: «Нет у меня души! Нет, понимаешь! Человек, Христос, Бог – пришел только для людей, а для нас не пришел. Он забыл нас! Да нет, не забыл, потому что Он нам своей смертью принес! Были мы бессмертные, а как пала на нас Его кровь – стали мы умирать. Точно выжгла она нас! <...> Кровь – мою душу выжгла, а желания моего во мне не выжгла. Я там родилась (указывает вдаль по просеке), там, на озере, из воды вышла, из тины. Много там нас, живых, смертью умирающих, бескровных. Люди нас презирают, нечистью зовут. Мы ведь в туман растаем, и конец всему. Господь презрел их, думают люди, – как же нам их не презирать? Только, скажи, если Бог хотел убить нас, зачем Он нам желанье бессмертной души оставил? И такое желанье, такую волю, какой противиться нельзя? <...> К тебе я и пришла оттуда, с озера, чтоб ты меня молиться научил. Но сказали мне – и правда это – что не будет у меня бессмертной души, пока человек... вот такой, как ты... знака не даст мне. И как положит он на меня знак – станет у меня кровь теплая, как у него, и дастся мне бессмертная душа. Крести меня... дедушка» [2, с. 334]. Рассказ Русалочки слышит и Никодим и, когда отец Пафнутий принимает решение крестить ее, говорит: «Сказано в книгах разума Божия, что преступивший закон да погибнет. И ежели сотворишь кощунство над таинством крещения – смертию умрет душа твоя. Нет прощения преступившему закон» [2, с. 334]. Пафнутий готов пойти на эту жертву, но Русалочка, заслышав, что для того, чтоб она приобрела человеческую душу, любимый ей человек должен погубить свою душу, отказывается от крещения и решает вернуться в озеро. Тут опять появляется ведьма и предлагает иной способ: «Помнишь, девушка, говорила я, что коли не согласится старик тебя крестить, – так и другое средство есть? И без крещения можно бессмертную душу получить. <...>

Вот средство-то, девонька. Нож. Такой нож славный. Просто даже удивительный. Ты вот его возьми, да после вечерен и ступай к часовне. Он тоже старик упорный. Ты его не уговоришь. Сказал – хочет крестить – ну и покрестит, и не оглянешься. И душу – кто его знает – может, и потеряет из-за тебя. Подойдешь к старику своему – не давай ему заговорить, и сразу его этим ножом и ударь. Ударь его, да чтоб поглубже нож вошел, и как брызнет на тебя кровь его, так сразу в тебе все переменится, станешь, как люди, теплая, и войдет в тебя душа. Чтоб его кровь, твоей рукой пролитая, тебя коснулась. Душу ведь его ножом убить нельзя. Душе его от этого еще легче будет. Твоей, может, тяжело. Люди говорят, что... Он не прощает тому, кто прольет кровь. Он и будет мучить твою душу в наказание. Так люди говорят» [2, с. 334]. Русалочка колеблется: «Как же убью его, когда его боль – мне своей больше? Как сама пойду на такое мученье? Ведь люблю я его, точно я в нем живу, точно родилась от него, точно его кровь – моя кровь! Да нет, не то! У меня слова такого нету, какое нужно для этой боли! Нет, я лучше в озеро» [2, с. 335]. Но все же, в конечном счете решается убить отца Пафнутия, думая, что тем самым освободила его бессмертную душу от брэнного тела. Никодим поражен тем, что произошло, он проклинает Русалочку и пророчит ей вечные муки, но Русалочку это не пугает, она верит, что поступила так по велению Бога. Ведьма тоже поражена поступком Русалочки, перед тем как уйти, она говорит: «Победил... Человек» [2, с. 335].

Осмысливая сюжет пьесы, можно заметить противопоставление двух единств: духа и плоти. Так, по мнению Гиппиус и ее единомышленников, согласно идеям исторического христианства, дух – это церковь, религия, культура, а плоть – это общество, народ, земная жизнь, и между двумя этими единствами пролегает огромная пропасть, которую «Новая церковь» должна преодолеть. «Если Ветхий Завет был религией Отца, Новый Завет – религией Сына, то Третий Завет должен был стать, по их мнению, религией Святого духа, своеобразным синтезом «правды о земле» (язычества) и «правды о небе» (христианства)» [4, с. 3]. Именно синтез этих двух «правд», некое двоемирие, мы можем наблюдать в пьесе «Святая кровь»: мир язычества – это мир, в котором жила Русалочка до встречи с людьми, мир христианства – это мир людей, в который она попадает. Сопоставив все, можно сказать, что Русалочка выступает в пьесе неким их слиянием, «мостом», что их связывает, и сможет соединить в себе «новое религиозное сознание».

Также можно проследить историческое изменение религиозного сознания в рассказе старой русалки: «Вот, слыхала, что и прежде, давно, всегда были на свете и люди, и разные

другие живые твари, и русалки, и разные. <...> У людей тогда не было бессмертной души. И вот так время проходило. Люди знали, что мы одни бессмертные, и почитали, и смирялись перед нами. Но жить им было, с их коротким веком да со смертью, очень нехорошо, и они только показывали нам, что смиряются, а потихоньку роптали и другое думали. Тогда меж ними родился Человек, которого они называли Богом, и Он пролил за них свою кровь и дал им бессмертную душу» [2, с. 335]. Тут можно выделить, опять же, два периода, первый, когда нечисть почитали и поклонялись ей – язычество, и период почитания единого Бога, того, кто пролил за людей свою кровь, то есть, период христианства. Сменив язычество, христианство полностью отвергло плоть, поставив во главе бессмертную душу. Основной посыл пьесы, по нашему мнению, заключается в том, что плоть так же священна, как и дух.

Рассмотрев пьесу «Святая кровь», можно констатировать, что З. Гиппиус переосмысливает сюжет сказки Андерсена и подчиняет его религиозно-философской концепции «нового религиозного сознания». З. Н. Гиппиус талантливо использует драматическую форму для выражения своего мировоззрения, философских и религиозных взглядов. Так, в пьесе «Святая кровь» наглядно изображен пересмотр идей исторического христианства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. В 7 т. Мы и они : Литературный дневник / З.Н. Гиппиус // Хлеб жизни. – М. : Русская книга, 2003. – 528 с.
2. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. В Т. 4. Лунные муравьи: Рассказы. Пьесы / З.Н. Гиппиус. – М. : Русская книга, 2001. – 528 с.
3. Крайний А. Литературный дневник (1899-1907) / А. Крайний. – СПб. : Изд. М. В. Пирожкова, 1908. – 63 с.
4. Хлебоказова Н.Ф. «Святая кровь» З. Гиппиус (к проблеме интертекстуальности) / Н.Ф. Хлебоказова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/svyataya-krov-z-n-gippius-i-snegurochka-a-n-ostrovskogo>.
5. Ходоров А.А. Между религией и революцией: духовные искания русской интеллигенции Серебряного века / А.А. Ходоров // Общественные науки и современность. – 2000. – №1. – С. 151-162.
6. Шеррер Ю. Религиозно-философские искания в России в начале XX века / Ю. Шеррер // История русской литературы. XX век: Серебряный век. – М., 1995. – С. 92-99.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О.В. Драма З. Н. Гиппиус «Святая кровь» – как выражение идей исторического христианства

Статья посвящена определению художественного своеобразия драматургии Зинаиды Николаевны Гиппиус на примере ее пьесы «Святая кровь». В работе рассматривается выражение идей исторического христианства на основе пьесы «Святая кровь».

Ключевые слова: символизм, драматургия, «религиозное возрождение».

SUMMARY

Zharikova O.V. The drama «Holy Blood» by Zn. Gippius as the manifestation of Historical Christianity ideas

The article is devoted to investigation of the artistic originality of the drama by Zinaida Nikolaevna Gippius. The paper discusses the manifestation of Historical Christianity ideas in the play «Holy blood».

Key words: symbolism, drama, «religious revival».

*М.Н. Ивахненко
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.161.1

К ВОПРОСУ О СИТУАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ

Феномен современной литературы представляет собой некоторое противоречие, поскольку, с одной стороны, показывает опыт предыдущих эпох, а с другой, констатирует состояние развития литературы на современном этапе. Это даёт исследователю возможность смотреть на литературный текст с нескольких сторон, представляя объёмную картину отдельного литературного произведения и целой эпохи. Русская литература второй половины XX – начала XXI вв. в современном литературоведении исследуется на достаточно высоком уровне, однако эти исследования не всегда складываются в целостную систему, которая бы в полном объёме отражала современное состояние литературы. Наличие такой фрагментарности заставляет исследователей обращаться к этой проблеме для формирования полной картины литературного процесса во всём её сложном многообразии.

Завершение XX века как историко-литературного цикла позволяет выявить те качества и свойства, которые определяли его сущность. Исследователи современной русской литературы (Г. Беляя, В. Воздвиженский, М. Голубков, А. Николюкин, Г. Торунова, А. Чагин и др.) выдвигали разные периоды литературного процесса XX века, но, на наш взгляд, наиболее оптимальной является периодизация русской литературы, предложенная Н. Лейдерманом:

- первый период (1890-е – конец 1920-х гг.) состоит из двух циклов – «серебряного века» (до 1917 г.) и цикла формирования того художественного феномена, который получил название «советская литература» (с 1917 г.). На переломе между этими циклами выделяется особый микроцикл (1917 – начало 1920-х гг.) – момент культурного взрыва;

- второй период (начало 1930-х – середина 1950-х гг.) состоит из следующих субпериодов: «тридцатые годы», «период Великой Отечественной войны», «первое послевоенное десятилетие». Характеризуется утверждением господства соцреализма как творческого метода и литературного направления и сопротивлением его диктату в запрещенной литературе;

- третий период (середина 1950-х – середина 1980-х гг.) состоит из следующих субпериодов: «шестидесятые годы» или «оттепель» (примерно 1954–1968), «семидесятые годы» (примерно 1968–1985). Характерен кризисом соцреалистической культуры, расшатыванием соцреалистического канона, актуализацией реалистической традиции, вторым рождением модернизма и авангардных тенденций;

- четвёртый период (середина 1980-х – 2000-е гг.) считается незавершённым. Его характеризуют кардинальные социокультурные изменения, становление русского постмодернизма, поиски новых «космографических» моделей мира (постреализм, натуралистический сентиментализм) [8].

Как известно, переломным в истории страны стал XX съезд КПСС, появляется, хотя и вполне умеренная, критика сталинской модели социализма. Идею трансформации социализма, его приближение к идеалам свободы, равенства, братства подхватили «шестидесятники» – представители той части советской интеллигенции, чьё мировоззрение сложилось под влиянием XX съезда. Если взглянуть на литературу 60-х годов с современных позиций, то может показаться, что радикальное диссидентство переплеталось, как ни странно, с конформизмом. Но в то время это всё чувствовалось и воспринималось иначе. По словам российского писателя В. Аксёнова, «это было не стремление к обогащению, а стремление бросить

вызов. Отказаться от стереотипа. Выделиться» [2, с. 289]. «Шестидесятники» вращались в своём собственном мире – мире, который бросал вызов и тоталитарному государству, и в то же время был зависим от определённой политической конъюнктуры. В советской литературе 60-х годов и происходит поиск нового типа соотношения жизненной правды и художественного вымысла. «Общество, литература были охвачены иллюзиями, и казалось, что можно преодолеть мрачное прошлое сталинизма, можно продвинуться как-то вперёд, что можно сделать шаг в сторону либерализации, в сторону более счастливой, более свободной жизни» [4, с. 77]. В литературной критике возникают очень противоречивые суждения, когда речь идёт о «шестидесятниках». По мнению А. Михайлова, «у этого поколения не было целостности. И оно как поколение не состоялось. Состоялись отдельные личности, разными путями шедшие через тернии к звёздам» [10, с. 10]. Критики особенно выделяли такую яркую черту «шестидесятников», как идеологизированность: с одной стороны, ориентированность на власть, с другой – способность не только действовать по указке, но даже мыслить и чувствовать. М. Липовецкий в этой связи отмечает: «Шестидесятники отдали щедрую дань “очищению” коммунистической утопии от наследия “сталинизма” <...> Впрочем, важнее, пожалуй, то обстоятельство, что шестидесятники сами стали преодолевать комплекс веры в “социализм с человеческим лицом”, надежду на обновление революционной идеи» [9, с. 228]. Главным в «шестидесятниках» оказывается не то, что в них было стабильно, но то, что в них менялось. Во всяком случае, «шестидесятники» создали свою систему мифов, противопоставленную советской мифологии. Культурно-историческое значение «шестидесятничества» состоит в том, что советского человека вернули из политико-идеологических сфер в круг естественных интересов и потребностей, выдвинув на первый план антропологическую сущность человека. Всё это нашло отражение в творчестве В. Аксёнова, А. Гладилина, А. Кузнецова, Ф. Искандера и др.

Резкой чертой между 60-ми и 70-ми годами стал разгром журнала «Новый мир» в 1970-м. Журнал был воплощением того порыва к демократии, свободе личности, обновлению социализма, который страна переживала после смерти Сталина начиная с середины 50-х годов. Сразу после расправы с журналом процесс вытеснения из советской литературы людей и идеологии 60-х пошёл быстро и безостановочно. По мнению В. Баевского, эту эпоху можно с полным основанием назвать «промежутком» [3, с. 336]. Однако либеральное движение нарастало. И именно

среди его представителей шла интенсивная дискуссия об экономической и политической модернизации. Кризисные процессы происходили в эстетике и художественной практике соцреализма. Начавшееся в годы «оттепели» освобождение от его догм усиливалось. В русскую литературу возвращается модернизм и возникает постмодернизм. Власти старались привлечь на свою сторону талантливых писателей, но вместе с тем, заигрывая с одними, препятствовали публикации других. В. Баевский назвал время с середины 60-х до середины 80-х годов XX века по справедливости «двадцатилетием упущенных возможностей» [3, с. 336], но литература всё же продолжала развиваться.

Советская литература в 70-е годы отчасти развивалась по тем направлениям, которые наметились в предыдущее десятилетие: по-прежнему важное место занимали в ней военная, деревенская и городская проза, или городская повесть (критика употребляла оба эти термина). Под запретом оказалась антисталинская тема: писатели, стремившиеся продолжать это течение литературы предыдущего десятилетия, вынуждены были эмигрировать. Таким образом, можно обозначить общее в литературе 70-х годов. Этот период отличается, прежде всего, глобальным поворотом от социальной проблематики к нравственной, к утверждению истинных духовных ценностей.

Как известно, одним из громких дел, расшатавших, в конце концов, насильственное единомыслие советской литературы под гнётом цензуры, стала история бесцензурного альманаха «Метрополь», в которой воплотились изменения, происходившие в механизме функционирования советской цензуры. В случае с «Метрополем» власть впервые столкнулась с открытой оппозицией со стороны группы писателей – членов Союза писателей, в которую, в частности, вошли В. Аксёнов, А. Битов, В. Ерофеев, Ф. Искандер, Е. Попов. В 1979 году они выступили составителями литературного альманаха, куда должны были войти произведения, которые нигде не публиковались, поскольку не могли пройти через цензуру. Как позже скажет В. Аксёнов, это была «попытка настоять на праве автора публиковать то, что он сочинил, а не то, что ему разрешат. Попытка избежать прямого насилия над текстом. Попытка приобщить к литературе бездомный пласт, который в течение многих лет не имел ни малейшей возможности выйти на поверхность» [1, с. 6]. Авторы альманаха попытались продемонстрировать альтернативные направления в русской литературе, противостоять доминирующей официальной культуре. Власти, разумеется, усмотрели в альманахе попытку

вывести литературу из-под контроля государственной идеологии. «Метрополь» был подвергнут уничижительной критике, а некоторые его авторы были исключены из Союза писателей.

Нарубеже 1960–1970-х годов, когда на Западе одним из ведущих литературных направлений стал постмодернизм, в русской литературе появляются произведения А. Битова, В. Ерофеева, Саши Соколова, И. Бродского и др., с которых, по мнению многих исследователей, начался русский постмодернизм. «Важнейшие способы реализации постсовременных взглядов у русских постмодернистов – деконструкция культурного интертекста, децентрирование дискурса, децентрирование субъекта» [12, с. 57]. Новое для русской литературы направление продолжило прерванную динамику модернизма и авангарда. Однако, развиваясь, русский постмодернизм всё активнее отталкивается от присущей модернизму и авангарду мифологизации реальности. По мнению И. Скоропановой, в период становления русского постмодернизма в процессе переоценки ценностей основное внимание уделяется проблемам массового сознания, постепенно к ним добавляются проблемы коллективного бессознательного, а на позднем этапе развития русский постмодернизм представляет широкий спектр проблем современности, получающих постфилософское освещение. Это течение становится всё более разнообразным, со всё большей определённой выявляет свою национальную специфику, а именно: большую степень политизированности, использование в качестве одного из деконструируемых языков языка социалистического реализма. «Нельзя сказать, – пишет И. Скоропанова, – что русские постмодернисты не мечтают о национальном возрождении, но главным его условием они считают преодоление авторитарности любого рода, освобождение от утопий – как социальных, так и трансцендентальных, “постмодернизацию” сознания и бессознательного. Ставки ими делаются не на религию, а на культуру» [12, с. 527].

На рубеже XX–XXI веков сформировалась новая парадигма художественности, основанная на универсальном принципе относительности, диалогичности, открытости по отношению к непрерывно меняющемуся миру. Этот феномен стал называться постреализм. Его представители также стремились установить диалог с хаотически развивающейся действительностью. Но они никогда не порывали с реальностью как объективной данностью и с конкретным измерением человеческой личности. Писатели-постреалисты активно используют такие элементы эстетики постмодернизма, как интертекстуальность, многостильность,

открытость текста для читательской интерпретации. Почти у всех русских «постреалистов» оживает жанровый архетип романа воспитания (А. Иванченко, О. Ермаков, В. Шаров, М. Харитонов, А. Слаповский). Причём в постреализме традиция романа воспитания, как правило, усложняется гротеском.

Литература 1950–1980-х годов значительно отличалась от советской литературы 30–40-х с её общей направленностью к «правдивому, исторически конкретному изображению действительности в её революционном развитии». В литературе 1970–1980-х годов наблюдаются и явления модернистского толка, «такие как концептуализм, метареализм и отдельные элементы прежних – авангардизма, сюрреализма, экспрессионизма. Выйдя в конце 80-х годов из российского андеграунда, они получили возможность свободного развития и распространения» [7, с. 72].

Демократические реформы конца 1980 – начала 1990-х годов привели к активизации литературной жизни. 90-е годы XX века вошли в историю русской литературы как смена основных эстетических и идеологических парадигм. Окончательно была разрушена доктрина социалистического реализма, исчезла цензура, и писатели получили возможность свободно публиковать свои произведения. Последнее десятилетие прошлого века стало средоточием многих разнонаправленных тенденций. Произошла смена литературного кода и изменение как самой литературы, так и взаимоотношений писателя и читателя. По мнению С. Тиминой, русская литература сегодня являет «как бы панораму раздвоенной души, в которой прошлое и настоящее сплелись причудливым образом» [11, с. 238].

О том, что русская литература на рубеже XX–XXI веков оказалась в сложной ситуации переходности, писали В. Гусев, Н. Иванова, И. Ильин, В. Курицын, Н. Лейдерман и М. Липовецкий, А. Марченко, А. Мережинская, Г. Нефагина, Б. Парамонов, С. Тимина, М. Эпштейн и многие другие. Рубеж XX–XXI веков войдёт в историю русской литературы как особый, переходный этап её развития, в котором отразилась «резкая смена аксеологических ориентиров, разрушение старой мировоззренческой системы, атмосфера духовной смуты и всеобщего разлада» [5, с. 103]. Новая же художественная парадигма, прогнозируемая исследователями, находится в стадии становления. Её контуры вырисовываются всё отчетливее, и можно предположить, «что в литературе XXI века утвердятся “новые” романтизм, реализм, модернизм, возникнут “новые” чувствительность, искренность, исповедальность, документализм...» [5, с. 120].

Итак, литературный процесс рубежа тысячелетий представляет собой сложное, противоречивое, неоднородное явление. При всём многообразии творческих поисков, при всей разнонаправленности художественного развития второй половины XX века просматриваются несколько стержневых тенденций: кризис соцреалистической эстетики, возрождение модернистских тенденций, возникновение и развитие постмодернизма и постреализма, активизация процессов взаимопроникновения разных художественных парадигм, межжанровый и междуродовой синтез. Для литературы этого времени стало характерным совмещение выразительных средств различных жанров в новых художественных образованиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксёнов В. Когда мы были молодые. Несколько необычный репортаж : [записала И. Ришина] / В. Аксёнов // Литературная газета. – 1990. – № 2. – С. 6.
2. Аксёнов В. Письменного стола в России у меня нет : [беседа с писателем В. Аксёновым / записал Ю. Коваленко] / В. Аксёнов // Известия. – 1995. – 19 апр. – С. 5.
3. Баевский В.С. История русской литературы XX века: Компедиум / В.С. Баевский. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 448 с. – (2-е изд., перераб. и доп.).
4. Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье / Дж. Глэд. – М. : Изд-во «Книжная палата», 1991. – 320 с.
5. Гусев В.А. Литература в ситуации переходности: моногр. / В.А. Гусев. – Днепрпетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
6. Иванова Н.Б. Скрытый сюжет: Русская литература на переходе через век / Н.Б. Иванова. – СПб. : Русско-Балтийский информ. центр «Блиц», 2003. – 560 с.
7. Кременцов Л.П. Русская литература в XX веке. Обретения и утраты: учеб. пособие / Л.П. Кременцов. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 227 с.
8. Лейдерман Н.Л. Периодизация русской литературы XX века и текущий литературный процесс [Электронный ресурс] / Н.Л. Лейдерман // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». – 2005. – Режим доступа : http://www.pspu.ru/sci_liter2005_leiderman.shtml.
9. Липовецкий М. Совок-блюз / М. Липовецкий // Знамя. – 1991. – № 9. – С. 226-236.
10. Михайлов О. Шестидесятники / О. Михайлов // Литературная газета. – 2002. – № 32 (7-13 августа). – С. 10.

11. Русская литература XX века : Школы, направления, методы творческой работы : учебник [для студентов высших учебных заведений] / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский др.; под ред. С.И. Тиминой. – СПб. : Издательство «Logos»; М. : Высш. шк., 2002. – 586 с.
12. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И.С. Скоропанова. – СПб. : Невский Простор, 2001. – 416 с.
13. Сушила И.К. Современный литературный процесс в России / И.К. Сушила. – М. : Изд-во МГУП, 2001. – 130 с.
14. Шестаков В.П. Мифология XX века / В.П. Шестаков. – М. : Наука, 1988. – 389 с.

АННОТАЦИЯ

Ивахненко М.Н. К вопросу о ситуации в русской литературе во второй половине XX – начале XXI веков

Статья посвящена изучению вопроса о состоянии русской литературы начиная с 60-х гг. XX в. по настоящее время. Рассматриваются этапы развития литературного процесса в советской и постсоветской России, а именно: кризис соцреалистической эстетики, возрождение модернистских тенденций, возникновение и развитие постмодернизма и постреализма, активизация процессов взаимопроникновения различных художественных парадигм.

Ключевые слова: историко-литературный цикл, соцреализм, «шестидесятники», постмодернизм, постреализм, художественная парадигма.

SUMMARY

Ivakhnenko M.N. To the question on the state of the Russian literature in the second half of the XXth – beginning of the XXIst century

The article deals with the question of the situation in the Russian literature from the 60s till now. The stages of the literary process development in Soviet and post-Soviet Russia are considered, namely the crisis of the aesthetics of socialist realism, revival of modernist trends, emergence and development of post-modernism and post-realism, activating of the processes of interpenetration of different artistic paradigms.

Key words: historical and literary cycle, socialist realism, «men of the sixties», post-modernism, post-realism, artistic paradigm.

УДК 821.161.1.09

ПУШКИНСКИЙ КОД В ПОВЕСТИ А. БИТОВА «ЛЕС»

Пушкинское присутствие в творчестве А. Битова отмечено многими исследователями и самим автором. В одних случаях («Моление о чаше») Пушкин и его произведения являются основным предметом художественных размышлений, в других – присутствие их не явно, но при этом не менее значимо.

В основании повести «Лес» угадывается сюжет пушкинского «Евгения Онегина», конечно, существенно трансформированный, но остающийся узнаваемым и, судя по отдельным маркерам (именам, репликам, ситуациям и т.д.), предполагающий узнавание.

Герой – столичный денди, менее эффектный, чем Онегин, но не менее, чем он, типичный, причем в разных значениях – социальном, историческом, психологическом, возрастном. Он тоже умен, рассудителен и прагматичен, тоже сознает свою зависимость от сословных предрассудков и тоже не решается ими пренебречь. В отличие от своего прообраза, он работает, но работа не является реализацией его сущности, а лишь проявляет некоторые свойства характера (профессионализм, принципиальность, амбициозность). Он тоже, как и пушкинский герой, находится в состоянии пост-любви: он чувствует ее отсутствие или недостаточность, или различные подмены, но при этом отказывается от женщины, которая могла бы составить его счастье.

Отказ героя от своего счастья объясняется его несвободой, его несовпадением с собой, подменной личностной жизни социальной ролью, изменением своей экзистенции, переориентированной с действительности на кажимость: «...будь он свободен (нет, не просто не женат – он не то имел в виду...), будь он самим собою, а не тем, чем он стал, не тем, кто кажется всем, и ему самому, Монаховым, не тем, кого в нем хотели увидеть и увидели, да и его убедили... Так вот, будь Монахов таким неоспоримым, безвоздушным собой, то Наталья бы и была именно тою, его женщиной, которая суждена ему, которую он принял бы без сомнения, как принадлежность себя себе, один к одному... Что ж он зевал? что ж он себе не верил? что ж он не знал, что он именно он и есть?» [1, с. 277].

Сказанное о Монахове проецируется и на его прообраз – так же поступает и Онегин, когда не принимает любовь Татьяны,

но принимает вызов Ленского. Любовь и смерть в обоих произведениях проявляются как взаимообусловленные и конфликтующие подлинности. Любовь вскрывает подлинность взаимосвязей и требует соответствующих поступков, но герой руководствуется другими принципами, которые представляются ему более реальными – более сильными, чем его любовь. Повествователь тонко, одним только стилистическим росчерком соединяет тему любви с темой смерти: «Он представил себе, что сказали бы о ней бесспорные красавицы его жизни, с оценками которых (главным образом, себя самих) он так неукоснительно считался, что и не подумал хоть раз посчитаться с собственным, так и не развившимся вкусом... он легко это себе представил: и гримасу, и яд женской критики, миллиграмма которого хватало ему на убийство того, что ему нравилось...» [1, с. 277].

Героиня – влюбленная и не скрывающая своей любви провинциалка, она не только любит, она живет любовью, это ее естественное состояние, без экзальтаций и надежды на взаимность, без претензий и притязаний, вне ревности и рефлексий. Она – образ его счастья, которое так возможно – и невозможно.

Есть в этом сюжете и «Ленский» – юноша, пишущий стихи (о смерти, естественно); эту реминисценцию подтверждает имя персонажа – «**Ленечка**». Есть и «Зарецкий» – опытный секундант «Ленского», по фамилии «**Зябликов**»; как и пушкинский персонаж («некогда буйан», «глава повес», «трибун трактирный» [3, с. 104], который бывал «как зюзя пьяный» [1, с. 105]), он тоже своего рода философ и тоже пьющий, нередко мертвецки.

Узнаваемый сюжет вызывает ожидание если не дуэли, то хотя бы драки, и уже возникает в читательском сознании, когда героя встречают трое неизвестных, среди которых и еще незнакомый ему соперник. Читательское ожидание благополучно обманывается: сомнительного вида мужчина оказывается не Ленечкой, а Зябликовым, и его интерес к Монахову обусловлен разве что потребностью выпить и покурить.

И все-таки какая-то дуэль происходит – потому что происходит смерть. Согласно пушкинскому сюжету, предопределяющему битовское повествование, Ленечка должен быть убит, и убить его должен Монахов. Но происходит нечто иное, обусловленное основной мыслью повести – мыслью о всеобщей взаимосвязанности человеческого сообщества – погибает человек, *похожий* на Ленечку, а Монахов, который ни в коей мере, казалось бы, не повинен в его смерти, оказывается все

же к ней как-то причастен, через посредство других, невидимых и неведомых связей, принявших убийственный импульс его выбора.

Описывая гибель «не-Ленечки», повествователь слишком нарочито повторяет, что это случайность, и возвращает читательское внимание к этому случаю, постепенно подводя его к пониманию, что это «не-случайность». Сначала – отчетливо, определенно, констатирующе, одной фразой-словом: «Случай» [1, с. 321]. В следующей фразе – поясняющая концептуальная метафора: «навстречу самолету выбежал Случай в образе Ленечки» [1, с. 321]. Через пару страниц понятия «случай» и «смерть» столь же концептуально разводятся: «Нелеп был случай, но – не смерть» [1, с. 323]. Еще пара страниц, необходимых для последовательного дистанцирования, как бы во времени, и восприятие случившегося обретает нужную оптику: «Это вчера и сегодня – случайная смерть, позавчерашняя – уже не случайна» [1, с. 325].

Сюжетная схема «Евгения Онегина» используется в повести Битова как архетип любви, который может разнообразно варьироваться в частностях, но тем определеннее обозначать контуры известного любовного треугольника. Архетипичность с очевиднейшей отчетливостью проявилась в момент, когда Монахов вдруг вспомнил, что 20 лет назад он был таким же, как Ленечка, – таким же влюбленным и слепым, не замечающим измен своей Аси.

«Слепота» – характерный признак влюбленности, но прозревший Монахов видит в этом не критерий, а симптом: «Вот что значит влюбленные – слепы!.. Слепы-то они слепы, да как ловко. К себе и слепы. Видят, что только захотят. Что только захотят, то и видят. Так что же, я и тогда не любил?..» [1, с. 306].

И сразу же после этого рассуждения входит Ленечка, следуя за возлюбленной, как за поводырем. Сказанное иллюстрируется показанным, напоминая театральный выход: «Шумно и бойко входила Наталья, а за ней, как слепец, с запрокинутым застывшим лицом, неся в нем плещущие свет и боль, словно боясь расплескать, медленно шел Ленечка» [1, с. 306].

Невлюбленный и зрячий Монахов удивлен, почему Ленечка не замечает его, не видит в нем соперника, пока не услышал и не прочитал его стихи. Теперь он потрясен. Теперь у него повод изумиться: «Однако странно: в стихах зряч, здесь слеп» [1, с. 308]. Однако ничего странного: поэт все видит и понимает, даже если его видение и понимание минует его осознание. В стихах выражается суть происходящего, а не житейский опыт

пишущего. Ленечка не замечает Монахова именно потому, что того, *в сущности*, и нет там, откуда происходят его стихи и его любовь.

Этот оптический парадокс иллюстрируется аллюзией на еще один пушкинский сюжет. Ленечка уже собрался уходить, но тут Монахов его остановил: «— Пойдите, — сказал решительный Монахов. — Там ведь еще осталось... — Он прошел к столу, разлил в бокалы и галантно раздал их действующим лицам. Ленечка вцепился в рюмку, как в соломину. Наталья отвернулась. — И вы мне обещали еще стихи переписать... — сказал Монахов, чокаясь с Ленечкой» [1, с. 308].

На сценичность ситуации указывает выражение «действующие лица», а читатель должен сообразить, что Монахов здесь оказался в роли Сальери, а поэт — в роли Моцарта. Указующим является также слово «Пойдите» — отсылка к пушкинской трагедии, к произвольному возгласу Сальери, отравившего друга: «Пойди, Пойди, пойди!.. Ты выпил!.. без меня?» [4, с. 314]. У Моцарта особенное зрение: он не видит, что в вине яд, что его друг — убийца, но он прозревает куда более важные, сущностные отношения, называя себя и Сальери «сыновьями гармонии».

Ленечкина слепота и Монахова зрячесть являются характерными признаками, позволяющими определить их роли в обоих пушкинских оппозициях — «Онегин — Ленский» и «Сальери — Моцарт».

Задействована в этой аллюзийной игре и роль Зябликова. Вспоминая себя на месте Ленечки, Монахов как бы прозревает: он догадывается (20 лет спустя!), с кем ему изменяла Ася. Он припоминает, с кем застал ее однажды, но, по причине своей «слепоты», не воспринял как соперника. Это был «какой-то мужик с бутылкой портвейна»: «По одному виду этого мужика юный Алеша был уверен, что это никак не предмет его ревности. Мужик был чужд Алеше — некрасивый. Немодно одетый и немолодой. Теперь же, когда Монахов разглядел его через время, было очевидно, что мужик был по случаю выбрит и наряден, и не был он вовсе стар, а очень даже крепкий и свежий был мужик» [1, с. 304]. В прежней редакции сказано даже резче: «Мужик был из другого мира, очень некрасивый, неважно одетый и немолодой» [2, с. 143]. Сравним это первое впечатление с другим, тоже первым, произведенным на героя Зябликовым: «...мужик его лет. Приземистый, одутловатый, небритый, почти как с бородой, в мятой, нечистой рубаше и сандалиях на босу ногу. <...> Неконкурентная внешность <...> успокоила, что ли, Монахова. Безнадежность шансов соперника...» [1, с. 283]. Сходство восприятий, ситуаций, отношений, вплоть

до ключевого и настойчиво повторяющегося слова «мужик», подсказывает смысл этих совпадений: ничего, *в сущности*, не изменилось. Его слепота не прошла, как, возможно, не прошла и его любовь. А может, основная причина его неведения в том, что, помимо любви к женщине, имеет место и любовь к себе, которая не допускает, чтобы его соперником был какой-то непрезентабельный *мужик*. А ведь мог бы сразу заподозрить, что Зябликов для Натальи не просто «друг», как она его уверяет, да и заподозрил, хотя и не сразу («как же это он сразу не понял роли Зябликова? Более чем странно... Кому же здесь было выступать в роли Монахова до Монахова – Ленечке, что ли?») [1, с. 316] – слишком уж по-свойски ведет себя с ней, бывает у нее дома...). Прежде он не допускал такой мысли, так что Наталья разуверяла его превентивно, хотя какие это доводы?

«– Какой ты смешной, Монахов! – восхитилась Наташа. – Что с тобой? Это же Зябликов, ты его уже видел» [1, с. 292].

«– Ты что же, Монахов... Дурачок, Монахов, – приговаривала она, обнимая его, как столб, – ты зачем на Зябликова дуешься? Он-то при чем?» [1, с. 294]

«– <...> Ты дурак, Монахов. Зябликов просто мой друг. Он не имеет ко мне отношения. Ну что ты, Монахов!..» [1, с. 295].

Образ мужика, который впоследствии оказывается непростым мужиком, с виду умного, скрытного, пьющего, неприглядно одетого, – тоже пушкинский образ: Пугачев. Соотносимый с ним Зябликов – образ современного бунтовщика и самозванца: инакомыслящий писатель, умный (умнее Монахова [1, с. 296]), только без топора. Курит план (имеет некий *план?*), сидит на шкуре яка... Знает жизнь – и ту, истинную, природную, определяемую образом «лес» («он мог прожить полгода один в обществе комаров и сосновых иголок»), и «остальную» – «включая себя» [1, с. 295]. Соответственно, взаимоотношения Монахова и Зябликова, с одной стороны, вроде бы невозможные, словно они из разных миров, но с другой – взаимно уважительные, словно они из одного корня, воспроизводят оппозицию «Гринев – Пугачев».

Можно не сомневаться, что отмеченные аллюзии – именно пушкинские и что это авторские кодировки, а не читательская фантазия, поскольку в тексте имеются прямые указания на то, что любовный треугольник, положенный в основание повести и представленный как архетип любви, включает в себя и судьбу самого Пушкина. Предположив, скорее в шутку, чем всерьез, что Ленечка – великий поэт, герой, развивая свое предположение, представляет эту типологическую реинкарнацию комплексно, находя в ней место и для себя: «А вдруг Ленечка – великий поэт?

Смешно. Быть не может. Что я в этом понимаю? А вдруг?.. Тогда кто я? Дантес, Мартынов? Бред какой-то...» [1, с. 308].

Герой не доверяет своей догадке, а если бы и доверял, то нужно было бы еще подумать, с кем именно из великих поэтов Ленечка совпал, с Пушкиным или с Лермонтовым, если Монахов оказался в роли их убийц, но продолжение его размышлений вносит определенность в эту неясность, пусть не для героя, но для читателя: «Странные люди. Не думал, что у **Натальи** – такая среда» [1, с. 308].

Имя «Наталья» в этой ассоциативной цепочке – ключевое, замыкающее. Внешность и характер здесь не существенны, хотя возлюбленная Ленечки тоже красива, пусть и не той безупречной, классической, античной красотой, которой прославилась жена Пушкина, так ведь и Ленечка внешне совсем не похож на курчавого ревнивца. В повести Битова существенны глубинные, корневые соотношения, предопределяющие жизнь человеческого сообщества.

Наличие подобных аллюзий – еще одно подтверждение постоянства и основательности присутствия пушкинского интертекста в прозе Битова, а также повод для концептуального соотнесения романов «Улетающий Монахов» (куда входит повесть «Лес») и романа «Пушкинский дом», которые обдумывались и писались параллельно. «Лес» – органическая метафора, «Дом» – строительная, но обе выражают внутреннюю взаимосвязь социума, народа, человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. I. Петроградская сторона // А.Г. Битов Империя в четырех измерениях. I – IV. – Харьков : Фолио; Москва : ТКО АСТ, 1996.
2. Битов А.Г. Лес // Битов А. Дни человека. – М.: Молодая гвардия, 1976.
3. Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука, 1977-1979. – Т. 5. – 1978.
4. Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука, 1977-1979. – Т. 5. – 1978.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н.В. Пушкинский код в повести А. Битова «Лес»

В статье предпринята попытка выявления и интерпретации аллюзийных связей сюжета и героев повести «Лес» с темами,

сюжетными ситуациями и персонажами произведений А. Пушкина.

Ключевые слова: герой, авторская кодировка, аллюзия, интертекст, А. Пушкин, А. Битов.

SUMMARY

Korableva N.V. Pushkin's code in the novel «The Forest» by A. Bitov

The article attempts to identify and interpret allusion ties of the plot and characters of the story «The Forest» with themes, narrative situations and characters in the works of A. Pushkin.

Key words: character, author's encoding, allusion, intertext, A. Pushkin, A. Bitov.

*Л.Н. Любимцева-Наталуха
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821. 161. 1.0(075)

РЕМЕЙКИ «ВИШНЕВОГО САДА» А. ЧЕХОВА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЙ: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ

Постмодернизм в русской драматургии рубежа XX-XXI столетий проявился в жанре ремейка, характерными чертами которого выступают ирония, чёрный юмор, интертекстуальность и т. д. Одним из наиболее актуальных претекстов этого периода стал чеховский, что подтверждается многочисленными интерпретациями его знаменитых комедий: «Три девушки в голубом» (1988) Л. Петрушевской, «Вишневый сад продан?» (1993) Н. Искренко, «Мой вишневый садик» А. Слаповского (1994), «Смерть Фирса» (1997) В. Леванова, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» (1999) А. Зензинова и В. Забалуева, «Чайка спела» (1989) Н. Коляды, «Ворона» (1995) Ю. Кувалдина, «Чайка» (2000) Б. Акунина, «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» (2002) К. Костенко, «Чайки» (2003) У. Спирошека, «Русское варенье» (2008) Л. Улицкой, «Вишневый ад Станиславского» (2010) О. Богаева.

Драматург А. П. Чехов, как и его пьесы, превратившиеся за сто лет в эталон высокого искусства, в контексте обозначенного времени воспринимается уже как литературный миф, который подвергается процессам деконструкции и деструкции. Аппелируя к драматургу, современные авторы получают возможность оценить состояние современного искусства, подвергнуть скрытой

критике его негативные стороны, актуализировать проблему искусства как таковую. В современном литературоведении происходит формирование «научной парадигмы о метатеатре (метадраме, метатеатральности...)», под которым понимаются «...такие драматургические тексты, в основе которых лежит игровая по своей природе ситуация удвоения театральной реальности, то есть фикция второго (или более) порядка. Метатеатр ауторефлексивен, но под префиксом ауто следует понимать не только, собственно, театр как социальный институт, облеченный признаками конвенционального пространства (если пользоваться аппаратом, скажем, функциональной грамматики, то это «ядро» поля метатеатральности), но также и элементы театрализации обыденного (периферия), становящиеся предметом изображения в произведении» [4, с. 163].

Таким образом, можно констатировать появление новой тенденции в современной драме: «...участившееся обращение к театру и театральному и одновременно переосмысление литературными средствами наследия Чехова, который представляется едва ли не символом театра как такового» [4, с. 164]. Однако в рамках метатеатра существуют драматургические тексты, которые «...относятся к разным жанрам, школам, абсолютно несходны по стилистике» [4, с. 164].

Драматургические ремейки рубежа веков настолько разнообразны, что это выдвигает на первый план проблему их типологии. Учеными-литературоведами было предпринято несколько попыток классификации, основанием для которых служили следующие признаки: «способ «переделки» классических произведений» (Е. Таразевич), подход к тексту-оригиналу (А. Урицкий), доминирующие жанровые признаки ремейков (Р. Смирнов). Однако существующие типологии не вмещают всего массива произведений по причине недостаточной объективности признаков, положенных в их основу. К тому же эволюция драматургического ремейка демонстрирует абсолютно новую тенденцию – метатеатральность.

Таким удовлетворяющим все требования признаком может служить отношение к претексту, т. е. степень его деструкции. На основании этого все драматургические ремейки, в том числе и метатеатральные, можно разделить на несколько видов:

- ремейки-интерпретации (адаптация, к примеру, эпического материала, его перевод из эпического рода в плоскость драмы. В этом случае разрушается начальная форма произведения);

- ремейк-деконструкция (продолжение историй отдельных персонажей претекста (т. н. сиквелы, приквелы, мидквелы),

либо переосмысление событий пьес-первоисточников. При этом сохраняется система образов претекста, новые персонажи не вводятся, сохраняются основные события, зачастую и сама фабула);

– деструктивные ремейки, для которых характерно разрушение сюжета драмы-первоисточника, введение в текст новых персонажей, активное обращение к интертексту с целью разрушения стереотипов, в том числе зрительской/читательской рецепции не только претекстов, но и их сценических постановок.

Из всего массива ремейков чеховских комедий, созданных на рубеже XX-XXI столетий, наиболее ярко демонстрируют эволюцию жанра пьесы «Мой вишневый садик» (1994) А. Слаповского и «Вишневый ад Станиславского» (2010) О. Богаева. Пьесы разделяет достаточная временная дистанция, что позволяет судить о процессах изменения жанровых признаков.

В ремейке А. Слаповского, по своей сути реминисцентном, предлагается современное видение проблемы, поднятой в комедии А. Чехова.

«Известный прозаик Алексей Слаповский назвал свою пьесу «Вишневый садик» – суть, соль и смак текста в литературной игре. За персонажами просвечивают и Чацкий, и Лопахин – ими оказываются то переквалифицировавшийся в «нового русского» интеллигент-семидесятник, то бандит, рефлексирующий не хуже любого литератора. Здесь есть свой внутренний сюжет: автор издевается над общими местами великой русской, советской и постсоветской литературы» [6].

Сюжет ремейка повторяет сюжет претекста. Центром притяжения героев является усадьба (у А. Слаповского – дача) с вишневым садом. Однако если в пьесе А. Чехова сад уничтожили, чтобы отдать землю под дачи, то в ремейке А. Слаповского уже ничего, кроме самого здания, не осталось. И именно его хотят превратить в ресторан (публичный дом): «А домик этот мы без вас перестроим. Номера будут по первому классу. Ресторан со стриптизом, отдельные кабинеты с женской обслугой для избранных клиентов» [5].

От вишневого сада осталось одно-единственное дерево, которое можно считать символом окончательной победы материальных ценностей над духовными. Красота уже никому не нужна, садика, который мог дать прибыль, тоже нет. Следовательно, остаются только воспоминания.

Общий пафос пьесы пессимистический и ностальгический. Все герои, которые собираются на чердаке дома, мечтают о возвращении к общечеловеческим ценностям, среди которых:

семья, счастье и любовь. Никто из них не в состоянии противостоять новым хозяевам жизни, новым «лопахиным» конца XX века, для которых главная ценность – это нажива. Только бандит Васенька не испытывает ностальгии по былым временам. Он готов даже подорвать старый дом, чтобы построить на его месте ресторан.

Образ дома в пьесе А. Слаповского является постмодернистским симулякр чеховской усадьбы, переосмысленным в ироническом плане. Вместо вишневого сада – одно вишневое дерево, которое случайно выросло в самом неудобном месте. Это Россия уже другого времени, поэтому и пространство, и представление о том, что есть малая родина, изменились. Героями времени стали бандиты вроде Васеньки.

В ремейке А. Слаповского «Мой вишневый садик» изображается переходная эпоха после перестройки, а именно тяжелые 90-е годы – время становления капитализма. Герои возвращаются в заброшенный и полуразрушенный дом (каждый со своей целью), ностальгируя о счастливых моментах жизни. Но восстановить дом мечтает только Васенька-бандит, что выглядит достаточно саркастично.

Несмотря на общий пессимистический пафос произведения, в нем отсутствуют черты черного юмора. Не затрагивается и вопрос рецепции творчества А. Чехова, т. е. «Мой вишневый садик» не является метатеатральным произведением и может быть классифицирован как ремейк-деконструкция.

В 2010 г. появляется очередной ремейк чеховской комедии. И хотя О. Богаев обозначил жанр пьесы «Вишневый ад Станиславского» как «Обычная история в одном действии», на самом деле эта пьеса представляет собой метатеатральный деструктивный ремейк, в котором присутствуют элементы фарса, черного юмора и абсурда.

Пьеса строится на разворачивании метафоры «режиссера в театре съели», подразумевающей сложные отношения в театральной труппе, вынудившие режиссера покинуть театр. Таким образом, автор актуализирует проблему искусства, его рецепции и ситуации вокруг него. Наблюдателями происходящего на сцене выступают А. П. Чехов и К. С. Станиславский, которые находятся «над дракой», наверху, на верхней галерее, рядом с ангелом-хранителем, и выступают судьями происходящего.

Драматург использует прием «театр в театре»: труппа готовит к премьере экспериментальную постановку чеховского «Вишневого сада», однако, по замыслу режиссера, актеры произносят текст задом наперед: «К о р н е в (играя Фирса). Ыт-хэ! Апетоден! Огечин ьсолатсо, огечин... От-икшулис у ябет утен... Ужелоп я...

(Встает.) Ынзиж алшорп, онволс и ен лиж... (Бормочет.) Одоломонелез! От-я ен леद्याгоп... (Озабоченно вздыхает.) Диноел Чиердна, ьсобен, ыбуш ен ледан, в отьлап лахеоп! Янем орп илыбаз... (Встает с дивана, пятится задом.) Илахеу... Отрепаз» [2]. Таким образом, в ремейке используется оригинальным образом такая форма интертекста, как цитация.

Проблема рецепции классического текста и поисков новых форм его восприятия, в которых главное – оригинальность в ущерб содержанию, в пьесе воплощается в образе очередного режиссера с говорящей фамилией К. С. Гнобель. По иронии, его инициалы совпадают с инициалами К. С. Станиславского. Фамилия режиссера, взявшего в труппу театра 40 лет назад актрису Шашкину, – Кафрос, созвучна фамилии известного режиссера А. В. Эфроса, многие годы возглавлявшего Московский театр им. Ленинского комсомола, Театр на Малой Бронной и Театр на Таганке после ухода из него Ю. Любимова. Известно также, что отношения режиссера с труппами театров в 80-90-е годы складывались непросто. Остальные фамилии режиссеров, «съеденных» труппой, также реминисцентны: «Р е ж и с с е р. А Нелюбов, а Верещагин? А Фейшиц? А Роман Фитюк?» [2]. В реплике угадываются фамилии Ю. Любимова, Л. Хейфица, Р. Виктюка. С первых реплик возникает вопрос режиссерской интерпретации известной комедии: музыкальным сопровождением служит «Лакримоза» Моцарта, реквизитом – чучело Чехова, для Фирса на сцене готовят гильотину, а текст самой комедии актеры должны произносить задом наперед.

В ремейке дается оценка творчеству А. Чехова: «Р е ж и с с е р. Его тексты – как письма древних шумеров, их надо открыть и подвергнуть полной... как бы проще сказать... квази-дешифризации. Поймите, дорогие мои... Если есть загробная жизнь, то можно представить, как страдает там Чехов! Вроде великий писатель, а он так и не понят никем! Как жаль, что мы не имеем возможности лично встретиться с ним, он бы многое нам открыл...» [2]. Очередной режиссер, таким образом, признается в собственном творческом бессилии и предпринимает попытку скрыть его под яркой, оригинальной формой, цель которой – привлечь публику эпатажем.

«Однако какой бы из способов ретрансляции классики не выбирал Олег Богаев, главным остается тот факт, что это не попытка стать популярным при помощи знакомых всем текстов и уж тем более это не факт невозможности создания собственного произведения, хотя данный факт активно бытует в массовом сознании, а попытка при помощи образцов взглянуть на нашу

сегодняшнюю действительность, попытка проследить путь развития русской души или наоборот убеждение в неизменности внутренней доминанты русского человека» [3].

Драматург обыгрывает название известной комедии, деконструируя его для собственного ремейка и подвергнув, таким образом, классику процессу десакрализации: «Словосочетание «Вишневый сад», ставшее уже нарицательным в коллективной памяти не только в семантическом аспекте как «потерянный рай», но уже и в прагматическом – как «классическая пьеса», то есть некий «канон», Олег Богаев подвергает деконструкции: «Вишневый сад» в пьесе превращается сначала в «Вишневый зад», а потом в «Вишневый ад»» [3].

О. Богаев использует приемы черного юмора и абсурда, фарсовые элементы. Актеры на сцене убивают и съедают режиссера (как выясняется позже, тринадцатого по счету), однако когда через определенное время он оживет и продолжит репетицию, то очередная его смерть в финале поставит под сомнение истинность происходящего. Литературная критика назвала эту пьесу «черной сказкой»: «Метафора «съеденный режиссер» у него вовсе не метафора, а самая что ни на есть реальность. <...> Его раздражают ни на секунду не перестающие играть «актёрские стаи». Но также высмеивает он и образ режиссёра – экспериментатора, выворачивающего всё наизнанку, заставляющего артистов, в буквальном смысле, говорить чеховский текст наоборот. Так и получается, что единственной светлой и невиновной стороной в данном треугольнике остаётся драматург, но он, увы, за кадром» [1, с.1].

Драматургический ремейк за период с конца XX столетия и до сегодняшнего времени не только сформировался как жанр, но и пережил определенную эволюцию, приобретая в отдельных случаях черты метатеатральности. Однако говорить о завершенности этого процесса рано, что оставляет перспективу для дальнейшего исследования проблем его функционирования, типологии и эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева И. «Храм разрушенных надежд» // «Театральная газета» фестивальныи выпуск. – № 5 от 24 июня 2014 : [Электронный ресурс] / И. Афанасьева. – Режим доступа : http://www.kolyada-theatre.ru/images/stories/gazeta/2014/gazeta_2014_5.pdf
2. Богаев О. «Вишневый ад Станиславского» (2010). Журнальный зал : [Электронный ресурс] / О. Богаев. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ural/2010/8/bo11.html>

3. Губин И. Уральская драматургическая инфраструктура [Электронный ресурс] / И. Губин. – Режим доступа : <http://drammaturgia.org/124-ilya-gubin-uralskaya-dramaturgicheskaya-infrastruktura-nachalo.html>
4. Макаров А.В. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя) : [Электронный ресурс] / А.В. Макаров. – Режим доступа: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/1a5/Makarov_162-168.pdf
5. Слаповский А. Мой вишневый садик [Электронный ресурс] / А. Слаповский. – Режим доступа : <https://www.litmir.co/br/?b=275184>
6. Филиппов А. Вся страна – наш «садик». Театр Армии. Пресса о спектакле // Известия, 22 мая 2002 года : [Электронный ресурс] / А. Филиппов. – Режим доступа : http://www.smotr.ru/2001/2001_ta_vs.htm

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л.Н. Ремейки «Вишнёвого сада» А. Чехова в русской драматургии рубежа XX-XXI столетий: к вопросу о жанре

Статья посвящена анализу жанровых особенностей русских драматургических ремейков чеховской комедии «Вишнёвый сад» рубежа XX-XXI столетий. Материалом послужили пьесы А. Слаповского «Мой вишневый садик» и О. Богаева «Вишневый ад Станиславского». Автор статьи показывает эволюцию жанра ремейк, которая проявляется в усилении деструктивных элементов.

Ключевые слова: ремейк, претекст, деконструкция, деструкция, метатеатр, фарс, черный юмор.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L.N. The remakes of «The Cherry Orchard» by A. Chekhov in Russian drama at the turn of the XXIst century: to the question of genre

The article is dedicated to the analysis of genre peculiarities of Russian dramaturgic remakes of Chekhov's comedy «The Cherry Orchard» at the turn of the XXIst century. The analysis is based on plays «My Cherry Garden» by A. Slapovsky, and «Stanislavsky's Cherry Hell» by O. Bogaeв. The author shows the evolution of dramaturgic remake as a genre, which is manifested in the strengthening of the destructive elements.

Key words: remake, pretext, deconstruction, destruction, metatheatre, knockabout comedy, black humor.

Н.В. Сафронова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821 [470] – 95 + 821 – 4

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО АНАЛИЗА СБОРНИКА М. КУЗМИНА «СЕТИ»

М. Кузмин писал легко и писал немало. Тринадцать сонетов («Открыто царское письмо...», «В густом лесу мы дождь пережидали...», «Запел петух, таинственный предвестник...» и др.) [5, с. 594] кончаются по-шекспировски – двумя смежно зарифмованными строками. Эти сонеты (один из первых его литературных шагов) – малообещающие, немного неряшливы языком и полны шаблонов. Неумелостью отличаются также белый стих и терцины “Зелёного сборника стихов и прозы”, действие драматической поэмы которого развёртывается в Италии, на Среднем Востоке и в Египте во времена крестовых походов. В этой ребячески наивной истории человека, который всё видел и ничему не отдал сердца, есть отзвуки Гёте, Байрона и маленьких трагедий Пушкина, и многое предвосхищает “знакомого” Кузмина: западная ориентация, эротизм, песенки, элементы воспитательного романа.

Скандальную известность Кузмину принёс в 1906 году роман «Крылья», на пути же к первому большому поэтическому успеху «Александрйских песен» (четвёртая часть сборника «Сети») – сначала в июле 1907 года одиннадцать стихотворений в журнале «Весы», потом ещё четыре стихотворения, в том же году, в альманахе «Корабль» и книга «Куранты любви», которые хотя и вышли в 1910 году, но известными стали в артистических кругах Петербурга года на три раньше. Собственно говоря, это «либретная» поэзия, слова к музыке, но кузминский «почерк» в них всё же заметен (образы любви, юношей, девушек, амуров, причудливая строфика и строго продуманная композиция).

Название первой большой книги стихов Кузмина, «Сети», лучше всего объясняется в другой его книге стихов «Куранты любви»:

Любовь расставляет сети
Из крепких шелков;
Влюблённые, как дети,
Ищут оков.

[4, с.115]

Редко какой поэт уже в первом сборнике так разнообразно и своеобразно показал себя. Книгу обычно отождествляют с первым стихотворением её первого цикла «Где слог найду», которое для

современников прозвучало своеобразным откровением. И это, действительно, манифест, декларация. Здесь весь Кузмин. Тут и «плеск тел» (почти наверняка молодых и мужских), который позднее просто растащут по цитатам, и любимый Кузминым XVIII век, который виден сквозь имена и названия (Мариво, «Свадьба Фигаро», Пьеро), которые размечают основные интересы и увлечения Кузмина: французская проза, музыка, театр. Здесь же и ещё более растасканная по цитатам «весёлая лёгкость бездумного житья» и, конечно, любовь. Итак, не без оснований можем назвать данное стихотворение концентрацией основных идей кузминской поэзии.

Что касается средств выразительности, рассматриваемое стихотворение насыщено прилагательными (которые, как известно, многие поэты презирают). Одни прилагательные в простом перечислении создают картину: «сладостный», «нежный», «лукавый», «манящий», «милый», «звонящая», «капризное», «прелестный», «воздушный», «нежащий», «душный», «весёлый», «бездушное», «послушный». Создаётся атмосфера отдачи, лёгкости, влюблённости. Почти все эти прилагательные потом повторяются в книге – но Кузмин не боится их повторения, даже в одном и том же стихотворении: «весёлый» дважды встречается в «Где слог найду», а «милый» в «Моих предках» – трижды. Впрочем, «милый» рассыпан по всему сборнику в одуряющем изобилии: «милый взор», «милых мелочей», «милой резвости», «о тех, кто мне милы», «о, мои милые, мои друзья», «милых уст», «милый друг всё снится мне», «неверных милых глаз», «плен нам мил», «милый спутник», «милый хрупкий мир загадок» и так далее.

Вопрос в начале стихотворения («Где слог найду») – риторический; всем стихотворением Кузмин показывает, что он этот слог нашёл, – в перечислительной описательности, в лёгкой аллюзии «культурных» сравнений второй строфы и, наконец, в третьей строфе, где всё резюмируется, хотя загадочные эпитеты («послушные чудеса») несколько нарушают мнимую ясность концовки. Но Кузмин редко бывает ясен до конца даже в, казалось бы, самых ясных стихах.

Стихотворения о любви, написанные Михаилом Кузминым, повествуют главным образом (хотя и не исключительно) о любви гомосексуальной. «Это единственная в России первоклассная поэзия на эту тему» [1, с. 47], и не случайно её появление в период, когда отпадали многие литературные табу. Правда, не Кузмин был в этом отношении Колумбом, а, пожалуй, Пушкин («Отрок милый, отрок нежный»). В своё время гомосексуальные стихи Кузмина шокировали современников, и хотя коллеги-

литераторы приняли его с восторгом в таком амплуа, журналисты и газетчики второй половины XIX века приходили в ужас, и кое-кому из них Кузмин казался неким «исчадием ада» [2, с. 132]. О нём говорили: «...поэт полового извращения», «половая провокация», «идеализация скотоподобия», «... кощунственная кисть Кузмина не дрогнула...» [8, с. 52]. Сам же Кузмин относился ко всем «крикам» такого рода очень спокойно и писал в «Крыльях» («Сети»): «Только циничное отношение к какой бы то ни было любви делает её развратом». Мы находимся в лучшем положении: гомосексуальная литература уже утвердилась и достаточно разнообразно себя показала, и нам легче непредвзято присмотреться к Кузмину. Прежде всего, у него поражает свобода, с какой он преподносит саму тему: нет «проклятости», вызывающей позы, афиширования, «постановки проблемы». Говоря просто, Кузмин и не наводит тень на белый день, и не тычет в глаза. В его стихах это самая естественная вещь на свете, не нуждающаяся в теоретической защите. Результат получается неожиданный: почти все гомосексуальные стихи Кузмина могу читаться как стихи о любви мужчины к женщине. Необходимо подчеркнуть, что Кузмин не писал свои стихи для публики, славы, критики, он просто изливал душу, доверял мысли и чувства бумаге, не прячась и не жеманничая, не боясь общественного мнения, порицавшего его взгляды. Любовь Кузмина – чувство прекрасное, приличное, приятное, как чувство чистой любви мужчины к женщине (любовь к женщине тоже описана у Кузмина не менее прекрасно – томное ожидание Аманды в «Вечере», счастье с Надиной в «Любви утех», признание в любви к Юлии в «В саду» и так далее). Кроме того, укоры критики в адрес Кузмина по поводу темы гомосексуальной любви просто нелепы, некорректны и в высшей степени несправедливы. Ведь никому не дано право судить, любить ли стиль барокко или строгую классику, чёрное или белое, мужчину или женщину, тем более, что излияния души вообще не подлежат ни обсуждению, ни критике.

Кузмин не навязывает никакой точки зрения. Но как бы читатель ни воспринимал эту поэзию, он всегда согласится, что это стихи удивительной лёгкости и разнообразия. Отсутствие страдания в любви – не совсем русская черта (хотя у Кузмина есть примеры и обратного – Федра в «Параболах» как возможный код античности). Что же касается разнообразия, то это не только целая типология поцелуев в стихотворении «Ах, уста...», не только большой диапазон от так называемой «пряной» эротики «любви ночей» [3, с. 38] до любовной духовности и просветлённости, но и, подчас, еле уловимые связи гомосексуальной темы с темами

другими, например, Александрии («Александрийские песни»). В этом, безусловно, коды античности и романтизма, а подчас потрясающая описательность отдаёт акмеизмом.

Итак, поэтобразжает в своих стихах любовь преимущественно гомосексуальную. Нельзя не обратить внимания на предельную сдержанность, с которой Кузмин пишет о волнующей его проблеме: в стихах нет ничего пошлого, ни одного скабрёзного эпизода, никаких нечистых деталей. В. Марков писал: «Кузмин без труда делает своё частью универсального, и потому его гомосексуальные стихи читаются как стихи о любви вообще, тогда как другой на его месте «революционно» размахивал бы красной тряпкой педерасти перед носом ошеломлённого читателя» [6, с. 31]. Поэт, действительно, этого не делает. Любовь Кузмина сдержанна и отличается внутренним целомудрием, при всей определённости и силе переживания. «Любовь Кузмина – тихая, музыкальная, как бы лунная. Она вся – в трепете ласковых предчувствий, она – ожидание нежности», – писал начинающий критик и впоследствии известный литературовед П.Н. Медведев [7, с. 15].

В итоге, можем сделать вывод, что выражение любви, в частности, гомосексуальной – основная тема сборника «Сети».

Рассмотрим композицию сборника «Сети», сюжетность, кузминские принципы разделения книги стихов на части, переходы от стихотворения к стихотворению, от раздела к разделу.

У Кузмина и его современников сборники строились тщательно, и их «компоновка» редко была случайной.

Композиция сборника «Сети» следующая:

– внешняя композиция: сборник состоит из четырёх частей:

- «Часть первая»;
- «Часть вторая»;
- «Часть третья»;
- «Александрийские песни».

– внутренняя композиция: тип повествования сборника – нарративно-описательный, система образов следующая: «я» (лирический герой), поводырь (вожатый, проводник, пастырь), а также образы пути (любовного, духовного, жизненного), чистилища, любовников (мужчин и женщин).

На первый взгляд кажется, что любовные циклы в «Сетях» расположены, в основном, хронологически и отражают последовательность увлечений и романов поэта в «реальной жизни» с июня 1906 года (знакомство с Сомовым) до 1908 года (довольно беспорядочные интимные связи), (Кузмин – поэт

датирующий) – и только в конце пристёгнуты «Александрийские песни». На самом деле всё гораздо стройнее.

Итак, принцип композиции «Сетей» следующий: хронологическое нанизывание сочетается с почти дантовской архитектоникой (причём Данте – не брошенное имя, Кузмин хорошо знал его поэзию). От Данте и троичность построения: первые три раздела (эти три части не имеют специальных названий, а названы «Часть первая», «Часть вторая» и «Часть третья») делятся каждый на три:

1) «Любовь этого лета», «Прерванная повесть», «Разные стихотворения»;

2) «Ракеты», «Обманщик обманувшийся», «Радостный путник»;

3) «Мудрая встреча», «Вожатый», «Струи».

Заметно постепенное восхождение в этих трёх разделах от плотского к духовному.

Первый раздел книги заполнен романами поэта (в прямом смысле) и стихами на случай, но уже второй отличается существенным образом: он начинается неавтобиографическим циклом «Ракеты», после чего идёт «Обманщик обманувшийся», цикл автобиографический и переходный. В этом разделе лирический герой (появляется впервые, он представлен образом «я» самого поэта) переживает любовь в очередной раз, после чего у него наступает просветление и он как бы вступает в чистилище (образ новый и, скорее всего, дантовский) – и это новое чувство господствует в цикле «Радостный путник».

Роль вожатого во втором разделе (появляется он в первом цикле второго раздела) – велика. По жизненному пути он ведёт лирического героя постоянно, проходя с ним определённые этапы его жизни (любовные приключения, духовные искания, сомнения), поэтому можно говорить о том, что путь лирического героя с вожатым – тоже составляющая композиции, второго раздела в частности. «Радостный путник», в свою очередь, является переходом к третьему разделу книги, в котором идея сетей в первоначальном значении преодолевается. Не случайно, например, в «Радостном путнике» появляется впервые «любовь» с большой буквы.

Итак, сюжетность – важная черта лирики Кузмина на всём её протяжении; поэт знал цену прологу и эпилогу, а говоря о своих стихах, не раз называл их «повестью» и видел в них «главы» [5, с. 101].

Можно также сделать вывод, что план «Сетей» – эволюция от чувственных наслаждений к свободе и одухотворению с

помощью таинственного вожатого (это также план многих его романов – «Крылья», «Нежный Иосиф», «Тихий страж»).

Критики, для которых Кузмин – «разговорный» поэт «мелочей» [8, с. 103], всегда со смущением умолкали, подходя к третьему разделу «Сетей». В этих стихах нет каждодневных деталей, нет дневникового качества. От моментальной фотографии поэт вдруг переходит чуть ли не к иконописи. В этих стихах нельзя найти «весёлой лёгкости бездумного житья». Мало в них и «прекрасной ясности». Зато мелькают малоконкретные, но всегда религиозно окрашенные образы брата, гостя, жениха, милого, а также риз, ладана, свечей, кельи, лампы, молитвы. К ним нужно прибавить символы розы, весов, крыльев, зеркала, покоя, света, воскресения, чистоты, рая, жертвы (религиозный культ), (Кузмин придерживался религиозных воззрений старообрядцев). Поэтика стихов третьего раздела – чисто символистская, отчасти даже напоминающая Блока (или раннего Клюева). Невнимание большей части критиков (которые далее «Где слог найду», как будто, и не читали), объясняется, может быть, просто тем, что Кузмин как «без пяти минут акмеист» слишком утвердился в их сознании.

Центральный образ стихов третьего раздела «Сетей» – вожатый (образ вождя – поводыря – водителя идёт через все стихи Кузмина). Он – герой и образ, он – концепция человека, он – сквозной герой и как следствие – часть сюжетности.

Вожатый, поводырь, вождь ведёт в путь. Образ пути, как и образ вожатого, безусловно, символистичен, и традиция эта ведётся, естественно, от символизма, хотя символистом (в полном понимании данной школы) Кузмин никогда не был.

Итак, образ вожатого, поводыря – сквозной и проходит через всё творчество Кузмина красной нитью, хотя везде он разный. Например, в «Сетях»:

И руку взявши, как вожатый,
Меня повлѣк во след тебе...

Здесь «вожатый» ведёт героя-автора по пути любовных утех, выбирая для него партнёра и увлекая его за ним.

Чья рука нас верно водит...

В данном случае мы видим только «руку» ведущего, но зато она ведёт уже не только автора и не по пути любви, а по жизни в общем.

Мудро нас ведёт рукою...

Из данной цитаты узнаём, что пастырь – мудр и его руководство в жизни тоже мудро.

В доказательство сказанного о том, что образ поводыря – сквозной в творчестве Кузмина, рассмотрим также несколько

примеров из сборника «Глиняные голубки»: Куда ведёт, смеясь весёлый, Влюблённый в солнце поводырь.

Теперь идейно-художественное содержание образа поводыря – абсолютно другое. Он – жизнерадостный, весёлый, озарённый солнцем, и речь, конечно же, идёт о пути любви, развлечений и жизни, но жизни весёлой, интересной, не серой.

... Когда вождём мне послан ты.

Поводырь приобретает очертания, автор указывает уже на конкретную личность, якобы посланную ему свыше для руководства на жизненном пути.

Здесь поводырь – любовь, поводырь постоянный, вечный и один для всех. Заметим, что пересечение темы любви и образа поводыря довольно часто происходит в произведениях Кузмина. В результате, можем ещё раз оценить значение любви для писателя, которую он даже называет поводырём на жизненном пути.

Таким образом, можно сделать вывод, что образ пути (любовного, духовного, душевного) ярко выражен у Кузмина, и по этому пути идут двое: лирический герой («я», под которым автор подразумевает себя) и поводырь (пастырь, вожатый, проводник), который ведёт и направляет лирического героя. И этот путь двоих – слагаемое композиции, так как именно на этот путь как бы «нанизываются» остальные события, происходящие в циклах.

«Александрийские песни» составляют четвертую часть «Сетей». Кузмин знал, что делал, когда поставил в самом конце этот раздел, состоящий в целом из стихов, хронологически предшествующих почти всей остальной книге. На самом деле, это финал большой симфонии, где прежние темы и мотивы звучат вновь, объединяются, приобретают универсальность и где преодолевается первоначальная лирическая автобиографичность книги. «Милые хрупкие вещи» «Александрийских песен» заставляют вспомнить «милый хрупкий мир загадок» «Ракет», гомосексуальная тема и тема эфемерности (любовник утонул молодым) объединяются.

«Весёлая лёгкость бездумного житья», ушедшая было в третьей части, опять начинает отчётливо звучать, но она также напоминает то, что лишь «изменчивость неизменна».

Александрия, которую Кузмин увидел ещё до того, как стал поэтом, имела исключительное значение для его творчества. Кузмин настолько сжился с Александрией, что II–III век его стихов можно принять за современность. Видимо, его особенно пленила своеобразная смесь расцвета и упадка в культуре этого города.

Вот почему гимновые и хоровые места в «Александрийских песнях» сопровождаются мотивами смерти и разорения из-за минутной любви.

Итак, можно сделать вывод, что сюжетность и композиция – важные черты сборника «Сети». Всё в нём строго продумано и выстроено логически. Наблюдаем чётко очерченную внешнюю и внутреннюю композицию, частичную троичность построения, постепенную эволюцию от чувственных наслаждений к свободе и одухотворению с помощью таинственного вожакого, который является сквозным образом и который ведёт лирического героя (сам автор) по жизненному пути. Всё находится в тесной связи. Кроме того, у сборника есть пролог и эпилог.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988. – 520 с.
2. Горбачев Г.В. Очерки современной русской литературы. – Л., 1925. – 298 с.
3. Кузмин М.А. Избранные произведения / Под ред. Т.И. Шмакова. – Л., 1990. – 573 с.
4. Кузмин М.А. Стихи и проза. – М., 1989. – 430 с.
5. Кузмин М.А. Стихотворения / Под ред. Кушнер А.С. и др. – СПб.: Академический проект, 1996. – 830 с.
6. Марков В.О. О свободе поэзии. – Л.: Изд-во Чернышева, 1994. – 204 с.
7. Медведев П.Н. Арабески. М. Кузмин «Осенние озера» // Новая студия. – 1912. – № 9. – С. 14-25.
8. Новополин Г.С. Порнографический элемент в русской литературе. – Л.: СПб., 1909. – 164 с.

АННОТАЦИЯ

Сафронова Н.В. Особенности композиционного анализа сборника М. Кузмина «Сети»

Статья посвящена проблеме изучения особенностей композиционного анализа сборника М. Кузмина «Сети». В статье рассмотрена основная тематическая доминанта сборника, проблематика, особенности композиции, сюжетная направленность. Проанализированы части поэтического сборника, определена внешняя и внутренняя композиция, выявлена скандальность тематической направленности сборника. Проанализирована точка зрения критиков.

Ключевые слова: композиционные особенности, внутренняя и внешняя композиция, тематическая доминанта.

SUMMARY

Safronova N.V. Features of the compositional analysis of the poetic collection "Networks" by M. Kuzmin

The article is dedicated to the study of the compositional analysis of the collection of poems by M. Kuzmin "Networks". The author considers the key thematic dominant, problems, compositional particularities and plot directivity of the collection. The parts of the collection have been thoroughly analyzed, the external and internal composition is determined along with the scandalousness of its thematic directivity. Special attention is paid to the study of critics' points of view.

Key words: compositional particularities, plot, external and internal composition, thematic dominant.

*А.А. Сорокин
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82-31

**МОДЕРНИСТСКИЕ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ
ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРСКОГО
НАЧАЛА В СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
А.А. ЗИНОВЬЕВА**

По всем кажущимся признакам, А.А. Зиновьев, явившийся в русскую литературу в конце 1970-х годов с романом «Зияющие высоты», представляется автором, которому не чужда постмодернистская концептуальная установка, определяемая, как известно, «тремя китами» сомнения и/или отрицания. Это – «смерть» Бога (Ф. Ницше), «смерть» автора (Р. Барт), «смерть» человека (гуманитарности вообще).

А.А. Зиновьев, как писатель, однако, постмодернистом видится только в какой-то определённой мере. Он не отрицает духовности, измеряемой Высшей Сущностью, то есть Богом, и Бог этот, на первый взгляд, представляется несколько иным, чем Его принято изображать в светской литературе. Например, в повести «Иди на Голгофу» автор вкладывает в уста главного героя следующие мысли: «Если Бог по определению есть существо, создающее религию, то я по определению самого понятия Бога есть Бог» [2, с. 13].

Речь здесь, как видим, идёт не столько об отождествлении себя во всём с Богом, но только с функцией Бога как Учителя. Тем не менее, такого рода идея была близка многим писателям конца XIX – начала XX века.

Модернистские тенденции вполне просматривались бы здесь, если бы не определённая авторская оговорка, заключающаяся в следующем: «Я понял очень простую истину: если многие люди захотят, чтобы Он был, Он придёт. Все дело не в Нём, а в нас. Он – это мы» [2, с. 18]. Веру в Бога Зиновьев не только не снимает, но закрепляет и утверждает её – и как автор тоже, поскольку своего героя он характеризует так: «Он искренен и чистосердечен, а потому его слова заслуживают доверия. Но он искренен и чистосердечен по-русски. А мы, русские, утратили критерии различения правды и вымысла» [2, с. 8].

Иначе говоря, передоверяя слово художника-творца персонажу, автор как бы дистанцируется от позиции главного героя Ивана Лаптева (а значит, автор «умер»). Однако Бог, по мнению писателя, рождённый постулатами социальных институтов, не является сущностью автора, который сам себе государство. В этом смысле Зиновьев, принимая евангельское учение, отрицает его религиозную догматизированную сущность (а значит, автор «жив»).

Как утверждает литературовед М.Н. Эпштейн, заметный аналитик современного литературного процесса, «всё, что творит наш современник, чуждо самому автору, как будто между ним и творением поместилось что-то ещё, неосознанное и неподвластное, – форма Другого. <...>. Искусство 20-го века, и особенно постмодернизма, есть искусство, созданное от имени кого-то Другого: автор стирает свою подпись, поскольку за него говорит Оно – Язык или Бессознательное» [5, с. 282].

Ни о какой «чуждости», ни о каком условном «языке» Другого не идёт речь в произведениях А.А. Зиновьева. Хотя определённые элементы Другого мы у автора «Глобального человечейника» и «Зияющих высот» находим: это и отсутствие портретных характеристик, и не всегда индивидуализированная речь персонажей, и отсутствие проявления героев на уровне жеста.

Тем не менее, уже в романе «Зияющие высоты», автор болевыми точками – созданными им персонажами (Правдецом, Социологом, Теоретиком, Мыслителем, даже Приятелем (!)) – и задаёт своё присутствие, то есть «не умирает». А в дальнейшем и сам будет проявляться в текстах своих произведений всё больше и больше.

Автобиографический автор проявится в альтернативном герое Немце (повесть «Пара беллум»), затем будет создан во многом автобиографический Писатель (роман «Русский эксперимент»), а в романе «Русская трагедия» авторский голос будет явлен демонстративно как свидетель постсоветизма.

Если говорить конкретно, то, например, город Ибанск уже в первом романе А.А. Зиновьева «Зияющие высоты» представляет собой вымирающую типовую модель советского социального устройства. Он тоже живёт своими постулатами. Однако все герои, населяющие этот город, находятся во внутреннем противоречии с такого рода моделью. То есть, при «мертвящей» атмосфере ибанской жизни, настоящая жизнь не склонна «умирать». Она, жизнь эта, потому и остаётся жизнью, что постоянно соотносит себя с социальной действительностью, а главное – с её законами, с которыми ибанцы не только не в ладу, но и пытаются влиять на них.

Как утверждает Ж.-Ф. Лиотар (авторский перевод с французского принадлежит М. Липовецкому), «постмодернистская наука строит теорию собственной эволюции как прерывного, катастрофического, несглаживаемого парадоксального развития. Она меняет смысл слова «знание» и демонстрирует, каким образом это изменение может происходить» [3, с. 1]. Однако дело в том, что А.А. Зиновьев, утверждая социологическое знание, вплетая его в ткань художественного текста, с одной стороны, действительно имеет в виду «несглаживаемость» «парадоксального развития», но только с обязательным добавлением – «парадоксального развития» *социальной жизни*. Жизнь же эта демонстрируется в художественном мире, что предполагает некую условность явленной автором действительности. Такой способ изображаемого позволяет автору создавать множество кругов социально-художественных микромиров, которые в совокупности составляют один большой макромир.

Иначе говоря люди, каждый сам по себе, явлены как Я-государства, составляющие в сумме «Человейник» – макрогосударство. Но как раз такой способ мировидения приводит к тому, что неизвестные в социальном плане, сами по себе, персонажи в совокупности своих мнений и убеждений, стремятся к известности, понимаемости социального миропорядка.

В период кризиса модернизма, «распад коллективного тела, советского Другого, приводит к тому, что можно назвать мифологической дисперсией – мифологические знаки исключительности, приданные в 1930–1950-е годы нарратору/протагонисту, сегодня оказываются «рассеянными по социуму» [3, с. 176]. Как раз это «сегодня» не приемлемо по отношению к А.А. Зиновьеву. Его герои, вроде бы «рассеянные» по социуму, на самом деле едины, пока сообщаются между собой в социально-парадоксальном коммуникативном пространстве-круге.

Подобного рода структурирование соотношений между людьми можно бы было причислить к «пост-соцу» (то есть соединению постмодернистского и соцреалистического начал), по определению М. Липовецкого, так как здесь действуют две «стратегии»: «констатация распада коллективных идентичностей» сплетается «с острой ностальгией по «мы» [3, с. 211]. Однако у А.А. Зиновьева нет, во-первых, «коллективных идентичностей», так как каждый персонаж представляется, как уже говорилось выше, Я-государством, а во-вторых, автор не склонен ностальгировать по исчезающему «мы», его мысль скорее направлена на прогнозируемое, перспективное, грядущее «мы» – не трансцендентное, но определяемое социологическими законами развития «Человеиника».

И мир парадоксов тоже не случаен, однако он приводит не к «рассеиванию», но к синтезу полярностей суждений, поскольку специфика именно русской модели культуры такова, что она есть «принципиальная полярность, выражающаяся в дуальной природе её структуры» [4, с. 89]. Поэтому не случайно и то, что, помимо прямых социологических и философских исследований, А.А. Зиновьев испытывает интерес и к художественному слову, позволяющему представить русскую модель культуры через художественную действительность города Ибанска.

Согласно Ж.-Ф. Лиотару, постмодернистское знание «производит не известное, а неизвестное» [3, с. 1]. Если исходить из истории логического развития постмодернистского начала, постмодернистских тенденций в русской литературе вообще в 1970-е годы, то А.А. Зиновьев в это время неизбежно бы деконструировал советский миф с последующим «интересом к трансцендентному» [3, с. 88]. Однако А.А. Зиновьев исходит в своём творчестве не из логики постмодернистского развития, а из логики социологической науки. И если возможно говорить по отношению к этому периоду творчества писателя о какой-либо интертекстуальности, то она могла бы быть напрямую связана с социологией, её текстуальными источниками – в первую очередь. Однако, как мы знаем, история (и история литературы тоже) не имеет сослагательного наклонения.

Нельзя также напрямую соотнести модель изображаемого А.А. Зиновьевым мира с тем, как это делают представители социалистического реализма. «Соцреалистическая культура, – как даёт нам ясно понять Е. Добренко в своей книге «Метафора власти», – ... органически не способна к такого рода интеграции: она деформирует противоположности, спекулятивно смешивая их; её стратегия по отношению к

целому есть стратегия разрушения целого и, соответственно, разрушения личности» [1, с. 212]. М. Липовецкий, на основании этого, считает, что именно так «построен механизм соцреализма: атомизация общества, распад социальной организации формирует замкнутый, «монадный» характер единиц, изоморфный всей соцреалистической культуре с ее установкой на автаркию» [3, с. 210]. Несмотря на справедливые суждения литературоведа, опять же, сложно согласиться, что герои зиновьевских произведений являются не порождением системы, а вырождением её; к тому же, определяемы некой «изоморфностью» и лишены какой бы то ни было целеустремлённости, социальной целеустановки. Это и отличает автора от других представителей социалистического реализма.

В целом, отталкиваясь от наследия трансформирующегося всё больше и больше в 1970-е годы социалистического реализма, автор не приемлет постмодернистского иноязыка условностей. Однако законы этих самых условностей для построения социально-художественной модели принимает, но только постольку, поскольку они будут отвечать парадоксализации устанавливаемых в инодействительности (Ибанск, Вождянск, Партград) с её иноперсонажами (Маоцзеденька, Сусликов, Бражник, Правдец, Физик и другие) постулатов социологического порядка.

Нельзя, однако, сказать, что автор склонен искать некую осмысляемую через экзистенции сущность путём поиска какого-то бессознательного начала, хотя автору и близок жанр «исповедальной» литературы («Исповедь отщепенца», «Записки ночного сторожа», «Иди на Голгофу» и другие). Однако «исповедальность» героев напрямую соотносится с социумом, точнее – с его определяемой социальными законами сердцевиной.

Разумеется, А.А. Зиновьев ориентировался в своём творчестве и на традицию (социально-реалистические произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина), и на посттрадицию (социально-модернистские произведения А.П. Платонова, социально-постмодернистские произведения Вен. Ерофеева и А. Битова).

Попытки оттолкнуться от зиновьевских произведений и создать нечто оригинальное (например, «Учебник рисования» М.К. Кантора) пока представляются интересными, но спорными и во многом противоречивыми. Вследствие всего изложенного выше, место А.А. Зиновьева в современной литературе представляется самобытным и уникальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добренко Е.А. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – München, Verlag Otto Sagner, 1993. – 408 с.
2. Зиновьев А.А. Иди на Голгофу. Гомо советикус. Распутье. Русская трагедия: [сборник]. – М.: Аст: Астрель, 2011. – 893 с.
3. Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. – <http://profilib.com/chtenie/3096/mark-lipovetskiy-paralogii> – 269 с.
4. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПб., 2002. – 768 с.
5. Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. – М.: Высш. шк., 2006. – 559 с.

АННОТАЦИЯ

Сорокин А.А. Модернистские и постмодернистские особенности проявления авторского начала в социологической прозе А.А. Зиновьева

В статье рассматриваются вопросы, связанные с принципами мировидения А.А. Зиновьева как писателя. Особенности социологических произведений автора с их уникальной социальной моделью позволяют выстраивать своеобразный мир парадоксов, основанных на социальных законах жизни общества. Всё в целом делает прозу А.А. Зиновьева самобытной и своеобразной.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, социологическая проза.

SUMMARY

Sorokin A.A. Modernist and postmodernist peculiarities of authorship in A.A. Zinoviev's early sociological prose

The article deals with issues related to the principles of A. A. Zinoviev's world vision as a writer. Features of sociological works of the author with their unique social model allow him to build the unique world of paradoxes based on the laws of social life of the community. All this makes the prose of A. A. Zinoviev original and distinctive.

Key words: modernism, postmodernism, sociological prose.

Е.В. Степанян-Румянцева
(г. Москва, Россия)

УДК 82+81

**«ПРИЧЕМ ТУТ КНЯЗЬ?»:
КОНЦЕПТ «КНЯЗЯ» И «КНЯЖЕСТВА» В РОМАНЕ
ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

Следуя за вдохновляющим примером Н.Т. Ашимбаевой, мы хотели бы остановиться на некоторых значениях титулатуры у Достоевского, – пока только в «Идиоте», и касаясь несколько иных аспектов, чем те, что были рассмотрены исследовательницей в свое время. Начнем с цитаты из ее памятной работы: «Кротость и гордость – это два антонимически противопоставленных качества, которые связываются с княжеским титулом у Достоевского и создают весьма сложные и многообразные сочетания применительно к разным героям-князьям. Но в любом случае, каковы бы ни были личные качества носителя титула, он сам по себе обладает силой магического воздействия, притягивает, завораживает умы, создает вокруг личности некое поле, распространяющее свое влияние и на окружающих, и на социальное самочувствие героя. Во взаимоотношениях героя-князя с обществом, с другими людьми возникают самые разнообразные ситуации, завязка которых во многом обусловлена наличием титула... *Княжеский титул как бы содействует в произведениях Достоевского выявлению разного рода парадоксов личностного и социального планов... Достоевский несомненно знал, что среди князей уже в эпоху удельной Руси были князья-изгои, потерявшие свои владения и ставшие как бы деклассированными князьями*» (Курсив мой. – Е. С.).

На этом следует особо остановиться, имея в виду роман «Идиот» и его главного героя, который по ряду показателей на роль «князя-изгоя» вполне тянет. (Но только по ряду показателей! Во многом это – истинный князь, больше того: кое в чем – и владетельный князь. Речь об этом будет дальше.) Рассуждающие о княжеском (историческом) статусе героя ссылаются на карамзинское упоминание о князе Мышкине, строителе-неудачнике рухнувшего Успенского собора (эпоха Ивана IV). Но есть и другие исторические аналогии литературному «роду Мышкиных», хоть и безусловные, и не прямые: вот исторический род князей Мышецких, родовитых, связанных со святым Михаилом Черниговским, бывавших в статусе и воевод, и послов, и изгоев, и в старообрядческом расколе (среди них числился один самосожженец), и, кстати, не подписавших

избрание Михаила Романова на царство и т.д. Наибольшая историческая активность рода падает на рубеж XVII–XVIII столетий, то есть на то время, когда, по словам самого Льва Николаевича Мышкина, «люди были как-то об одной идее», а теперь они, по его же словам, – «развитее и сенситивнее», то есть двойственное. М.Ю. Лебединский, составитель «Хроники рода князей Мышецких», говорит о поздних потомках этого рода: они были «властные натуры, рабы своих страстей», то есть скорее их можно сопоставить не с центральным персонажем «Идиота», а со всеми теми, кто его окружает, причем без исключения. (Согласимся, что созвучие фамилий добавляет нечто к художественно-исторической ауре, к «атмосферному кокону» ассоциаций, окружающему образ Льва Николаевича Мышкина.) Но все-таки речь сейчас не о созвучиях и не о косвенных аналогиях.

... Ознакомившись с работой кемеровского лингвиста Т.С. Мешковой «Способы актуализации концепта “князь”» (в ней анализируется материал Новгородской I летописи старшего и младшего изводов), мы извлекли из этого знакомства некоторые полезные сведения. Итак: концепт князя предполагает следующие функции – путник, строитель, воин. Остановимся на первой. Князь отправляется в путь для восприятия власти, для вступления в наследство. Далее: князь держит речь для «призвания народа к единению». Князь посещает храм. (Это – то, что относится к «фабуле князя», к последовательности его действий.) Описание князя в бытовых условиях не встречается, упоминание жилища в его описании не актуально. Он прежде всего официальное лицо. Концепт князя предполагает, кроме того, наличие неких витальных и удельных признаков; важно указание на кровное родство князя. Значимы упоминания о волеизъявлениях князя и о его эмоциональных состояниях (печаль и т.д.).

Мышкин столь же знаменательно совпадает с этой схемой, сколь и выпадает из нее. Если князь всегда дан в движении, то и Мышкин – странник на всех этапах романного повествования: русская провинция – Швейцария – Лион – Швейцария – Петербург – Москва – безымянная провинция – Петербург – Павловск – Петербург – Швейцария. (Вспомним поучение Мономаха: он говорит детям о многочисленных своих путешествиях и походах как о достоинстве, связанном с княжеским званием.)

Далее. Причиной и целью пути князя (так в Новгородской летописи) является престолонаследие. Мышкин оказывается в России для восприятия наследства. Но каково же оно? Это – минус-наследство. Николай Львович, его отец, умер под следствием.

(Сын в этом наследует ему: он в финале тоже «под следствием», он выслушивает осудительный вердикт Евгения Павлыча, он изгнан, и лишь под конец, когда он уже недееспособен, ему «все прощено» Епанчиными.) Денежное наследство Льва Николаевича эфемерно и начинает таять сразу после объявления о нем.

Теперь – о кровном родстве. Лев Николаевич, как сам он о себе заявляет, «князь и с князьями сидит», и в то же время его семейство – «случайное», хоть и княжеское: мать – из купцов, побратим и близкий человек – из купцов, нареченная невеста – потерянная женщина и т.д. Сестры Епанчины признают в нем демократа, и недаром: общение со случайными людьми, с простонародьем, со всякого рода человеческой пересортицей типа Фердыщенко, вообще предельная открытость – и социальная, и возрастная (Коля Иволгин, Вера Лебедева – молодые друзья и идейные наследники Мышкина)... все говорит о разомкнутости, об «обручении с почвой», о стремлении родниться со всем обществом. Тут же показан и параллельно-контрастный мышкинскому путь Лизаветы Прокофьевны: она рассталась со своим княжеством, из княжон вступила в замужество с человеком темного происхождения, но социальная солидность семейства в целом только упрочивается, и у безродного ее супруга Епанчина являются основания говорить о «родовом нашем имени». Если путь князя – подлинный, ибо это путь к единению (к единению он призывает окружающих во всех своих монологах и диалогах), то жизнь общества показана как фиктивная, неестественная, вывихнутая. Кстати, фиктивность жизни общества в некоторых местах романа маркируется упоминанием графского титула, новейшего, для России неисторического, заимствованного и благоприобретенного, оппозиционного княжескому, исконному. Епанчин проворачивает свои финансовые дела под руководством начальника-графа, Аглая, после своего захлебывающегося «я хочу» (в сцене свидания со Львом Николаевичем на зеленой скамейке, когда она говорит о перспективах своего служения человечеству), затем реализует свои «хотения» и стремления в браке с подложным польским псевдо-графом. Тут, кстати, можно вспомнить известный исторический анекдот о Ермолове, который с раздражительным смехом говорил кому-то из близких: нет, вы вообразите, если бы меня наградили графством, хорош бы я был. Иными словами: это – сомнительная честь, которой Алексей Петрович откровенно пренебрегал.

Теперь – об «удельных признаках» князя Мышкина, а также о том, что бытовое окружение князя несущественно и не выявлено, как оно и должно быть (см. выше пассаж о Новгородской летописи). «Удел» Мышкина – Павловск, исходным хозяином

которого был великий князь и – трагически недолго – император Павел. Величественная и осмеянная фигура Павла, его недооцененные планы – существенный элемент атмосферы, окружающей Мышкина, родственной ему атмосферы. А если быть точным, то бытового фона и родного гнезда у князя нет: чужие дома, гостиницы, съемная дача – вот его наследие и имение. Как сказано у М.И. Цветаевой: «Красно наследие твое – владей / Друг без друзей».

Можно было бы говорить и о западноевропейских коннотациях в проблеме мышкинского княжества, сопоставлять претерпение пощечины и перемену костюма с ритуалом рыцарского совершеннолетия и посвящения, обмен крестами и – тем более – рогожинское предложение отдать Настасью Филипповну как своеобразное вручение вассального оммажа... Впрочем, тут мы вступаем в другую область, соотносящуюся с хорошо известной и исследованной «рыцарской темой» романа. Но вот последнее, на что, быть может, следовало бы обратить внимание. Герои романа – каковы бы они ни были, при всем разнообразии их личностей – не просто нуждаются в князе и его душевных ресурсах. Они в разных ситуациях как бы хотят вступить с ним в отношения вассалитета, ждут от него суда и решения их судьбы. Примеры всем памятны – это и Ипполит, и Ганя, «плакавший прегорько» на груди человека, которого считал соперником и недругом, и Аглая, и Фердыщенко, и Иволгин, и Лебедев, и Келлер, и Настасья Филипповна, да, собственно, все. Но ни у кого из них не хватает внутренних сил на то, чтобы быть только «вассалом»: каждый спохватывается, что подобная смиренная роль не по нем. В конечном счете князя постигает судьба, типичная для властителя, много раз реализовавшаяся в истории, отраженная искусством: он становится жертвой. Однако есть основания считать финал романа открытым, а Мышкина – одним из тех легендарных владык, возвращающихся героев (Карл Великий, Вацлав Чешский), которые «в оный день» проснутся от своего мистического забытья и явятся снова, чтобы жить и действовать. Но об этих «вечных возвращениях» уже упоминалось в дostoевистике.

М.А. Врубелью принадлежит многозначительная фраза: «Декоративно все, и только декоративно». Имеется в виду, понятно, не внешнее украшательство, а то, что средствами искусства на поверхность образа выводятся некие его внутренние качества. Видимо, подобную роль играет и титулатура у Достоевского: Мышкин не может не быть князем, титул – эмблематическое выражение его высших человеческих качеств.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ашимбаева Н.Т. Лексема «князь» в контексте произведений Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. М.: Классика плюс, 1997. С. 57–67.
2. Князь-изгой — это «бедные, жалкие люди, лишившиеся обыкновенных в их положении способов существования и нуждавшиеся в покровительстве, которое брала на себя Церковь» (Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.Л. Эфрон. СПб., 1895. Т. XV. С. 478 (статья «Князь-изгой»)).
3. Прообраз Досифея из «Хованщины» Мусоргского.
4. <http://www.lib.ru/HISTORY/LEBEDINSKIJ/myshec.txt> Кстати, из потомков Мышецких по женской линии происходила поэтесса Ольга Берггольц.
5. <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/sposoby-aktualizacii-koncepta-knjaz-na-materiale-novgorodskoj-i-letopisi.html>
6. Это ощутил В. Бортко, в финале фильма «Идиот» фиксирующий осмысленный взгляд своего героя, водворенного в лечебницу Швейцера.
7. Этим выводом автор обязан интересному наводящему вопросу Д.А. Богача, заданному автору во время одной из дискуссий на конференции в музее Достоевского в Санкт-Петербурге.

АННОТАЦИЯ

Степанян-Румянцева Е.В. «Причем тут князь?»: концепт «князя» и «княжества» в романе Достоевского «Идиот»

Статья посвящена изучению титулатурной схемы князя, в которую органично вписывается художественный образ князя Льва Николаевича Мышкина из романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Автор рассматривает функции образа князя: путник, строитель, воин.

Ключевые слова: князь, «Идиот», Достоевский, Мышецкие, роман, титул.

SUMMARY

Stepanian-Rumiantseva E.V. «What has this got to do with the prince?»: the concept of «prince» and «princedom» in Dostoevsky's novel «The Idiot»

The article presents the analysis of the titular scheme of the prince the harmonic component of which is the artistic image of Prince Lev Nikolayevich Myshkin from Dostoevsky's novel «The Idiot». The author considers the functions of the image, regarding the prince as a wanderer, a constructor and a warrior.

Key words: prince, «The Idiot», Dostoevsky, the Myshetsky family, novel, title.

УДК 82.0

ЖЕНСКОЕ ЧТЕНИЕ И ПИСЬМО В РОССИИ (К ИСТОРИИ ВОПРОСА)

2016 год объявлен Годом чтения не только в нашей стране, но, например, в ОАЭ. На решение проблемы чтения, т.е. проблемы недостатка интереса к чтению, направлены государственные программы во многих странах, принимаются законы, устраиваются конференции, проводятся акции, открываются фонды, субсидируются библиотеки. Работа идёт во всём мире уже в течение нескольких десятилетий. Например, начиная с 1947 года в Японии в рамках движения в поддержку чтения проводится Неделя Чтения книг, а 2000 был объявлен в этой стране Национальным Годом детского чтения [1, с. 52]. На привлечение внимания тех, кто не любит книгу, была направлена Национальная кампания чтения в Великобритании. За последние десятилетия в этой стране официально дважды объявлялся Год чтения – с сентября 1998 г. по август 1999 г. и 2008 год. С целью пропагандировать здоровое воспитание подрастающего поколения, 2007 год был Годом чтения и русского языка в России, а 2015 – Годом литературы.

Проводя огромную работу среди детей и подрастающего поколения, нельзя забывать историю, тот вклад, который внесли в становление и развитие русской литературы женщины – женщины-читательницы и женщины-писательницы.

С литературы, как отмечает Лотман, началось вхождение женщины в мужской мир: *«петровская эпоха вовлекла женщин в мир словесности: от женщины потребовали грамотность»* [8]. В это время частная переписка становится неотъемлемой частью дворянского быта. Письма эти не берегли, огромное количество потеряно, но те из них, которые сохранились, представляют большой интерес. Княгиня Дашкова в своих воспоминаниях признаётся, что вела переписку с братом Александром, которому писала *«два раза в месяц и сообщала ему городские, дворцовые и военные новости»* [5, с. 72]. Свои подробные письма она называет *«дневниками для горячо любимого брата»* [5, с. 72].

В домах появляются книги, печатные и рукописные, т.к. книги стоили дорого, или из-за того, что их было очень трудно достать, книги просто переписывались. И, наконец, вводится новое понятие, по утверждению Лотмана, – женская библиотека. Например, Дашкова все свои карманные деньги тратила на

покупку книг. И её библиотека насчитывала более девятист экземпляров. В это же время появляются женщины-читательницы и женщины-писательницы. Подтверждает это и художественная, и мемуарная, и критическая литература. Как утверждают многие литературоведы, превращение женщины из матери и хозяйки дома в читательницу произошло под влиянием Н.И. Новикова, который посвятил свою жизнь пропаганде Просвещения в России, и Н.М. Карамзина, который писал не только о женщинах, но и для женщин. Участие женщин *«в едва зарождавшейся русской литературе»* стали считать *«очень важным для развития в обществе просвещения и любви к чтению»* [13, с. 200].

В это же время высказывались и противоположные мнения. Д. Мордовцев расценивал подобное отношение как несвободу и зависимость – женщина в XVIII и начале XIX века *«являлась такою, какою её хотел видеть мужчина»*: *«Когда Новиков говорил ей, что она будет способнее исполнять назначение человека, если ей одинаково будут повиноваться игла и перо, рисуно на выкройке и корректурный лист из-под типографского станка, женщина бралась за перо и за корректуру, не оставляя однако иголки. Когда же Баратынский сказал ей, что чернилами она только способна свои пальчики испачкать, женщина задумалась, и бросила перо для кантовой иглы»* [9, с. 258].

Е. Щепкина, автор лекций «Из истории женской личности в России» показывает, что в конце XVIII – начале XIX века критики и книгоиздатели начали стимулировать женщин к писательскому труду. В Петербурге в 1815 году возникает подобие журнала «Для милых» (1803) – «Кабинет Аспазии», в котором *«сведения о женщинах, писавших о преимуществах своего пола, печатаются попеременно с жизнеописаниями фавориток»* [13, с. 189]. Стремилась дать литературное образование женщине и привлечь её к писательству и в провинции, в «Украинском вестнике», выпускаемом в Харькове, который просуществовал около трёх лет, но к 1819 году перестал заботиться *«о литературном воспитании малороссиянок»* [13, с. 191]. Журналы, всколыхнувшие женское сознание, показавшие им новое предназначение, не смогли выдержать противостояния со стороны серьёзных «мужских» изданий и прекратили существование. Итак, с одной стороны, *«издатели и критики льстивыми любезностями побуждали их смелей и громче подымать голос в печати»*, но с другой стороны, *«авторитетные представители общественного мнения, даже Державин, покровитель писательниц, твердили им, что «тихость и смирение суть первые достоинства, истинные превосходства женщины»* [13, с. 203]. Поэтому, по правилам хорошего тона женщины-писательницы в начале XIX века в

предисловии к своим изданиям извинялись *«перед публикой, что дерзают выступить с изданием своих сочинений»* [13, с. 203].

Одновременно с развитием женского литературного творчества складывалось и убеждение в невозможности их творческой самостоятельности. Уже во второй половине XIX века высказывалось мнение о влиянии на них мужской среды [9, с. 48]. По мнению Д. Мордовцева, на *«развитие пиэтизма в Свечиной»* оказал влияние кавалер д'Огар, потом *«знаменитый граф Жозеф де Местр»* [9, с. 65]. М. Пospelова перестала быть самородком, т.к. явились мастера, которые начали шлифовать и гранить его, и к таким гранильщикам принадлежал известный тогда в Москве литератор Подшивалов» [9, с. 43]. Первым *«руководителем на литературном поприще»* Анны Буниной стал *«родной её племянник, Борис Карлович Бланк, в своё время известный стихотворец»* [9, с. 49]. Н. Дурова начинает литературную карьеру при поддержке А.С. Пушкина, который был привлечен к «авторству» мемуаристов – участников событий 1812 года.

В 1830-40-х годах, когда писательницы стали претендовать на серьёзную литературную позицию, отношение к ним изменяется. В это время в России появляются романы Жорж Санд, но идеи отстаивать право на свободу и равенство в чувстве, свободно мыслить и распоряжаться собой, выступать против семейной тирании сталкиваются со старыми представлениями.

В 1836 году в «Журнале народного просвещения» была опубликована небольшая заметка о писателе, который скрывается *«под фирмою Жорж Занда»* и *«привлекает внимание своею злобою на общество и на существующий в нём порядок, ненавистью к браку, странным искажением женских характеров, стремлением поколебать законы человеческие и даже посяганием на законы высшие»* [4, с. 234]. Нарекания этому литератору, прикрывающему *«самые необузданные литературные порождения»* усилились, когда *«узнали, что под сим именем скрывается женицина»* [4, с. 235]. Заканчивается статья пожеланием *«исправить прежние заблуждения»* и *«обратить «столь сильное, живописное перо ... на изображение предметов, достойных столь замечательного таланта»* [4, с. 238, 237].

Литературный критик И.В. Киреевский в письме к А.П. Зонтаг в 1833 году отмечал, что на смену старому поколению, *«которое привыкло видеть в женицине полуигрушку»*, а *«предрассудок против писательниц ещё во всей силе»*, приходит новое, для которого со словом писательница уже не ассоциируются *«самые неприятные понятия: пальцы в чернилах, педанство в уме и типография в сердце»* [7, с. 125], напротив, *«название*

литератора стало уже не странностью, но украшением женщины» [7, с. 126].

Подобное отношение к женщине в литературе первой половины XIX века справедливо позволяет современным исследователям объяснять маргинальность женской литературы тем, что в первую очередь женщины-писательницы *«интерпретировались культурой по биологическому критерию – как женщины (с их аффектами, чувствительностью и эмоциями), и лишь во вторую очередь по профессиональному – как писательницы. В результате женское творчество интерпретировалось не как технологический результат письма, а как результат природной креативности и психологической особенности женщины»* [3, с. 548].

Отрицание творческой самостоятельности авторов-женщин, наряду с интересом к интимной стороне жизни писательниц и отрицанием эстетического значения и серьёзности женского творчества, Е. Строганова называет стереотипным набором признаков для репрезентации творческой деятельности женщин-писательниц, который встречается в критической и научной литературе [11, с. 154].

Женская автобиографическая проза, которая развивалась одновременно с женской литературой, воспринималась как частное занятие и длительное время хранилась в семейных архивах и не предназначалась для печати. В духовном завещании А. Буниной, написанном в 1827 году, упоминается о её *«тайных записках»*, судьба которых осталась неизвестной [9, с. 55]; *«неразборчиво»* написанные рукописи В.И. Бакуниной *«Двенадцатый год»* доставлены в редакцию *«Русской старины»* в 1885 году [2, с. 391]; воспоминания А.Ф. Кологривовой написаны через 60 лет после описываемых событий, опубликованы через 10 лет после её смерти; воспоминания А.И. Хомутовой о 1812 году опубликованы в 1891 году, а её повести *«остались ненапечатанными»* [12, с. 309].

В предисловии к воспоминаниям Т.П. Пассек *«Из ранних лет, из жизни дальней»*, опубликованной в *«Русской старине»* в 1872 году, сказано: *«Давно уже замечено, что русская литература весьма бедна записками женщин. Даже в последнее время, когда на «Воспоминания» явилось нечто в роде моды, и то русская женщина редко принимается за перо, не обнародывает своих записок и охотнее вступает в литературу с повестями и даже романами»* [10, с. 607]. В 1889 году та же *«Русская старина»* выразила радушие по поводу публикации записок А.И. Золотухиной из-за *«редкости вообще у нас мемуаров и хроник русских женщин минувшего времени»* [6, с. 258].

Итак, в 30-е годы XIX века появляются женщины-писательницы, но само понятие женская литература возникает значительно позже. Несмотря на самобытность и талант первых русских писательниц, их оригинальность, творческая самостоятельность, эстетическое значение их произведений отрицалось. Воспоминания, записки, автобиографии не являлись вполне литературными произведениями, однако «интрига жизни», связанная с политическими событиями, заложенная в них, не могла не вызвать интерес у публики и критиков. Герцен, Белинский одними из первых дали положительный и восторженный отклик на женское творчество, ставя их произведения в один ряд с сочинениями писателей-мужчин. Появление критических статей в 30-40-х годах с анализом произведений женщин-писательниц не только сконцентрировало внимание публики на новых именах, но и ввело в культурный обиход новое понятие – женская литература.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотечное обслуживание детей за рубежом: опыт, инновации, источники информации / Российская государственная детская библиотека; сост.: В.П. Чудинова, К.О. Чудинова; пер. с англ. и яп. К.О. Чудиновой. – Москва, 2011. – 102 с.
2. Бакунина В.И. Двенадцатый год в записках Варвары Ивановны Бакуниной / В.И. Бакунина // Русская старина, 1885. – Т. 47. – № 9. – С. 391-410.
3. Введение в гендерные исследования. Ч. I : Учебное пособие / [Под ред. И.А. Жеребкиной]. – Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – 708 с.
4. Жорж Занд [Электронный ресурс] // Журнал министерства народного просвещения. – 1836. – № 11. – С. 234-238. – Режим доступа: <http://www.runivers.ru/bookreader/book450187/#page/264/mode/1up>
5. Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Г.Н. Моисеева. – М.: Современник, 1990. – 540 с.
6. Золотухина А.И. Двенадцатый год в записках А.И. Золотухиной [Электронный ресурс] / А.И. Золотухина // Русская старина. – 1889. – № 11. – С. 259-288. – Режим доступа: <http://www.runivers.ru/bookreader/book199793/#page/549/mode/1up>
7. Киреевский И.В. О русских писательницах / И.В. Киреевский // Критика и эстетика [Сост., вступ. статья и примеч. Ю.В. Манна]. – М.: Искусство, 1979. – С. 123-132.

8. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) [Электронный ресурс]. – Режим доступа к книге: www.gumer.info/bibliotek/Buks/History/Lotman/02.php
9. Мордовцев Д.Л. Русские женщины Нового времени. Биографические очерки из русской истории. Женщины девятнадцатого века [Электронный ресурс] / Даниил Лукич Мордовцев. – СПб., Издание А. Черкесова и К., 1874. – 335 с. – Режим доступа: <http://www.runivers.ru/lib/book4581/54966/>
10. Пассек Т.П. Из ранних лет, из жизни дальней. Воспоминания Т.П. Пассек. 1810–1842 / Т.П. Пассек // Русская старина, 1872. – Т. 6, № 12. – С. 607-648.
11. Строганова Е.Н. Категория «гендер» в изучении русской литературы / Е.Н. Строганова // Пол и гендер в науках о человеке и обществе / под ред. В. Успенской. – Тверь: Феминист – Пресс, 2005. – С. 151-158.
12. Хомутова А.Г. Воспоминания о Москве в 1812 году / А.Г. Хомутова // Русский архив. – 1891. – № 11. – С. 309-328.
13. Щепкина Е.Н. Из истории женской личности в России / Е.Н. Щепкина. – Тверь: Феминист-Пресс, 2004. – 296 с.

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. Женское чтение и письмо в России (к истории вопроса)

В статье рассматривается появление женщин-писательниц в 30-е годы XIX века в России, отношение к ним критики, возникновение понятия женская литература.

Ключевые слова: чтение, писательница, книги, критика, женская литература.

SUMMARY

Filatova V.A. Women's reading and writing in Russia (to the history of the question)

The article deals with the emergence of women writers in the 30s of the XIXth century in Russia, the critics' attitude towards them, the emergence of the concept of women's literature.

Key words: reading, woman writer, books, criticism, women's writing.

УДК 82-1/9

СВЯТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Предлагаемая работа посвящена определению параметров существования святочной литературы как жанровой системы. К сожалению, святочная литература как целостная жанровая система еще не рассматривалась в литературоведении. Существуют интересные исследования, посвященные изучению особенностей отдельных жанров – в первую очередь, святочных рассказов, но генерализующих работ, стремящихся найти доминантные черты, объединяющие в единое целое и произведения в пределах одного рода, и произведения разных литературных родов, пока нет. Сказанное определяет актуальность темы статьи.

Для того чтобы выявить такие факторы и элементы в области святочной литературы, необходимо решить целый ряд задач, среди которых важнейшими являются следующие:

- установить принципы объединения жанров в жанровую систему;
- дать определение святочной литературы как жанровой системы;
- описать родо-видовые отношения в пределах жанровой системы святочной литературы;
- установить, какие произведения следует отнести к разряду святочной литературы и какие жанры формируют её жанровую систему.

Святочная литература представляет собой достаточно сложную и разветвленную жанровую систему. Напомним, что жанровая система – это «целостное образование, особая организация компонентов (конкретных жанров – И.Ш.), где все они находятся между собой в определенных связях, действует определенная общность и взаимозависимость, происходит сложное взаимодействие» [4, с. 75]. При этом задача изучения системы «состоит в выявлении специфического характера, особенностей этого взаимодействия, и выделении системообразующих факторов и элементов» [4, с. 75].

Существует несколько подходов к определению того, что представляет собой жанровая система. Можно говорить о разных типах жанровых объединений по доминантным признакам. Обычно учеными выделяются:

Тип жанровой системы по общему объекту описания, например, жанры детективной литературы, описывающие криминальные события, жанры фантастики.

Родовые типы жанров. Здесь жанровая система рассматривается как совокупность жанров, относящихся к одному литературному роду: лирические жанры, драматические жанры, эпические жанры.

Тип жанровой системы по субъекту словесного творчества. Сюда относится жанровая система литературного направления вообще (например, жанровая система романтизма, реализма и т.д.), национального литературного направления (например, жанровая система русского романтизма, французского реализма и т.д.), литературной школы (например, жанровая система озерной школы, школы Спенсера и т.д.), конкретного писателя (например, жанровая система М. Горького, Л. Толстого и т.д.).

Нам представляется, что при исследовании жанровой системы святочной литературы необходимо рассматривать все многообразие жанров как иерархическую систему, в основе которой лежит тождество объекта описания. Это своего рода интегральный уровень классификации жанров. Иначе говоря, основой для выделения святочной литературы является то, что среди литературных сочинений существует огромное количество разножанровых произведений, связанных со святочными праздниками и реализующих относительно схожие тактики построения художественной реальности. Любое из таких сочинений мы будем называть произведением святочной литературы.

Важно определить место святочной литературы в кругу смежных явлений. Как известно, наиболее значимые для носителей одной культуры, одной ментальности праздники обычно «обрастают» художественными произведениями, настроенными на объективацию связанных с ними надежд. Это обусловлено хотя бы тем, что праздничное время всегда «воспринималось как особенное по своему характеру, не похожее на время будней: ему приписывалась способность порождать специфические (праздничные) ситуации и события» [3, с. 11]. Система литературных произведений, связанных с одним праздником, конечно же, рассматривалась в истории литературоведения. Как отмечает С. Ю. Николаева [8, с. 5], существует как минимум четыре наименования для таких произведений:

Е. В. Душечкина называет такие произведения «календарными» [3];

Х. Баран использует для их обозначения термин «праздничная литература» [1];

в работах И.Г. Минераловой и некоторых других ученых тексты, приуроченные к христианским датам, называют «православной литературой» [7];

в работах М. Кучерской [5], И. Н. Чугуновой [10] и многих других обнаруживается термин «святочная литература»; следует сказать, что этот термин отмечается и в работах Е. В. Душечкиной, но она обозначает им только произведения, связанные с рождественскими святками, в то время как родовое обозначение календарных произведений термином «святочные» включает в разряд святочных произведения, связанные с другими праздниками, например, с Пасхой.

Правда, С. Ю. Николаева говорит только о повествовательных жанрах, то есть таких, которые связаны с повествованием о некоторых событиях, что характерно для эпических и в какой-то мере для драматических и лиро-эпических произведений. Мы же предполагаем, что праздничная литература должна рассматриваться во всем многообразии жанров: от малых лирических до предельно широких эпических. Если говорить об упомянутых выше терминах, нам представляется правильным рассматривать их как находящиеся в сложных семантических отношениях.

На наш взгляд, предельным архисемным обозначением для литературы, связанной с определенными регулярными статусными датами и промежутками времени, должен быть термин «календарная» литература. Это могут быть и праздники (например, пасхальная литература, связанная с праздником Пасхи), и поры года (литература о зиме, лете и т.д.), и месяцы (сентябрь и т.д.) и т.д. Важной характеристикой календарной литературы является то, что она мотивирована особенностями восприятия и интерпретации определенных временных отрезков, которые выступают в качестве главного фабульного (сюжетного) события произведения.

Праздничная литература – это разновидность календарной литературы, связанная с «мифологией» праздника. Именно праздник становится причиной сюжетных событий. Мы разделяем праздничные события на религиозные (и тогда говорим о религиозной календарной праздничной литературе) и светские (и тогда говорим о светской календарной праздничной литературе).

Православная праздничная литература – это разновидность религиозной календарной праздничной литературы, в которой главным сюжетным (фабульным) событием становится православный религиозный праздник.

Святочная литература – это разновидность православной религиозной календарной праздничной литературы, в которой

главным сюжетным (фабульным) событием становится праздник, отмечаемый во время Святков.

К «святочным» произведениям следует отнести все художественные произведения, сюжетные события в которых происходят в период Святков (с 25 декабря по 6 января по старому стилю или с 7 по 19 января по новому стилю). Вот что писал об одной из жанровых форм, входящих в систему святочных жанров, – святочном рассказе – Н. С. Лесков: «От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль... и, наконец – чтобы он оканчивался непременно весело. В жизни таких событий бывает немного, и поэтому автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе» (цит. по: [2, с. 94]).

Сейчас, правда, обнаруживается некоторая хронологическая сложность: если в Святках по Старому стилю в число святочных, а значит, включенных в сюжет произведения, праздников входят Рождество, Новый год и Крещение, то в Святках по Новому стилю официальный Новый год хронологически выпадает, но сохраняется так называемый «старый Новый год» (тоже нашедший свое отражение в святочной литературе: см. стихотворение А. Вознесенского «Старый Новый год»), который все равно празднуется, правда, уже не так ярко, как «новый». Несмотря на объективные хронологические изменения, мы все-таки считаем правильным сохранение современных новогодних текстов григорианского календаря в жанровой структуре святочной литературы, поскольку, во-первых, новогодние произведения в период советской власти были «официальными» заместителями святочных произведений, и во-вторых, в силу этого они несли в себе все признаки святочной литературы.

Иначе говоря, на первом уровне анализа жанровой системы мы закономерно выделяем как минимум три системообразующих праздника, каждый из которых характеризуется своими сюжетными и фабульными особенностями, но в то же время включается в парадигму мироощущения Святков. Во-первых, это Рождество Христово (К. Баранов «Ночь на Рождество Христово»), во-вторых, это Новый Год (М. Погодин «Под Новый год»), в-третьих, это Крещение (А. Чехов «Мороз»). Следует заметить, что к указанным праздникам следует отнести и произведения, в которых в качестве пространства и времени событий выступает Сочельник (Ф. Достоевский «Крошку-ангела в Сочельник», А.В. Круглов «В канун Сочельника»). Правда, чаще всего он

не выделяется в отдельный сюжетный центр, а соседствует с Рождеством и Крещением в посвященных им произведениях.

На втором уровне анализа следует дать перечень обнаруженных святочных жанров.

Эпические жанры. К ним в первую очередь относится святочный рассказ (А. Шаховской «Нечаянная свадьба», В. Набоков «Нежить»). Далее располагаются святочный очерк (И. Божерянова «Святки на Руси в старину», Ю. Струве «Гаданье»), сказка (П. Засодимский «Разрыв-трава», А. Куприн «Жизнь»), повесть (В. Дмитриев «Маскарад», Н. Полевой «Дурочка», Д. Григорович «Зимний вечер»), легенда (Н. Гарин-Михайловский «Ревекка», Е. Бекетова «Рождественская легенда»), предание (В. Грибовский «Язвец», Д. Щедров «Предание о рождественской елке»), сказание (А. Андреев «Волхвы»), притча (Крумахер «Маленькая благотворительница»), воспоминание (А. Круглов «Далекое Рождество»), роман (К. Баранов «Ночь на Рождество Христово»), этюд (например, А. Астафьев «Крошка Бобик»), быль (А. Арсеньев «Одинокий конвоир», Н. Позняков «Судьба»), история (М. Зощенко «Святочная история»), идиллия (А. Векстерн «В ореховой скорлупе»), дневниковые записки (А. Круглов «Из дневника православного мирянина», Н. Лейкин «Записки Рождественской елки»), заметка (В. Один «Новый год»).

Лирические жанры, среди которых выделяются поэмы (В. Марков «Святки или нынешний свет», А. Ревякина «Зубная фея»), баллады (Л. Пальмин «Рождественская баллада»), оды (Я. Старовиршин «Ода на Новый 1831-й год»), думы (Е. Ростопчина «Огонь в светлице»), песни (С. Зеленер «Песнь на рождество Христово», В. Теркулов «Сочельник»), сонеты (В. Кюхельбекер «Рождество»), стихотворения (Л. Пастернак «Рождественская звезда», И. Бродский «24 декабря 1971 года»), элегии (А. Балашов «Рождественские элегии») и т.д.

Драматические жанры, к которым относятся интермедии (В. Буренин «Маскарад под Новый год»), комедии (Ф. Буляков «Четыре женщины одного Ивана», И. Соколова «Святошная шутка»), водевили (Н. Птушкина «Пока она умирала»), пьесы (С. Мамонтов «Сочельник», С. Маршак «Двенадцать месяцев»), сценки (Н. Лейкин «В крещенский сочельник», Е. Шахова «Загадочное посещение»), оперы (С. Титов «Старинные святки»).

На третьем уровне анализа мы связываем святочные произведения с литературными направлениями, школами и конкретными писателями. Как писал Ю. Тынянов, «жанр – не постоянная, не неподвижная система... представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое сознание

жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром, т.е. ощущения смены – хотя бы частичной – традиционного жанра “новым”, заступающим его место» [9, с. 202]. О том же пишет Д.С. Лихачёв: «Поскольку жанры в каждую эпоху литературного развития выделяются в литературе под влиянием совокупности меняющихся факторов, основываются на различных признаках, перед историей литературы возникает особая задача: изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляется жанровое деление, изучать не только отдельные жанры, но и самую систему жанров каждой данной эпохи... Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появления новых и угасание старых, но и изменения самой системы жанров» [6, с. 28].

Следовательно, справедливо будет утверждать, что святочная литература, имеющая неизменные, константные сюжетные и фабульные черты, меняется в деталях в зависимости от настроений эпохи, канонов литературного произведения. Именно поэтому следует говорить о святочной литературе, например, классицизма, романтизма, реализма и т.д.

Итак, святочная литература представляет собой разветвленную жанровую систему, объединяющую все художественные произведения, сюжетные события в которых происходят в период Святков. Святочные сочинения могут относиться к любому литературному роду и представлять практически любой литературный жанр и поджанр. Задача последующих исследований состоит в том, чтобы определить интеграционные черты святочных жанров и обнаружить индивидуальные особенности интерпретации этих интеграционных черт в разных родах, жанрах, поджанрах и конкретных произведениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Х. Баран // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. – М. : Издат. группа «Прогресс»-«Универс», 1993. – С. 284-328.
2. Душечкина Е.В. «От святочного рассказа непременно требуется...» (Н. С. Лесков и традиция русского святочного рассказа) // Русская литература и культура нового времени. – СПб., 1994. – С. 94-108.
3. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е.В. Душечкина. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1995. – 258 с.
4. Копыстьянская Н.Ф. Аспекты изучения жанров и жанровых систем / Н.Ф. Копыстьянская // *Litteraria humanitas* II. Genologické studie. – Brno, 1993. – С. 75-78.

5. Кучерская М. Идейная структура сентиментального святочного рассказа / М. Кучерская // Дружба народов. – 1992. – № 1. – С. 87-96.
6. Лихачев Д.С. Древнеславянские литературы как система / Д.С. Лихачев // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. – М., 1968. – С. 5-48.
7. Минералова И.Г. Детская литература: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / И.Г. Минералова. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. – 176 с.
8. Николаева С.Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века: дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / С.Ю. Николаева. – М., 2004. – 218 с.
9. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
10. Чугунова О.А. Мотивы и образы библейских псалмов в лирике поэтов «Полезного увеселения» (1760-1762). – Днепропетровск, 1992. – 65 с.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. Святочная литература как жанровая система (к постановке проблемы)

В статье определяются параметры существования святочной литературы как жанровой системы: устанавливаются принципы объединения жанров в систему святочной литературы, описываются родо-видовые отношения в её пределах, определяется, какие произведения следует отнести к разряду святочной литературы и какие жанры её формируют.

Ключевые слова: жанр, жанровая система, святочная литература, род литературы.

SUMMARY

Shishkina I. E. Christmas literature as genre system (to problem statement)

In the article the parameters of Christmas literature existence as the genre system are defined: the principles of genre combination forming Christmas literature system are determined, the genus-species relations within its limits are described, and the works belonging to the category of Christmas literature and the genres forming it are specified.

Key words: genre, genre system, Christmas literature, literature genres.

Л.В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

**ЧЕРТЫ ПРОСТРАНСТВА ДЕЛОВОГО ПЕТЕРБУРГА
В РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА
«ДНЕВНИК ПРОВИНЦИАЛА В ПЕТЕРБУРГЕ»**

Действие романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дневник провинциала в Петербурге» происходит в Петербурге 70-х годов. Как показывают исследователи, «Дневник провинциала...» живо, в резких сатирических чертах передаёт атмосферу буржуазно-дворянского и бюрократического Петербурга начала 70-х годов, с его оголтелым хищничеством и жадной наживы, крепостническими вожделениями и либеральными фразами, мошенничеством, казнокрадством, политическим произволом и нравственной распущенностью, пошлыми увеселениями и безобразными кутежами» [7, с. 536]. Характеризуя проблематику романа, исследователь отмечает, что в романе сатирически изображены основные социальные слои того времени – это, в первую очередь, набирающая силу и аппетиты буржуазия, обслуживающий её интересы слой либерально-журналистской интеллигенции, изживающий себя класс крепостников.

М. Ю. Лотман отмечал разделённость как одну из главных черт петербургского пространства. Парадный Петербург, его фасадная часть принадлежала состоятельным сословиям, закулисе – маленьким людям. Жители обоих пространств смотрели на противоположную часть как сторонние наблюдатели. Петербург, из наблюдений М. Ю. Лотмана, разделён на две антагонистичные части общества, бедных и богатых, каждая из которых имеет своё пространство, с определёнными признаками [3, с. 327].

Описание Петербурга 70-х годов в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина является органичной составляющей петербургского текста, сформировавшегося за период XIX столетия и описанного литературоведами [1, 2, 3, 5]. Однако петербургский локус романа М. Е. Салтыкова-Щедрина имеет свои отличительные признаки, обусловленные социально-историческими реалиями России десятилетия 70 – 80-х годов и индивидуальным видением писателя ситуации общественно-политической ситуации, сложившейся в России к концу XX века.

В описании Петербурга М. Е. Салтыковым-Щедриным, обращают на себя внимание, в первую очередь, две особенности. Пространство Петербурга не разделено по принципу антагонистичных классов, так как их нет в повествовательной

структуре романа. Оно полностью принадлежит слоям властимущих и в соответствии с принадлежностью имеет границы и признаки. Другая особенность петербургского пространства М. Е. Салтыкова-Щедрина состоит в том, что с ним происходит метаморфоза, благодаря тому, что оно вовлекает в себя и периферийное губернское пространство. Таким образом, состояние Петербурга отражает социальное, политическое, экономическое, нравственное пространство всей России.

Необходимо отметить, что повествование романа ведётся от лица героя-повествователя. Поэтому, в основном оно даётся с его точки зрения, губернского интеллигента-либерала 40-х годов (Гамлет сороковых), который попадает в Петербург, в надежде увидеть настоящую жизнь, почерпнуть новые, свежие идеи. Благодаря тому, что герой романа неискушенный провинциал, которого автор погружает в столичную среду. Все пороки, которые он видит в Петербурге, предстают перед его глазами в гипертрофированном, укрупнённом виде, детально, с подробностями – отстранённо. Петербургское пространство и его среда обитания, таким образом, представляется автором со стороны и изнутри.

В завязке романа петербургское пространство предстаёт перед глазами провинциала в своём традиционном образе, который создан в предыдущих текстах: улицы, туман, слякоть [7, с. 259]. Но эта традиционность предопределяет его однообразие. Действующие персонажи движутся по многочисленным определённым пунктам – подлюкусам, которые производят впечатление одного и того же места.

С самого начала в повествовании заявляет о себе пространственная оппозиция, центр – периферия. Но действие романа развивается в петербургском локусе. Примечательно, что о существовании пространства периферии мы узнаём из рассказов персонажей, представителей провинции. Как уже установлено исследователями, по сложившейся в русской литературе традиции – это два оппозиционных пространства, составляющих, как правило, антитезу.

В «Дневнике провинциала ...» граница между этими пространствами стирается, они утрачивают свою антиномичность. На первый взгляд, изначально в повествовании устанавливается формальное противопоставление консервативной, чуждой переменам провинции прогрессивному Петербургу. Северная столица должна разрешить вопросы, мучающие либерального провинциала в «постылом губернском городе»: *«Вы в Петербург едете? – В Петербург! – Этим всё сказано. Как будто Петербург сам собою, одним своим именем, своими улицами, туманом*

и слякотью должен что-то разрешить, на что-то пролить свет... вот ужко съезжу в Петербург, и тогда...» [6, с. 259].

Далее эта оппозиция нивелируется. Губернское пространство как бы сливается с центром – Петербургом, заполняя его. В Петербург едет вся губерния: *«В этом вагоне сидела губерния, сидело всё то, от чего я бежал, от лицезрения чего стремился отдохнуть»* [6 с. 259]. Примечательно то, что «губерния» представлена не описанием своих физических признаков, характерных деревенскому городскому локусу, а обобщённым портретом персонажей, которые ему принадлежат: *«Все они были налицо с своими жирными затылками, с своими клинообразными кадыками, в фуражках с красными околышами и с кокардой над козырьком... На меня эти красные околыши произвели какое-то болезненное впечатление. Мне показалось, что я опять в нашем рязанско-курско-томбовско-воронежско-саратовском клубе, окружённый сеятелями, деятелями и всех сортов шлющимися и непотомными родства людьми...»* [6, с. 259].

Эта персонифицированная губерния заполняет пространство Петербурга, и облик столицы меняется. Нужно сказать, что описания Петербурга у М. Ею Салтыкова-Щедрина развивают традицию описаний города, разработанную в полной мере Ф. М. Достоевским. Часть его – это жизненно-бытовое пространство героя-безнадёжности [6, с. 29]: съёмные комнаты, грязные улицы, чердачные этажи, злые места всех уровней, салоны, конторы. Но из этой традиции вытекает ещё одна особенность представления петербургского пространства.

В создании образа петербургского пространства обращает на себя внимание тот факт, что город теряет внешние характерные признаки северной столицы. Автор его заполняет многочисленными гостиницами, салонами, клубами, ресторанами, выворачивая Петербург наизнанку. При этом официальный, парадный город с дворцами, гранитными набережными, мостовыми растворяется в притонах греха, которые выдвигаются на передний план. Сначала, приехав с деньгами в Петербург, вся «губерния» останавливается в Grand Hôtel: *«Оказалось, что все мы, то есть вся губерния, останавливаемся в Grand Hôtel... Уклониться от совместного жительства не было возможности. Ещё в Колтине начались возгласы: "да остановимтесь господа, все вместе!"»* [6, с. 261].

Далее герой направляется «на биржу к Елисееву», в «устричную залу». От Елисеева – снова номера Grand Hôtel и тяжёлая, кошмарная ночь. Между гостиницей и устричной залой Елисеева герой кружил пять дней, потеряв счёт времени: *«Кроме своего номера и устричной залы Елисеева я ничего не вижу».*

С первых глав повествования пространство превращается в замкнутый круг, из которого трудно вырваться: *«Значит, дошел до точки. Нет, надо бежать. Но как же уехать из Петербурга, не выдав ничего, кроме номера в гостинице и устричной залы Елисеева»*. (15 дней)

Герой бежит из Grand Hôtel, от окружающей его провинции, и «тайком перебирается в скромные комнаты *chambers garnies*, на Гороховой» [6, с. 263]. Физически провинциал переместился в другой подлок и сменил траекторию перемещения в петербургском пространстве. Для телесного и духовного очищения он посещает воронинские бани, театр, затем наносит визиты товарищам по школе в надежде получить импульс к развитию, *«что-то разрешить, на что-то пролить свет»* [6, с. 259]. Но путь либерала в поисках смысла жизни вновь замыкается в питейном заведении. Таким образом, формируются концентрические круги замкнутого пространства Петербурга, в которые попадает герой вместе с губернией. Примечательно, что, по сути, эти пространства отличаются между собой только географическим расположением. Их общая суть передаётся с помощью образа поведения провинциала и губернии в этом пространстве.

В залах Елисеева, в компании губернских помещиков-«кадыков»: *«Съедаются первые четыре десятка устриц, потом съедаются, потом съедаются ещё четыре десятка устриц, в промежутках съедаются: два фута свежей икры, фунт сыру, фунт сёмги. Выпиваются по бутылке шабли на брата, потом по бутылке шампанского; в промежутках пробуются разные сорта водок. Дым синими волнами ходит по комнате, так, что несмотря на зажжённый газ, почти ничего не видно»* [6, с. 266].

В театре – храме духовной жизни среди друзей-чиновников повторяется то же самое: обед, после спектакля ужин. Процесс духовного обогащения подменяется попойкой: *«И точно, за обедом мы пьём сравнительно довольно мало, так что, когда я, руководствуясь бывшими примерами, налил себе перед закуской большую (железнодорожную) рюмку водки... Затем по рюмке хересу, по стакану доброго лафита и по бутылке шампанского на человека – и только»* [6, с. 270]. На следующий день у другого товарища обед повторяется: *«Мы обедаем внятером. Выпиваем по рюмке хересу, по стакану доброго лафита и по бутылке шампанского на человека – и только»* [6, с. 273]. Обеды и ужины проходят чередой, наполняют пространство, организуют однообразный ритм, создают временную цикличность. В этом подлокусе герой пребывает десять дней, которые пролетают как один.

Благодаря такому, однообразию и повторяемости действия в разных частях пространства, елисеевская территория «кадыков» и театральная территория чиновников-либералов образуют единство, для которого характерны физическая и временная замкнутость или цикличность. Так петербургское пространство, представленное гостиницами и ресторанами, воспринимает герой: *«Мне сдаётся, что всё это время я провёл в одиночном заключении! И действительно, это было не более, как одиночное заключение, только в особенной своеобразной форме. Провести в продолжении двух недель все сознательные часы в устричной зале Елисеева, среди кадыков и иконописных людей – разве это не одиночное заключение. Провести остальные десять дней в обществе действительных статских кокодексов, лицом к лицу с несомненной чепухой, в виде ‘Le sabre de mon père’, с чепухой без начала, без конца, без середины – разве это не одиночное заключение?»* [6, с. 273].

Примечательно, что персонажи, существующие в этом замкнутом пространстве, воспринимаются героем-провинциалом как непреодолимая стена, формирующая это пространство: *«Нет, это были не более, как люди стеноподобные, обладающие точно такими же собеседовательными средствами, какими обладают и стены одиночного заключения»* [6, с. 275].

Жизнь героя в Петербургском пространстве ограничивается определёнными постоянными сублокусами, за пределы которых провинциал выйти не может. Так, попытка бегства с территории Grand Hôtel и елисеевских зал приводит его в театральные буфеты, в номера chambers garnies. После буфета и нелепой пьесы он встречает своего рокового компаньона Прокопа – губернского прожектёра. Оба попадают в инварианты зал Елисеева более низкого класса, сначала к Доминику, затем к Палкину, Шухардинову, в «Старый Пекин»... Все эти места притягивают героя помимо его воли. Когда он трезвеет, он полон желания возвратится к упорядоченному образу жизни: *«Совершенно свежий и трезвый, я вышел на улицу с твёрдым намерением идти на все четыре стороны...»* [6, с. 286].

Примечательно, что после очередного загула, герой совершает ритуал омовения – очищения в воронковских банях, после которого ожидается возрождение к новой жизни. Но возрождения не происходит, и он вновь вовлекается в порочный круг попойек, очерченный этими сублокусами.

Эта изнаночная часть петербургского пространства, состоящая из сублокусов, имеет, как видим, общие внешние признаки. В первую очередь необходимо отметить его

замкнутость, цикличность. Другой его чертой является его единообразие. Перемещаясь в различных сублокусах, герой ощущает себя в одном и том же месте. Эти места, по большому счёту, различаются одними названиями, иногда автором указывается их географическое положение, по сути, они не обладают внешними дифференциальными чертами. Зато имеют одно обобщающее свойство: они организуют определённым образом распорядок и ритм жизни губернии, придают ей характерную форму: у Доминика *«Съели по два куска кулебяки; выпили по две рюмки водки»* [6, с. 283]; *«мы побеседовали у Палкина до двух часов. Съели только по одному бифштексу, но выпили...»*; в *«Старом Пекине» «Опять два бифштекса... – опять возвращение домой с песнями»* [6, с. 283]. Далее перемещение героев повторяется по этим точкам пространства, что сам он и констатирует: *«Да, мы отправились снова к Балабину, потом к Палкину, оттуда к Шухардину и, наконец, в “Пекин”»* [6, с. 301]. Определяющие черты этого пространства – это еда и алкоголь, образ занятия в них – обжорство и пьянство.

Атмосфера всепоглощающей скуки – ещё одна общая черта этого пространства. Она создаёт ощущение искусственности удовольствий, развлечений, и в целом всей жизни: *«наконец приехал в Петербург – и опять изнемогаю от скуки. Везде чего-то недостаёт, как будто вся жизнь не настоящая. И вино не настоящее, и Шнейдерша не настоящая, и песни не настоящие, и любовь не настоящая, и авгуры не настоящие, и их речи не настоящие»*. Возникают мотивы обманности и театральности, характеризующие это пространство Петербурга: *«Словом сказать, жизнь идёт, словно плохое театральное представление»* [6, с. 277].

Таким образом, сублокусы этой части пространства формируют мифологический «заколдованный круг» [6, с. 279], как называет такое проживание сам автор. Различие между этими сублокусами условно-территориальное. На самом деле это единое пространство, которое отражает подлинную жизнь, скрытую за парадными фасадами Петербурга. Попадая в него, герой проваливается в какое-то небытие, теряет ощущение координат времени и пространства, они сводятся к нулевой точке: *«Но после пятого вечера со мной случилось нечто совсем необыкновенное. Я проснулся с головной болью и долгое время ничего не понимал, а только смотрел в потолок. Вдруг слышу голос Прокопа: “Господи Иисусе Христе! Да где же мы?” ... – Где мы вчера были? – обратился я к Прокопу. Но Прокоп стоял как бы в остоленении и только пялил на меня свои опухшие глаза»* [6, с. 301].

Как видим, Петербургский локус представлен в повествовании, прежде всего, внутренним пространством. На первый взгляд, внешне оно делится на две основные части. Это Grand Hôtel, залы Елисеева, театральные буфеты и chambers garnies на Гороховой. Яркой чертой этого пространства выступает среда его обитателей – «кадыков» и чиновников. Эта среда создаёт характерную для этого пространства атмосферу кутежа, попоек – атмосферу порока. Внешними признаками этой территории являются еда (устричные залы Елисеева, бифштексы в «Старом Пекине», у Шухардина), питьё (водка, шампанское, лафит, херес), дым и мрак.

Примечательно, что собирательный образ персонажей этого пространства вызывает у героя ассоциации с непреодолимой стеной – образом, раскрывающим его внутреннее значение. Образ стены формирует определяющую черту этого пространства – оно замкнутое, сам герой говорит о нём как о заколдованном круге, из которого герой-провинциал не может выйти. Ещё одна черта территории увеселительных заведений – это её единообразие. На ней перемещаются одни и те же персонажи, с характерным единым образом занятий.

Замкнутость и единообразие определяют в этом пространстве ритм жизни. Время здесь пробегает мгновенно, герой теряет ориентацию в пространстве, ему трудно дать себе отчёт, сколько времени проходит между событиями кутежей. Время и пространство в петербургском локусе сокращаются до нулевой точки, когда провинциал впадает в беспамятство и не отдаёт себе отчёт, где он и сколько времени. Главный признак цикличности петербургского хронотопа обуславливает и тип героя. Провинциал – герой безнадёжности, который не способен вырваться из этого пространства или его изменить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С.Г. Петербургский пейзаж: камень, вода, человек / Бочаров С.Г. // Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 347-361.
2. Лотман Ю.М. Символика Петербурга // Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 320-333.
3. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю.М. // О русской литературе. – СПб.: Искусство – СПб, 2005. – С. 621-659.
4. Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе / Лотман Ю.М. // Пушкин. – СПб.: Искусство – СПб, 2005. – С. 814-820.

5. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / Топоров В.Н. // Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство – СПб. – С. 7-21.
6. Щедрин Е. (М.Е. Салтыков) Собр. соч.: В 9-ти т. – М.: Правда, 1951. – Т. 5. – С. 257-532.
7. Эльсберг Я. «Господа Ташкенцы», «Дневник провинциала в Петербурге» / Эльсберг Я. // Собр. соч.: В 9-ти т. – М.: Правда, 1951. – Т. 5. – С. 533-538.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л.В. Черты пространства делового Петербурга в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Дневник провинциала в Петербурге»

В статье автор показывает, что пространство романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дневник провинциала в Петербурге» имеет свои характерные особенности. Петербургский локус в романе персонафицирован в провинциальном обществе. Его характерными внешними признаками являются сублокусы – злачные места. Это пространство замкнуто, единообразно, время в нём циклично. Его образ передаёт состояние безысходности России периода контрреформации.

Ключевые слова: пространство, локус, сублокус, петербургский текст, образ.

SUMMARY

Volosevich L.V. Space peculiarities of business Petersburg in the novel «Provincial Sketches» by M.E. Saltykov-Shchedrin

In this article the author shows that the space in the novel «Provincial Sketches» by M. E. Saltykov-Shchedrin has its peculiar properties. The area of Petersburg in the novel is personified in provincial society. Its characteristic outward signs are subareas represented by haunts of vice. This space is closed, uniformed and time is cyclic there. Its image conveys the state of desperation in Russia in the period of counter-reformation.

Key words: space, area, subarea, Petersburg text, image.

I. Yu. Izvyekova
(Gorlovka, DPR)

УДК 82.0

**DIE ENTWICKLUNG DES GENRES DER ANTIUTOPIE
IN DER DEUTSCHEN LITERATUR (AUF DEM
MATERIAL DES ROMANS VON GÜNTER GRASS
«DIE BLECHTROMMEL»)**

Einen prominenten Platz in der modernen Literatur nimmt das Genre der Antiutopie, das intensiv entwickelt. Sein Entstehen und die Bildung sind sowohl vom Charakter der geschehenden Prozesse im Leben der weltweiten Gesellschaft, als auch den Gesetzmäßigkeiten der eigentlich literarischen Entwicklung bedingt.

In der Antiutopie haben die Reflexion die aktuellen Erscheinungen des Endes XX der Anfänge-XXI Jahrhundert gefunden: die Bildung der neuen Staaten, die soziale Gespanntheit in der Gesellschaft, politische und wirtschaftliche Krisen, die geopolitischen Probleme, die Drohung des Atomkriegs u.a.

Die Schriftsteller widmen die große Aufmerksamkeit nicht nur sozial-historischen Fragen, sondern auch der philosophischen Ordnung: die Freiheit und die Gewalt, der Mensch und der Staat, die Suchen der Wege der geistigen Opposition der neuen Gewalt, der Befreiung vom totalitären Bewusstsein. Deshalb bei der ganzen Aktualität und der Konkretheit wird die moderne Antiutopie von den Rahmen nur unserer Zeit nicht beschränkt, sogar bekommt die breite zeitlose Bedeutung und den verallgemeinerten Charakter.

Ein Begründer des Genres der Antiutopie wurde J. Samjatin mit dem Roman „Wir“ (1924) – der erste wichtigste Roman von der Antiutopie des XX. Jahrhunderts. Das Erscheinen dieses Romans wurde als Ausgangspunkt für die Schreibung der Reihe der Werke des gegebenen Genres. Zu den Nachfolgern von J. Samjatins kann man G. Orwell («1984»), R. Bradbury («Fahrenheit 451»), A. Huxley («Schöne neue Welt»), A. Burgess («Die Uhrwerk-Orange»), W. Axjonow («Die Insel Krim»), W. Woinowitsch («Moskau 2042»), L. Petruschewskaja («Die neuen Robinsonen»), T. Tolstaja («Kys»), G. Grass («Die Blechtrommel»), F. Kafka («Der Prozess») und andere nennen.

Zur Gegenwart hat die Literaturwissenschaft die große Erfahrung im Studium der Hauptstriche gesammelt, die dem Genre der Antiutopie eigen sind. Es ist eine Reihe von Arbeiten, die die Charakteristik der genrehaften Originalität der Antiutopie anbieten. Unter ihnen die Forschungen von A. Swerew, der solche Striche wählte, wie «der obligatorische Konflikt im Roman» [3, S. 41] – der Konflikt, der

unbedingt zwischen den Hauthelden und den Staaten besteht. Solche Forscher wie R. Galzewa und I. Rodnjanskaja führen «die Exklusion des Elternprinzips» [1, S. 225] zu einem der wichtigsten Merkmale des antiutopischen Romans. T. Dawidowa glaubt, dass «die Antiutopie mit der Utopie streitet» [2, S. 43] und die Unvereinbarkeit der utopischen Ideen mit dem realen Leben beweist.

Die ausführliche Arbeit, die die wichtigsten Merkmale des antiutopischen Genres charakterisiert, ist die Arbeit von B. A. Lanin «Die russische Antiutopie des XX. Jahrhunderts» [4]. Der Autor wählt eine Reihe der gemeinsamen Merkmale, die in diesem oder jenem Maß allen Werken des antiutopischen Genres eigen sind. Nach der Meinung von B. A. Lanin, die Antiutopie soll die Beschreibung des zukünftigen utopischen Staates unbedingt aufnehmen, wobei für die Bewohner dieses Staates diese soziale Einrichtung vollkommen ist, während der Leser es wie den Antistaat wahrnimmt. Die soziale Hierarchie in solcher Gesellschaft ist von der Dienstordnung hart gefestigt, die Zeit der Menschen wird von den Zirkularen streng vorgeschrieben, die Freiheit und der Raum sind auch streng beschränkt; «die Form der Regierung ist der Totalitarismus» [4].

Ein weiteres charakteristisches Merkmal von Antiutopie ist die Ritualisierung des Lebens. Als ein Ritual in der Antiutopie dienen die Todesstrafen und die Foltern. Die blutigen Rituale werden mit der besonderen Geziertheit und der Üppigkeit eingerichtet. Die Unterschiede zwischen den Menschen sind nur in den vorgeschriebenen Rahmen des Verhaltens erlaubt, dabei werden die Menschen oder nach den sozialen Funktionen, oder nach den sozialen Schichten geteilt.

Die aufgezählten Merkmale des Genres sind die grundlegenden Eigenschaften einer beliebigen Antiutopie, da sie «das genrehafte Skelett» [4] des Werkes bilden. Ein eindrucksvolles Beispiel der Entwicklung des Genres der Antiutopie in der deutschen Literatur ist das Werk von Günter Grass «Die Blechtrommel». Roman war in 1959 gedruckt und sofort hat die breite Berühmtheit bekommen.

Im Roman wird einer der führenden Striche des Genres der Antiutopie – der Konflikt des Menschen und der widerstandenen Weltordnung deutlich verfolgt. Der Konflikt entsteht dort, wo der Held auf seine Rolle im Ritual verzichtet und bevorzugt seinen eigenen Weg. Der äußerliche Konflikt wird immer auf dem inneren Widerstand gegründet. Beim Helden erscheint die Empfindung des Unbehagens, der Abtrennung der aufgedrängten Ordnungen, die der menschlichen Natur widersprechen. Gerade solche herzliche Probleme hat die Hauptfigur des Romans von G. Grass. Junge Oskar Matzerath ist ein Beispiel der Weise des Helden, der schon im kindlichen Alter nicht standardmäßig für die Gesellschaft die Lösung fasst, an den Schaffen dieser Welt nicht teilzunehmen. Schon im dreijährigen

Alter, aus Protest gegen das routinemäßige Leben der Erwachsenen, entscheidet er sich nicht weiter zu wachsen.

Es ist nötig daran zu erinnern, dass der Roman «Die Blechtrommel» in der Periode entstand, wenn es nach dem Zweiten Weltkrieg nur zehn Jahre gegangen ist. In dieser Zeit haben sich die Publizisten und die Politiker bemüht, die Kriegsoffer von der mythischen Erklärung «der heldenhaften Heldentaten im Namen der Ideale großen Deutschlands zu rechtfertigen». Günter Grass hat die Kehrseite von diesen «Idealen» gezeigt, er hat das Gleichheitszeichen zwischen «der Heldentat in den Ruhm Hitlers und dem Verbrechen» gestellt.

Dieser Roman ist die Analyse der Geschichte des Landes im Krieg, wo der Autor die schreckliche Blindheit der Gesellschaft gezeigt hat. Mit vollkommener Unbefangenheit überschreitet Günter Grass in seinem Roman immer wieder all jene Grenzen, «hinter denen die Tabus unserer Gesellschaft liegen». [8]

Man kann mit aller Gewissheit sagen, dass von der Geburt des Genres bis unserer Zeit die Antiutopie die Veränderungen erträgt. Einige Ideen, die das Leben dem Genre gaben, beseitigen sich, aber gleichzeitig bleiben viele ihnen aktuell. Deshalb ist es zweckmäßig, über die Evolution des gegebenen Genres zu sagen.

Wir glauben, dass es nötig ist, die Entwicklung und die Transformation des Genres der Antiutopie in verschiedenen nationalen Literaturen zu betrachten. Insgesamt zeugt die Forschung über die Beständigkeit der genrehaften Hauptmerkmale der Antiutopie. Man kann mit aller Gewissheit feststellen, dass der Roman von G. Grass «Die Blechtrommel» in antiutopieschen Traditionen geschaffen ist.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопий / Р. Гальцева, И. Роднянская. – Новый Мир. – 1988. – № 12. – С. 217-230.
2. Давыдова Т.Т. О «Блокнотах» Евгения Замятина / Т.Т. Давыдова. – Филол. науки. – 1997. – № 2. – С. 24-33.
3. Зверев А. Когда пробьет последний час природы / А. Зверев. – Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 26-69.
4. Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX века [Текст]: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук (10.01.02) / Б.А. Ланин. – М., 1993. – 35 с.
5. Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии / Б.А. Ланин. – Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154-163.
6. Baumann B., Oberle B. Deutsche Literatur in Epochen und Arbeitsaufgaben / B. Baumann. – München: Max Hueber Verlag, 1993. – 112 S.

7. Deutsche Literatur seit 1945: Nachrichten von Büchern und Menschen. – Hüllen: ZDF, 1995. – 140 S.
8. Grass G. Die Blechtrommel. Roman / G. Grass. – München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 1993. – 124 S.
9. In Sachen Literatur: 25 Jahre Texte und Kritik. – München: Weber GmbH, 1988. – 225 S.
10. Martini F. Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart / F. Martini. – Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1991. – 765 S.
11. Sarkowicz H. Literatur in Nazi-Deutschland / H. Sarkowicz. – Europa Verlag, 2000. – 381 S.

АННОТАЦИЯ

Извекова И.Ю. Развитие жанра антиутопии в немецкой литературе (на материале произведения Гюнтера Грасса «Жестяной Барабан»)

В статье предпринята попытка рассмотреть проявление основных черт жанра антиутопии в романе Гюнтера Грасса «Жестяной Барабан». Мы считаем целесообразным рассматривать развитие и трансформацию жанра антиутопии в разных национальных литературах. В целом исследование свидетельствует об устойчивости основных жанровых признаков антиутопии независимо от страны, в которой было написано произведение. Можно с уверенностью констатировать, что роман Г. Грасса «Жестяной Барабан» создан в русле традиций, заложенных основателями жанра.

Ключевые слова: жанр, утопия, антиутопия, немецкая литература, тематика произведения.

SUMMARY

Izvyekova I.Yu. Development of the genre of dystopia in German literature (on material of the work of G. Grass «The Tin Drum»)

In the article the main lines of the genre of dystopia on the example of G. Grass's novel «The Tin Drum» are considered. We study the development and transformation of the genre of dystopia in different national literatures. The research testifies to stability of the main genre signs of dystopia regardless of the country in which the work has been written. It is possible to note with confidence that G. Grass's novel «The Tin Drum» is created in line with the traditions put by founders of the genre.

Key words: genre, utopia genre, dystopia genre, German literature, theme of a literary work.

Л.А. Ракитова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-92 (000.141) «1917/1921»

**ИДЕЙНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЦИКЛА «СТАТЕЙ-
ПРИЗЫВОВ» В ПИСАТЕЛЬСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ
Л.Н. АНДРЕЕВА**

Определение закономерностей революции с позиции ее индивидуального восприятия находит воплощение в поведенческой стратегии писателя-публициста. Так, на смену декадентскому герою конца XIX века приходит представитель общественной позиции целого социального класса. Принятие или отрицание произошедших в стране событий зависело также от особенностей авторского мировоззрения, осознания собственной принадлежности к избранному сословию, которым являлась интеллигенция. Национальная идея и своеобразие ее понимания становится центральной темой русской литературы первой трети XX века. Целью данной статьи выступает рассмотрение идейного своеобразия писательской концепции Л.Н. Андреева, раскрывающей восприятие революционных событий сквозь призму национальных особенностей.

Следует акцентировать социальную остроту и обличительную силу, присущую статьям Л.Н. Андреева. Писатель, всячески подчеркивая свое неприятие социально-политического конформизма, присущего многим его современникам, возводит идею «индивидуалистического бунта» в абсолют, делая ее одним из центральных мотивов-образов своего творчества. Выступая в качестве проповедника тех или иных идей, Л.Н. Андреев в своих произведениях подвергает действительность обобщению и осмыслению, придавая им свойство публицистичности. По масштабам литературного дарования, мастерство писателя совместимо с творчеством таких авторов, как М. Горький, И. Бунин, Б. Зайцев, А. Блок, Ф. Сологуб, А. Белый. Восторженное приятие Февральской революции 1917 года, которую писатель воспринимал как «начало эпохи благого всеевропейского единства», и последующее резкое осуждение большевистского переворота обусловили общность личной и творческой судьбы указанных мастеров прозы.

Отношение Л.Н. Андреева к революции было всеобъемлющим и оригинальным, отражающим глубинные изменения в общественном сознании целого класса современников. Подтверждением тому выступает писательская публицистика 1917–1919 годов, содержащая ряд авторских размышлений – от

статей-приветствий событий Февраля 1917 года до трагических пророчеств о будущем России после прихода к власти партии большевиков. Считая необходимость изменения государственно-политического строя очевидной, так как русский царизм исчерпал себя, Л.Н. Андреев отмечал пагубность политики династии Романовых. Однако идеалистическое восприятие февральских событий как начала европейской революции сменилось абсолютным разочарованием в революционных идеалах, начиная с момента большевистского переворота. Обилие библейской и мистической символики, характерное для цикла статей-пророчеств о будущем России под властью большевиков, завершило формирование индивидуальной авторской модели.

Статья «Призыв» (22 апреля 1917 года), открывающая цикл статей-приветствий, представляет собой открытое обращение к народу о единении ради победы революции: *«Граждане! Манифестируйте! Манифестируйте! Ищите единомышленников, собирайтесь в толпы и идите на улицы, высоко неся красные знамена...»* [1, с. 110]. Главное свойство данной работы – острота злободневного политического содержания. Публицист выступает оперативным и страстным выразителем общественно-политических взглядов своего времени. Наделяя устное и печатное слово решающей силой, способной оказать влияние на текущие исторические события, Андреев утверждает *«великое право всенародного выражения мыслей»* [1, с. 110]. Ассоциируя прошлое России с понятием «тьма», Андреев призывает соотечественников к борьбе за свободу: *«Подполье это – тьма и рабство. Нынешний день – это солнечный день и свобода»* [1 с. 111]. Следует подчеркнуть, что борьба за свободу в понимании писателя – это не вооруженное насилие за идею, а ненасильственное сопротивление во имя свободы, борьба за собственные гражданские права с помощью слова, необходимость защиты полученных демократических свобод.

Статья «К любящим Родину» (11 июля 1917 года) является логическим продолжением идеи автора о разрушительных последствиях, нанесенных России годами самодержавия. Продолжая идею цикличности исторического процесса и устанавливая причинно-следственные связи, писатель подчеркивает: *«Свобода создает свободных, рабов творит рабство»* [1, с. 136]. Восхищаясь силой народной воли, Андреев, тем не менее, не идеализирует его, считая темным и забитым. Веками воспитанный в рабстве, русский человек не способен отличить правду от лжи, все с такой же рабской

покорностью исполняет приказы многочисленных властей: *«Как ошалелые бараны, они сами идут на стрижку»* [1 с. 137]. Причиной многовекового угнетения и рабства Андреев считает отсутствие чувства Отечества, непонимание самой сущности этого слова. Однако писатель не теряет надежды на торжество свободы, путь к освобождению он усматривает в возрождении высокого морального долга русского человека, его честности по отношению к себе и своей стране.

Статья-призыв «К любящим Родину» освещает отступление русской армии на Юго-Западном фронте в период 1–13 июля 1917 года. Композиционное построение основано на апелляции автора ко всему народу, что подчеркивается в использовании местоимений: «наши» (*«Нашей революции всего четыре месяца...»* [1, с. 136]), «вы» (*«И разве вы не замечаете...»* [1, с. 137]). Построение фраз базируется на широком использовании пар-антонимов (*«Свобода создает свободу, рабов творит рабство»* [1, с. 136]) и контрастности композиции: писатель выступает с осуждением «темного народа» периода самодержавия и возвеличивает «новый русский свободный народ». Принцип модальности долженствования в финале статьи выражает надежду публициста и скрытый призыв к продолжению борьбы.

Сопоставление положения русского солдата до, во время и после революции (статья «К тебе, солдат!» от 14 июля 1917 года) находит выражение в таких понятийных категориях, как «предатель – освободитель – мученик». Во время революции роль солдата возводится в ранг миссии: *«...новую песню запели солдатские пули: ...неслыханную песню свободы и радости»* [1, с. 140]. Построенная в форме публицистического монолога, данная статья является писательским откликом на массовое стихийное выступление солдат, матросов и рабочих в Петрограде 3–4 (16–17) июля 1917 года. Рассматривая политические события в контексте религии, Л.Н. Андреев широко использует библейскую символику. Наделение монарха свойствами божьего избранника на земле в интерпретации писателя получает негативную эмоциональную окраску, возводящую его в ранг палача. *«Убей отца твоего и мать твою, если они восстанут против Меня! – призывал самодержец, чертя свое имя с большой буквы, как мы чертим имя Бога»* [1 с. 138]. Русский солдат, соответственно, представлен в образе библейского Каина: *«...и ты становился Каином, проливающим родную кровь»* [1 с. 138]. С приходом революции роль солдата трансформируется в роль освободителя-мученика, в силах которого – борьба за свободу обновленной России: *«воздешь на голову венец терновый»* [1, с. 144]. В статье «К тебе, солдат!»

Л.Н. Андреев выступает и с острым осуждением большевизма. Следуя писательской логике, образ библейского Иуды, который первоначально воплощал царь-самодержец, переходит к новой политической силе – большевикам: «Он (народ) знал одного Иуду, а тут десятки тысяч Иуд...» [1, с. 143]. Через использование символов (к примеру, красный цвет революционного флага – символ свободы – окрашивает образы солдат) и христианской образности (роль солдат в революции и мировой войне представляется как освободительная, освященная Богом) писатель создает художественную картину революции.

Публицистическое творчество Л.Н. Андреева, частичная реабилитация которого началась только в 50-60-е годы XX века, выступает своего рода синтезом историко-культурных, эстетических и нравственных моделей эпохи, в рамках которой оно создавалось. Серьезный сдвиг в изучении творчества писателя и дальнейшей публикации его наследия произошел в середине 1990-х годов и был обязан как отечественным, так и зарубежным исследователям. Примечательно то, что актуальность творчества Л.Н. Андреева, отразившего системный кризис цивилизации XIX века, проявляется в переломные для общественного сознания периоды, такие как кризис и ликвидация монархии (период первой трети XX века) и распад СССР как переход к построению нового демократического общества. Влияние на писателя ряда отечественных мыслителей, таких как Е.Н. Трубецкой, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов, проявилось в философской трактовке идей славянофилов о соборности и жертвенности русского народа в свете Первой мировой войны, апокалипсической сущности революции 1917 года, нашло отражение в публицистике 1914–1919 годов.

Позиционирование человека как активного творца истории претерпело существенную идейную трансформацию. Такие философско-метафизические категории, как «Бунт» и «Революция», лишили человека индивидуальной свободы, сделав заложником собственных идей. Подобно М.А. Волошину, Л.Н. Андреев определяет три собственные составляющие, – Культуру, Свободу, Православие, необходимые для построения идеальной действительности. Так, категория Веры, позиционируемая М.А. Володиным как необходимая опора настоящего внутри каждого человека, заменяется в философии Л.Н. Андреева понятием Свободы. Отсутствие личной свободы в период государственных и общественных трансформаций приводит к индивидуалистическому бунту, восприятию личности, зависимой от исторического рока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Н. Верните Россию! / Л.Н. Андреев. – М.: Московский рабочий, 1994. – 268 с.

АННОТАЦИЯ

Ракитова Л.А. Идеиное своеобразие цикла «статей-призывов» в писательской публицистике Л.Н. Андреева

Целью данной статьи выступает рассмотрение идеиного своеобразия цикла «статей-призывов», написанных в период революции 1917 года («Призыв», «К любящим Родину», «К тебе, солдат!»). Центральной темой цикла выступает судьба России в период грандиозной общественно-политической трансформации – с момента отречения Николая II до утверждения большевистской диктатуры.

Ключевые слова: публицистика, писательская стратегия, статья-призыв, революция.

SUMMARY

Rakytova L.A. The ideological originality of the cycle of «articles-appeals» in L.N. Andreev's opinion journalism

The aim of the given article is the investigation of the ideological originality of the cycle of «articles-appeals» written during the period of revolution of 1917 («The Appeal», «For Those Who Love the Motherland», «To You, Soldier!»). The central topic of the cycle is the destiny of Russia during the period of the grand socio-political transformation – from the moment of Nicolas's II abdication to the approval of the Bolshevik dictatorship.

Key words: opinion journalism, writer's strategy, «article-appeal», revolution.

*Н.Н. Тертычная
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК 82:159.923

**ИРОНИЯ И САМОИРОНИЯ КАК СПОСОБ
РАСКРЫТИЯ ЛИЧНОСТИ ПЕРСОНАЖА
В ПОВЕСТЯХ И РАССКАЗАХ
В. ТОКАРЕВОЙ**

Ироническая составляющая токаревского мировидения не вызывает сомнения даже у тех критиков, кто невысоко оценивает её творчество. Ирония у В. Токаревой проявляется на всех уровнях произведения, начиная с иронических названий до

композиционной, текстообразующей иронии, если говорить о ней в широком смысле – как о творческом принципе.

Ирония играет важную роль в текстах В. Токаревой, она много-функциональна. В первую очередь посредством иронии и самоиронии автор дает оценку и характеристику персонажам, их мыслям, чувствам, поступкам.

Установка на иронию наблюдается с первых строк повестей и рассказов, а нередко и с названий. Названия произведений несут в себе обобщающий для понимания произведений иронический смысл: «Свинячья победа», «Извинюсь. Не расстреляют», «Один кубик надежды», «Все нормально, все хорошо» и т. д. Первая книга автора получила название с ироничным подтекстом – «О том, чего не было». Такое название интригует читателя, возникает несколько вопросов, на которые можно ответить, только прочитав произведения: зачем писать о том, чего не было?

Антитеза названия и «наполнения», содержания произведения лежит в основе рассказа «Все нормально, все хорошо». Слова «все нормально, все хорошо» человек обычно говорит, чтобы нейтрально ответить на вопрос, как у него дела, как жизнь. Так говорят, когда ничего особенного не произошло или не хотят вдаваться в подробности, скрывают какие-то проблемы. Так отвечает и герой на вопрос своей учительницы. Внешне у него все нормально, все хорошо, семья, работа, дом, но на внутреннем, душевном уровне герой несчастлив. Его не устраивает работа, которая заставляет врать, семья, где нет любви, бесцельность жизни, неумение принимать решения.

Иронической оценке в произведениях В. Токаревой подвергается все. И недостатки, и даже достоинства людей становятся ее объектом, она помогает создать оригинальные, запоминающиеся образы. *«По коридору проходит директор института Спасский. В профиль он похож на Бетховена. То же выражение гениальности и глухоты»* [17, с. 227]. Назвав человека Бетховеном, автор создает у читателя определенное ожидание, связанное с чем-то величественным. Ожидание не оправдывается. Положительные характеристики, присущие великому композитору, становятся в контексте рассказа отрицательными. Автор иронизирует над лишенными «героичности» героями своих повестей и рассказов.

Ироничность В. Токаревой разнообразна в эмоциональном плане: это может быть не совсем безобидная, граничащая с сарказмом ирония, а может быть сентиментальная ирония, говорящая о сочувствии автора своим персонажам. Чаще встречается именно второй тип. В произведениях писательницы чувствуется очевидное сострадание к героям.

Ирония – мировоззренческая составляющая творчества Токаревой. Она позволяет дать оценку окружающей действительности опосредованно, без морализаторства, не педалируя собственные идеи. *«В литературном произведении ирония может иметь более широкий и значительный смысл – она придает художественному произведению особую окраску, своеобразно раскрывает неудовлетворенность автора окружающим миром. В этом случае ирония уже не просто оборот речи, а художественный принцип, из которого исходит писатель при изображении жизни»* [3, с. 25-26]. В повестях и рассказах В. Токарева иронизирует над поверхностным пониманием серьезных явлений жизни, чувств, идей (любовью, верностью, честностью: *«– Вы женились по любви? – О да... Это была большая любовь (Гранде амур.) Как Ниагара. – А куда же эта Ниагара утекла? – Я не знаю»* [8, с. 98-99], над старостью: *«Розалия с юмором стала рассказывать о своих болезнях, о том, как каждый день, садясь за стол, она торгуется со своими почками. «Я съем кусочек селедочки, то, что я люблю. А потом то, что любите вы: творожок и кашку». Почки не соглашались, но Розалия делала по-своему»* [8, с. 323], над семейной жизнью: *«Брак продолжался два года. За это время родился ребенок, девочка. Было произведено примерно две тысячи поцелуев, примерно семьсот скандалов»* [5, с. 24], над самой жизнью: *«Сокурсник Васька Беляев шутил: «Бытие определяет сознание». Не «бытие», как у Маркса, а «битие». От слова «бить». Веру жизнь била, не уставая»* [5, с. 13].

Метафорическое и ироническое отношение к миру и героям часто переплетаются в рассказах и повестях Токаревой. Метафора нередко становится основой иронии: *«“Птица счастья завтрашнего дня, прилетела, крыльями звеня, выбери меня, выбери меня, птица счастья завтрашнего дня...” А если не выберет, то пролетит мимо. Или сядет на плечо у кого-нибудь рядом, а ты так и останешься стоять с открытым ртом. Поэтому надо проявить инициативу: высоко подпрыгнуть и схватить птицу за хвост. И сделать это надо раньше других...»* [14, с. 5]; *«Моя жизнь как добротная табуретка на четырех ножках. Однако без спинки. Не упадешь, но опереться не на что»* [10, с. 5]. За каждым ироническим высказыванием автора стоит желание дать оценку происходящему или человеку, выразить «скрытую критику». Ирония становится маской и персонажа, и самого автора. Разгадка, что под маской, – одна из причин интереса читателя к токаревской личности.

«Назвать все простыми, знакомыми словами, а потом раскрыть противоречие в слове и в том, что за ним стоит, –

это путь Токаревой» [2, с. 57]. Сюжеты таких произведений, как «Японский зонтик», или «Нам нужно общение», «Рубль шестьдесят – не деньги» нельзя воспринимать буквально. Не только потому, что в них функционируют фантастические элементы, но, в первую очередь, наличием иного, истинного смысла ситуации. Читатель участвует в герменевтическом процессе, разгадывая закодированную информацию. Именно парадоксальное является источником иронии. Автор предлагает вообразить, представить, а что, если кошка сможет говорить или пальто придет покупать человека. Рассказывая небылицы, автор, а с ним и герой, дает возможность читателю оценить ту или иную ситуацию, вещь, человека.

Ирония создает особый эмоциональный настрой, задает тон произведению, который имеет два уровня: внешний, легкий, «смешливый», несерьезный, иногда основанный на абсурде, нонсенсе, и внутренний, связанный с подтекстом, с основным смыслом произведения. Рассказ «Японский зонтик» начинается с описания очереди возле универсама: *«Каждый существовал по стойке “вольно”»* [21, с. 134]. А так как описывается период российской истории, когда вся страна стояла в очередях, то данную цитату можно соотносить с положением всей страны: и в стойке, и вольно одновременно. 90-е годы дали немало поводов для насмешки. Очереди один из них. Когда у героя спрашиваю, за чем он стоит, он отвечает вопросом на вопрос: *«В самом деле, – подумал я, – а за чем я встал?»* [21, с. 135]. В то время становились в очередь, не думая, все пригодится, все нужно, на прилавках магазинов почти ничего не было. Оказывается, завезли японские зонты, которые совершенно не подходят московскому климату и стоят очень дорого. Но герой продолжает стоять в очереди, уверенный в своей правоте. Он размышляет: *«Ведь не могут же столько людей ошибаться одновременно. Не могут ведь они своё время и терпение расходовать на ложную цель»* [21, с. 136]. Автор сделал попытку воссоздать мысли героя в процессе стояния в очереди. Оригинальный способ раскрыть мировидение и мировосприятие персонажа. Свое положение в обществе герой сравнивает с купленным зонтом: *«А когда я полетел – никто даже головы не поднял. А почему? Потому что зонт нужен всем, а я не нужен никому. И в самом деле: в сумку меня не сложишь, ни на что путное не обменяешь. Ни красоты от меня, ни пользы. Одни неудобства. Меня надо кормить. Со мной надо разговаривать. Меня надо понимать»* [21, с. 138]. Через иронический модус повествования происходит самоидентификация героя. Происходит обретение «я-для-себя» (Бахтин), способ сказать себе и миру о проблемах, бедах,

сомнениях и т. д. Такую иронию можно назвать «спасительной иронией» [1, с. 16].

Словесную иронию понять легче, чем композиционную, сюжетную (текстообразующую). Последняя ставит под сомнение существование реальных, правдоподобных ситуаций и, наоборот, нереальные, неправдоподобные становятся вполне обычными. Примером является рассказ «О том, чего не было», в котором сбывается мечта героя, и у него в доме появляется настоящий тигр. А в произведении «Гималайский медведь» вместо того, чтобы спасти героя из клетки с диким животным, на дверь клетки вешают еще одну табличку. Это данные о герое, чтобы посетители зоопарка знали, кто сидит в клетке. Или рассказ «Закон сохранения», в котором происходят совершенно невероятные, ирреальные события. Герой исполняет желания: делает одного человека знаменитым, другого – на тридцать лет моложе и т. д. Сбывшиеся мечты в этом произведении – насмешка над человеком и его жизнью. Проводится мысль о неумении ценить настоящее, то, что уже есть у человека. А то, о чем он мечтает, не всегда приносит удовлетворение: «знаменитому» некому рассказать о своих достижениях и проблемах, известность не приносит счастья; для «помолодевшего» не находится места в обществе: ни старики, ни молодые не принимают, а любимая женщина отказывается от него, так как ее интересовали его достижения и статус.

Сюжеты произведений В. Токаревой захватывают читателя. Более того, читатель как бы вливается в жизнь героев, настолько ему близки проблемы, конфликты, представленные в текстах. Но автор играет смыслами. Каждый ироничный образ вплетается в контекст, и доступен для понимания только в контексте всего произведения. Писательница намеренно выражает такую идею, которая заведомо будет противоположна читательской (по крайней мере – многих читателей).

Иронией насыщена повесть «Звезда в тумане». Ироническое восприятие самых тяжелых моментов жизни помогает героям выжить: *«Ругают Подругу и называют её проституткой. При этом интересуются: «А она молодая?», давая понять тем самым, что я не молодая. Я отвечаю, что мы ровесницы. Тогда там удивляются и спрашивают: «А куда же ты смотрела?» Известно куда. В микроскоп»* [7, с. 285]. Ирония дает возможность героине подняться над проблемами, жизненными противоречиями, посмотреть на них со стороны, возвыситься над бытом. Так женщина одной фразой дает представление о себе, своей подруге (которая увела любимого мужа), друзьях и знакомых.

Самоирония для героини – возможность пересмотреть сложившуюся ситуацию и выйти из нее. Героиня размышляет о своих дальнейших действиях и выбирает «тактику Кутузова». Все происходящее для нее – поле боя. Она проводит параллель с военными действиями 1812 года: *«Когда Наполеон проснулся и решил продолжать бой, вернее, он решил это накануне, то увидел, что воевать не с кем. Неприятеля нет. Кутузов построил свои войска и до того, как Наполеон проснулся, увёл их с поля боя в неизвестном направлении (неизвестном для Наполеона, естественно). Наполеон пожал плечами и пошёл себе на Москву. Занял Москву и по этикету тех лет стал ждать парламентёров (возможно, они назывались иначе). <...> Но ничего похожего. Никаких парламентёров, никаких балов. А Москва горит. Есть нечего. Винные погреба нараспашку. Войско перепилось. Наполеон великодушно предложил царю перемирие, но царь мириться отказался, причём в очень грубой, невежливой форме. И мириться не стал. И воевать не намерен. Совсем уж ничего не понятно. А Москва горит, а солдаты пьют. А тут ещё ударили холода, надо бы домой, а до дома далеко. И чем все кончилось для французов – не мне вам рассказывать. Этому в школе учат. Итак, я выбираю тактику Кутузова. Я сворачиваю свои знамёна и отзываю своих солдат»* [7, с. 286]. В этом фрагменте соединяется величие Истории и простая жизненная ситуация (муж бросил), серьезные понятия и разговорная форма подачи информации. Пережить эту бытовую ситуацию для женщины становится сверхзадачей, не менее важной, чем для Кутузова победа над французами. Различная стилевая окрашенность лексики, синтетичность интонации усиливают иронический эффект. *«В использовании иронических приемов и форм ирония, разоблачающая внешние уродства, и самоирония равноценны и равновелики, что позволяет надеяться на спад агрессивности в современной литературе и активизацию энергии созидания»* [22, с. 15]. Энергия созидания появляется тогда, когда включается самоанализ: «разрозненная личность» приобретает целостность, определенную гармоничность.

Ирония адаптирует трагичность текста, важное становится неважным, серьезное смешным, умное глупым. Что может быть серьезнее понятий жизни и смерти, но и в этом случае автор иронизирует: *«Самолет – это всегда грань. Интересно, когда люди гибнут скопом – это что-то меняет? Это не так обидно, как в одиночку?»* [8, с. 76]. Таким образом, героиня преодолевает свою боязнь, сводя все к абсурду. Насмешка, основанная на сравнении, раскрывает состояние подростка в определенный непростой момент его жизни: *«Дюк постоял, собирая себя*

воедино, как князь Владимир разрозненную Русь. Собрать себя не удалось, и Дюк с разрозненной душой поплелся на пятый этаж» [12, с. 250]. Здесь ирония как позиция в отношении к миру.

Посредством иронии автор отстраняется от действительности и отстраняет своих персонажей. Противопоставляется человек, личность и социальная среда. *«Татьяна успела заметить за свои пятьдесят лет, что государству стыдно не бывает. Оно потопит на теплоходе, завалит в шахте и не покраснеет. Не извинится»* [20, с. 63]. В этом отрывке читатель оказывается полностью на стороне героини. А иронию формирует невольное представление обратной ситуации, когда государству стыдно и оно извиняется.

Ирония добавляет новый смысл или выделяет смысловые оттенки. Она соединяет в тексте, на первый взгляд, несоединимые вещи, самые разнообразные жизненные пласты, быт и бытие. Покупка помидоров может стать толчком к размышлению о человеческой неповторимости: *«Помидоры – некрупные, одинаковые, безвкусные, как трава, лишенные всякой помидоровой индивидуальности»* [9, с. 310-311]. Иногда герои говорят серьезно, не иронизируя, но сама ситуация складывается так, что понятна ироничность сказанного, происходящего (ситуационная ирония). Для героя все нормально, но для автора и читателя очевидно противоречие между убеждениями персонажа и реальностью. Ирония автора указывает на ложность взглядов, выбора, поступков, общепринятых стереотипов: *«Марина подолгу всматривалась в щекастого мужика с длинными волосами и поджатými губами. Франклин. Вот единственный мужчина, которому она доверяла полностью. Только Франклин вел ее к жилью, прописке и независимости»* [16, с. 249].

Женская внешность и характер в произведениях В. Токаревой становятся постоянным объектом иронии. При этом часто сопоставление двух женщин: *«Ирка обладала тем типом внешности, о котором говорят: «Ничего особенного, но что-то есть». Наташа обладала тем типом внешности, о котором говорят: «Вроде все хорошо, но чего-то не хватает»* [15, с. 319].

Ироническая характеристика окружающих людей и вещей особенно свойственна женским персонажам. Автор наделяет именно женщину способностью сказать то, что она думает, при этом так, чтобы никто не смог упрекнуть в нетактичности. *«– Когда мы с тобой встретимся? – крикнул Эдик. – Где? <...>– На участке добрых воспоминаний! – крикнула тетя Клава»* [18, с. 175]. Женщина умеет высказать пренебрежение, ненависть, недовольство завуалированно. *«Костя – это ее четвертый по счету официальный жених. До него были: Митя,*

Петя и Витя. <...>. Все четыре «тя» хотели на ней жениться, и она каждый раз готова была выйти замуж» [7, с. 275], – так отзывается героиня рассказа «Звезда в тумане» о парнях своей дочери. Когда человека называют «первый тя», «второй тя» и т. д., уничижительная оценка очевидна. А в рассказе «Тайна земли» Алена размышляет над своей жизнью и при этом характеризует любимого человека: «Алена была убеждена, что люди произошли не поголовно от обезьян, а каждый от своего зверя. Алена – от кошки. Николаев – конь, но не крупный, а пони. Возможно, и осел» [19, с. 150]. Если бы она просто назвала его ослом, то это выглядело бы грубо, оскорбительно, а в соединении с мыслями о человечестве, о тайнах бытия слова становятся не обидными, а даже, наоборот, в контексте всего произведения читатель понимает, что этот человек, кем бы он ни был (конем или ослом), важен и просто необходим в жизни героини.

Использование прецедентных текстов также нередко становится у В. Токаревой механизмом создания иронии и характеристикой персонажей. «– Молодой? – спросил он [Алеша]. – Полтинник, с пренебрежением определила Вероника. – Отговорила роца золотая березовым веселым языком» [6, с. 140]. Так женщина отводит подозрение мужа, успокаивает его.

В повести «Последняя попытка» автор использует лермонтовскую цитату, чтобы описать противостояние двух женщин: «Мара и Ломеева сошлись, как барс и Мцыри. И, сплетаясь, как пара змей, обнявшись крепче двух друзей, упали разом, и во мгле бой продолжался на земле» [13, с. 150]. Цитата из классики характеризует незначительных, непорядочных людей и ничтожные события, связанные с их жизнью. Ни одна, ни другая женщина в противостоянии не преследовала какой-либо благородной цели, их желание победить соперницу вызвано тщеславием, завистью, упрямством и т. д. В произведении «Неромантичный человек» Бабка Маланья пела на мотив «страданий»: «А у тебя, ну правда, Вань, / Твои друзья такая пьянь, / Такая пьянь, такая рвань, / Ну правда, Вань...» [11, с. 187]. При этом Маланья честно верила, что слова народные, но читатель уже вспомнил манеру исполнения В. Высоцкого и провел аналогию с бабушкой под вишней. В повести «Мужская верность» героиня называет своего возлюбленного Ромео. Происходит столкновение высокого и низменного. Ромео, который ест холодец из головы, вызывает грустную улыбку.

О. Новикова и Вл. Новиков утверждают: «Авторская ирония высвечивает сложность самого элементарного характера <...>. В самой неоднозначности нравственного поведения Токарева видит проблеск надежды <...>» [2, с. 56].

Таким образом, в творчестве В. Токаревой ирония реализуется через парадокс, контраст, гиперболу, синтез различных речевых стилей. В основе характеристики персонажей лежит именно авторское ироническое мировосприятие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева С.Ю. Дискурсивные приемы иронической самоидентификации автора // Вестник Волгоградского государственного университета. – Сер. 2. – Языкознание. – 2011. – № 1 (13). – С. 14-20.
2. Новикова О., Новиков Вл. Честная игра // Литературное обозрение. – 1979. – № 11. – С. 55-57.
3. Петрова О.Г. Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония // Известия Саратовского университета. – 2011. – Т. 11. – Сер. Филология. Журналистика. – Вып. 3. – С. 25-30.
4. Токарева В. Все нормально, все хорошо / В. Токарева // В. Токарева. Мужская верность: [сб.]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – С. 314-340.
5. Токарева В. Дерево на крыше / В. Токарева // В. Токарева. Дерево на крыше: [сб.]. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2012. – С. 5-179.
6. Токарева В. Длинный день / В. Токарева // В. Токарева. Назло: [сборник]. – М.: Астрель, 2012. – С. 69-134.
7. Токарева В. Звезда в тумане / В. Токарева // В. Токарева. Лиловый костюм: Повести и рассказы. – М.: ООО “Фирма” “Издательство АСТ”, 1998. – С. 270-316.
8. Токарева В. Из жизни миллионеров / В. Токарева // В. Токарева. Казино: [сб.]. – М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. – С. 284-317.
9. Токарева В. Извинюсь. Не расстреляют / В. Токарева // В. Токарева. Маша и Феликс: [Повести и рассказы]. – М.: АСТ, 2005. – С. 307-317.
10. Токарева В. Мужская верность / В. Токарева // В. Токарева. Дерево на крыше: [сб.]. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2012. – С. 180-210.
11. Токарева В. Неромантичный человек / В. Токарева // В. Токарева. Назло: [сборник]. – М.: Астрель, 2012. – С. 135-187.
12. Токарева В. Ни сыну, ни жене, ни брату / В. Токарева // В. Токарева. Лиловый костюм: Повести и рассказы. – М.: ООО “Фирма” “Издательство АСТ”, 1998. – С. 203-269.
13. Токарева В. Первая попытка / В. Токарева // В. Токарева. Одна из многих: [повести и рассказы]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Хранитель, 2007. – С. 120-169.

14. Токарева В. Птица счастья / В. Токарева // В. Токарева. Птица счастья: [повести]. – М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – С. 3-165.
15. Токарева В. Самый счастливый день / В. Токарева // В. Токарева. Лиловый костюм: Повести и рассказы. – М.: ООО “Фирма” “Издательство АСТ”, 1998. – С. 329-340.
16. Токарева В. Своя правда / В. Токарева // В. Токарева. Казино: [сб.]. – М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. – С. 7-89.
17. Токарева В. Следующие праздники / В. Токарева // В. Токарева. Этот лучший из миров: [рассказы]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – С. 224-238.
18. Токарева В. Стечение обстоятельств / В. Токарева // В. Токарева. Первая попытка: [повести и рассказы]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – С. 242-259.
19. Токарева В. Тайна Земли / В. Токарева // В. Токарева. Первая попытка: [повести и рассказы]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – С. 224-242.
20. Токарева В. Телохранитель / В. Токарева // В. Токарева. Маша и Феликс: [Повести и рассказы]. – М.: АСТ, 2005. – С. 50-112.
21. Токарева В. Японский зонтик / В. Токарева // В. Токарева. Банкетный зал: [рассказы и повести]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 134-141.
22. Черниенко Л.В. Русская литература конца XX – начала XXI столетий: Учебное пособие. – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2009. – 249 с.

АННОТАЦИЯ

Тертычная Н.Н. Ирония и самоирония как способ раскрытия личности персонажа в повестях и рассказах В. Токаревой

Ироничность – одна из главных особенностей творчества В. Токаревой. Ирония проявляется на всех уровнях текста, начиная с названия, но наиболее важное значение имеет композиционная, сюжетная ирония, которая выступает основным носителем главной идеи произведения. Ироничность – мировоззренческая составляющая творчества Токаревой, поэтому ирония в ее прозе многофункциональна.

Ключевые слова: ирония, самоирония, композиция, сюжет, трагичность, метафора.

SUMMARY

Tertychnaya N.N. Irony and self-irony as a way of revealing of the character's personality in the novels and short stories by V. Tokareva

Irony is one of the main features of V. Tokareva's works. Irony is revealed at all levels of her text, starting with the title. But the most important kind of it is compositional, plot irony that gives the main ideas of the work. Irony is a worldview component of Tokareva's creativity, so in her prose it is multifunctional.

Key words: irony, self-irony, composition, story, tragedy, metaphor.

А.В. Воеводина
(г. Донецк, ДНР)

УДК 882.161.1.82-92

**ОБРАЗ РОДИНЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ
РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЬИ И.А. ИЛЬИНА
«РОДИНА И МЫ»)**

Русское зарубежье – это относительно самостоятельное культурное и политическое образование. Сложившись в течение XX века в странах Европы, данное культурное сообщество объединялось общей судьбой – неприятием власти большевиков и тоской по старой, дореволюционной России. Участники и свидетели трагических событий, вынужденные покинуть Родину, посвятили остаток жизненного пути осмыслению судеб своего поколения на фоне истории, что было запечатлено на страницах писательской публицистики.

Историческими событиями, положившими начало для эмиграции «первой волны», явились революция 1905 года, государственные перевороты 1917 года, Гражданская война. Центрами самых многочисленных русских диаспор стали Харбин, Берлин, Прага, Париж, Константинополь. Покинув Россию, эмигранты вели широкую культурно-просветительскую деятельность, посвятив свою жизнь осмыслению ситуации, в которой оказались они сами и их Отечество. Эмигрантами были организованы многочисленные издательства и литературные общества. К примеру, в Берлине выходили библиографические журналы «Русская книга» (1921), «Новая русская книга», «Новости литературы» (1922), «Вестник русского книжного рынка» (1923), в Софии была представлена периодика военных организаций «Вестник Галлиполийцев в Болгарии» (1931), «Галлиполийский бюллетень» (1932) и др. В 1928 году в Белграде прошел Всеэмигрантский съезд русских писателей, на котором многие художники слова были награждены орденом Святого Саввы.

Важнейшим индикатором настроений в русских диаспорах стали периодические издания, на страницы которых выносились все насущные проблемы эмигрантского бытия. Круг тем и проблем публицистики русского зарубежья в большей степени определялся прошлым и будущим, чем настоящим. Важнейшее место в публицистике русского зарубежья занимает тема судеб русской культуры, прежде всего литературы. В связи с этой темой поднимаются проблемы национального своеобразия и межнациональных взаимодействий, преемственности традиций, эстетического идеала и нравственной ответственности автора и многие другие.

Ценой потери земного Отечества, многие русские обрели Родину духовно. Обращение к теме религии, в частности православия, характерно как для богословов, философов-идеалистов, писателей, так и для рядовых верующих. Все они поняли, что революция явилась плодом замены основ христианства началами материалистической цивилизации. Эту истину они пытались объяснить не только детям, но и далеким потомкам.

Уникальный жизненный опыт, оставленный нам в наследство представителями «первой волны» эмиграции, получил осмысление в публицистике русского зарубежья, поэтому знакомство с ее проблемно-тематическим и жанровым многообразием представляет значительный исследовательский интерес. Русская эмиграция «первой волны» – уникальный русский мир, в целостности которого нас убеждает проблемно-тематический анализ публицистики русского зарубежья.

Любовь к России многое определила в жизни и творчестве эмигрантов. Отношение к теме Родины было различным: одни говорили, что Россия умерла навсегда, другие считали, что они унесли родную землю на подошвах своих сапог, и она вечно будет жить в их сердце. Были и те, которые предпочитали говорить о России без каких-либо признаний в любви. Размышления о характере своих взаимоотношений с Родиной можно найти в произведениях Б. Зайцева («О России»), И. Шмелева («Душа Родины»), М. Осоргина («Времена»), З. Шаховской «Таков мой век», А. Манштейн-Ширинской «Бизерта. Последняя стоянка» и многих других авторов. В публицистике русского зарубежья обнаруживаются многочисленные свидетельства того, что ностальгия переживалась русскими людьми как социальный катаклизм, но и как кризис веры в себя, как потеря точки опоры во внутренней системе координат. Через покаяние и преодоление одиночества одни обрели не только Родину, но и смысл жизни, другие – только тему для творчества.

Одним из выдающихся русских мыслителей, высланных по приказу В.И. Ленина из России, был Иван Александрович Ильин, – философ, писатель и публицист, сторонник Белого движения и непримиримый противник большевизма. В 1922 году вместе с другими 160 философами, историками и экономистами, И.А. Ильин был вынужден покинуть Родину на печально известном «философском пароходе». Продолжив свою деятельность в Берлине, с 1920-х годов И.А. Ильин стал одним из главных идеологов русского Белого движения в эмиграции, а с 1927 по 1930 год был редактором и издателем журнала «Русский колокол».

Тема Родины, близкая и понятная каждому человеку, в творчестве И.А. Ильина имеет более глубокое, символическое и метафорическое значение. Примером выступает работа «Родина и мы». В понимании мыслителя Родина не привязана к конкретному месту, это ощущение себя в безопасности, чувство уверенности и стабильности: «А нам всем родина дала уже, дала раз навсегда, неумирающее и неистощающееся богатство, в нас самих укрытое, всюду нас сопровождающее, дар навеки...» [2, с. 1]. Родина – это ощущение себя в своем мире, в системе собственных ценностей: «Разве эти алтари не живут во мне самом и я не могу в любой момент обратиться к ним мою любовь, и мою гордость, и мою благодарность, и мою молитву?» [2, с. 1]. С образом Родины связана оценочно-эмоциональная составляющая: «Родина не есть то место на земле, где я родился, произошел на свет от отца и матери, или где я «привык жить»; но то духовное место, где я родился духом и откуда я исхожу в моем жизненном творчестве» [1, с. 80]. Родина – это не нечто невыразимое и труднообъяснимое логически, это запахи и звуки, символы и образы, связанные с чем-то «своим», знакомым и близким. Родина в творчестве писателей-эмигрантов становится понятием персонализированным. Этот образ одухотворен, наполнен ассоциативными связями и эмоциональными переживаниями.

Как видим, Иван Александрович Ильин мыслил Родину в духовно-нравственном ключе, придавая ей ценность как процессу многовекового коллективного созидания святости и праведности. В то же время он, как и идейно близкий ему писатель И.С. Шмелев, считал, что трагедия, переживаемая русским народом в XX веке, рано или поздно востребует в душе потомков и чувство Родины, и сыновье, покаянное к ней отношение.

Утрата Родины сравнима в концепции мыслителя с утратой зрения («как если бы я ослеп» [2, с. 2]), а подлинная к ней любовь воплощается в образе света: «новый свет» [2, с. 2],

«свет подлинной любви к Родине» [2, с. 2]. Понимание Родины может быть привитым и изначальным, не зависящим от местопребывания и условий быта: «ведь это ее кровь тоскует в нас и скорбит; ведь это ее дух молится в нас» [2, с. 2]. Как отмечал мыслитель: «Русь – это «не просто «территория», и не просто «люди», и не только «быт», «уклад» и «мощь». Но прежде всего национальный сосуд Духа Божия: это наш родной алтарь, и храм, и освященный им кровный дедовский очаг. И потому «родина» есть для нас не предмет бытового пристрастия, а подлинная религиозная святыня. Борясь за родину, мы боремся за совершенство, и силу, и свободу русского духа; а для его расцвета нам нужна и территория, и быт, и государственная мощь» [1, с. 85]. Это означает, что, возвращая святость народной души и духа, народ приобретет высшее достоинство и честь, подлинный критерий различия между добром и злом. В таком ракурсе нам и является Родина в своем соборном, духовно-нравственном бытии. Причем, исторический путь Родины пролегает по маршруту: от «окаянной не-Руси» – к Святой Руси.

Символом чести, служения и верности, основой русской гражданственности выступает Белая Армия как носитель нравственных основ монархической России. Три составляющих возрождения духовности русского народа И.А. Ильин выделял общечеловеческую честь («живое чувство собственного достоинства» [2, с. 2]), воинскую честь («достоинство солдата» [2, с. 2]) и государственную честь («достоинство русского гражданина, неотделимое от достоинства России» [2, с. 2]).

Заслуга представителей русского зарубежья состоит в том, что, будучи вынуждены покинуть Родину, они десятилетиями оберегали свою «русскость», выступая выразителями традиций русской культуры, – сохраняли ее, размышляли о судьбе России. Поставив своей задачей познакомить в полной мере страны Европы с российской культурой, искусством, литературой, они пытались сформулировать причины, приведшие Россию к бедствию, которым явилась революция 1917 года. В их творчестве русская идея нашла свое продолжение и развитие. И.А. Ильин полагал, что основы национального характера строились и должны строиться на исключительно православно-христианской основе. В качестве основ православного правосознания мыслитель выделял «кодекс» Белой Армии – дух служения, дух верности и честь. Пафос работ И.А. Ильина направлен на защиту конструктивной работы по возрождению религии, просвещения, правопорядка, хозяйства, семьи и быта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верховодько А.С., Рупова Р.М. Свет России грядущей. Человек и общество в «русской идее» Ивана Ильина / А.С. Верховодько, Р.М. Рупова. – М.: Алетейа, 2015. – 130 с.
2. Ильин И.А. Родина и мы / И.А. Ильин. – М.: Посох, 1995. – 512 с.

АННОТАЦИЯ

Воеводина А.В. Образ Родины в публицистике русской эмиграции (на материале статьи И.А. Ильина «Родина и мы»)

Русская идея – концептуальное выражение многоаспектной проблематики писательской публицистики «первой волны» русской эмиграции. Образ Родины-России как культурно-исторический феномен являлся центральным мотивом творчества писателей-эмигрантов. Статья И.А. Ильина «Родина и мы» репрезентирует философскую концепцию понимания Родины не как географического пространства, но как внутреннего кодекса носителей идеологии Белого движения.

Ключевые слова: эмиграция, публицистика, русская идея, Родина, моральный кодекс.

SUMMARY

Voevodina A.V. The image of Motherland in the publicistics of Russian emigration (on the material of I.A. Ilyin's article "Motherland and We")

The Russian idea is a conceptual expression of the multidimensional problems of the writer's publicism of the "first wave" of Russian emigration. The image of the Motherland-Russia as a cultural and historical phenomenon was the central motive for the creativity of emigre writers. I.A. Ilyin's article "Motherland and We" represents the philosophical concept of understanding the Motherland not as a geographical space, but as an internal code of bearers of the ideology of the White movement.

Key words: emigration, publicism, Russian idea, Motherland, moral code.

УДК 82-8

ПРОЛЕГОМЕНЫ К ОСМЫСЛЕНИЮ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ ГРОТЕСКА

Спектр современных исследований гротеска достаточно широк. Некоторые ученые актуализируют эстетическую и поэтологическую природу гротеска (Кобленкова Д.В. [2]), другие расширяют смысл категории, утверждая ее универсально-культурологический характер (Юрков С.Е. [6]). Таким образом, гротеск является особым способом мировидения, обретающим значимость на данном этапе развития культуры.

Задача исследования заключается в выяснении предпосылок, сформировавших широкую смысловую амплитуду гротеска в его эстетическом и культурологическом измерении.

Рассмотрение мифологического этапа развития культуры позволяет проследить основания, обусловившие многомерную природу категории гротеска.

Осмысление природы мифологического мышления, его характерных черт и динамику осуществил А.Ф. Лосев. В фундаментальных работах учёного-филолога в полной мере отразилось развитие основных периодов античного мировоззрения. Один из древнейших этапов античной культуры исследователь характеризует следующим образом: «Первоначально понятие субстанции еще не выделилось из общей смутной и нерасчлененной сферы человеческого мышления и сознания <...> Но что же получается в результате такого неразвитого функционирования категории субстанции? Получается то, что ни в какой вещи человек не находит ничего устойчивого, ничего твердо определенного. Каждая вещь для такого сознания может превращаться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи» [3, с. 12]. На начальном этапе жизнедеятельности первобытной общины, соединение разнородных явлений, признаков, свойств является неотъемлемой частью когнитивных процессов человека. Соединение противоположных свойств в одно целое присуще и гротеску как художественному способу изображения. Можно предположить, что гротеск в своей природе отразил этот аспект первобытного мышления – соединение разнородных явлений в одно целостное представление. Мифологические образы, метафористика античной культуры наглядно представляют соединение в одно целое разнородных

свойств и явлений. Достаточно вспомнить воплощения Зевса: Данае он является в виде дождя, Семеле – в виде грома и молнии. Герои античной мифологии неотделимы от природной стихии: рога и копыта у Пана, бычья голова у Минотавра и т.д.

О. М. Фрейденберг раскрывает характерные черты первобытного мышления: «Так, в силу нерасчлененности субъекта и объекта, природа и люди кажутся зверьми, растениями, камнями; это зависит от того, чем коллектив занимается, что более всего находится в поле его зрения <...> Субъектно-объектное мировосприятие, а также предметное восприятие времени и пространства, с причинностью «по смежности», создают особую картину мира. Человек представляет себе, что его жизнь и жизнь природы – одно» [5, с. 31]. Основой образа становится метонимическое осмысление окружающего мира. Эта фундаментальная способность первобытного мышления отразилась и в настенной орнаментальной живописи, которую обнаружил Рафаэль в конце XV-XVI веке при раскопках гротов – древнеримских помещений. Причудливые орнаменты стали основой для эстетической идентификации гротеска (отсюда и название от итальянского «grotta» – пещера). Они восхитили Рафаэля на создание оригинальных росписей папского дворца Бельведер. И это неслучайно. Именно так называемые «гротески» воплощали гармонию, которая выражалась во взаимодействии божественной, природной и человеческой стихий. Здесь уместно привести впечатление Гёте от готического собора: «...большое, цельное впечатление заполнило мою душу; он состоял из тысячи отдельных, гармонически спаянных частей, а потому было возможно им наслаждаться и упиваться, но отнюдь не осознавать и объяснять» [1, 67]. Именно арабески – так именовал Гёте гротесковый орнамент архитектуры собора, воплощают парадоксальное свойство мифологического мышления – соединение разнородных элементов в особую целостность. На наш взгляд, это свойство мифологического мышления характерно и для гротеска как художественного приёма.

Первобытное сознание объединяет в одну когнитивную модель все силы природы, всё её пространство – низ, верх: «то, что первобытный человек видел своими глазами, начиная с неба, продолжая земной поверхностью и кончая подземным миром, все это содержало в себе скрытых демонов <...> Поэтому и небо с его непрерывно меняющимся видом, и атмосфера с ее осадками, молнией и громом и прочими явлениями, и вся земная поверхность с ее холмами и горами, с ее оврагами и ущельями, с ее источниками, ручьями, реками, озерами и морями, и весь подземный мир с его мраком и всякими неожиданными находками – все это в сущности тоже было фетишами, поскольку во всех этих предметах и явлениях идея предметов и явлений на

первых порах тоже не отделялась от этих последних» [5, с. 46]. Первобытный субъект не отделяет себя от объекта, отождествляя себя с ним. Этот объективный процесс жизнедеятельности становится содержанием мифологической картины мира. В этом процессе осуществляется постоянное взаимодействие не только разных сил природной и человеческой стихий, но космического и подземного мира. О.М. Фрейденберг подчёркивает позитивную специфику взаимодействия «верха» и «низа»: «Это не жизнь и не смерть, а метафорически «страна», «местность»; быть может, всего лучше назвать его «место появления» (и «место исчезновения» тем самым). Если присмотреться, такое «место появления» представляется в мифе небом, светилом <...> Но в быту, в жизни это неизменно оказывается могилой, кладбищем, которые и возникают благодаря такой метафористике. Наши планы не совпадают. То, что мы называем смертью, то у первобытного человека нечто такое, что соответствует нашему жизненному плану. Можно с известными оговорками сказать, что мифотворческое сознание конструирует мир на том свете и смерть принимает за план жизни» [5, с. 36]. Онтологическое взаимодействие «верха» и «низа» представляет собой особый синкретизм первобытного сознания, подразумевающий постоянное перетекание, переходность, превращение одного в другое.

Этот циклический процесс, известный современной науке о мифе, воплощал, с одной стороны, переходный характер явления, а с другой стороны, являл гармонию как свойство бытия. Орнамент, обнаруженный Рафаэлем в подземелье, является примером перехода формы из одной в другую, а также выражением первобытного представления о гармонии мира: перетекании природы в мир человека, и выражением взаимодействия космических и хтонических сил.

Таким образом, обращение к мифологическим пластам культуры оказывается значимым для исследования гротеска и его современного состояния. Специфика категории гротеска заключается в том, что гротеск является и художественным приёмом и расширяется до философско-культурной универсалии. На наш взгляд, это обуславливается глубинными процессами мифологического мышления, которые стали смыслообразующими для категориальной специфики гротеска. Сложная природа категории актуализирует анализ её оснований, восходящих к мифологическому пласту человеческого сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гёте И.-В. Об искусстве / И.-В. Гёте. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.

2. Кобленкова Д.В. Основные подходы к определению понятия «Гротеск» / Д.В. Кобленкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. – 2000. – № 1. – С. 119-124.
3. Лосев А.Ф. Античная мифология в её историческом развитии / А.Ф. Лосев. – М., 1957. – 619 с.
4. Невярович Н. Гротеск и ритуальный смех в рецепции современной русской прозы (историко-генетический аспект) / Н. Невярович // Сборник научных трудов по философии и филологии. Вып. 13 Смех и серьёзность: множество видов и взаимодействий. – 2013. – С. 222-230.
5. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М., 1998. – 800 с.
6. Юрков С.Е. Гротеск в философском мышлении постмодерна (Р. Барт, Ж. Бодрийяр) // Рабочие тетради по компаративистике / Гуманитарные науки, философия и компаративистика. – СПб.: Сайт Web-кафедры философской антропологии, 2003. – С.127-130.

АННОТАЦИЯ

Кондаурова А.В. Прологомены к осмыслению эстетической специфики гротеска

Статья посвящена исследованию оснований гротеска в контексте мифологического мышления. Анализируется влияние первобытной культуры на становление эстетической природы гротеска. Устанавливается функция создания образов посредством соединения разноположенных элементов действительности. Выявляется соприродность мифологического сознания эстетической специфике гротеска.

Ключевые слова: гротеск, образ, мышление, сознание, мифологический.

SUMMARY

Kondaurova A. Prolegomenon to the comprehension of the aesthetic specificity of the grotesque

The article is devoted to the research of the foundations of the grotesque in the mythological thinking. The influence of primitive culture on the formation of the aesthetic nature of the grotesque is analyzed. The function of image creation is set by connection of different elements of reality. The coexistence of the mythological picture of the world to the aesthetic specificity of the grotesque is revealed.

Key words: grotesque, image, thinking, consciousness, mythological.

УДК 82.0

К ВОПРОСУ О «МНОГОМЕРНОСТИ» ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье предлагается к рассмотрению вопрос о правомерности и целесообразности использования термина «измерение» применительно к прозаическим произведениям художественной литературы. При анализе заявленной проблематики исследуется её взаимосвязь с важнейшими категориями поэтики: художественным методом, жанром и стилем. Будучи скорее описательным, чем точным, термин «измерение» в современной теории литературы получает широкое функционирование, вследствие чего следует уточнить действительную область его значений.

Термин «измерение» появился в литературоведении из естественнонаучного аппарата и до сих пор употребляется преимущественно в метафорическом значении. Для того чтобы уяснить содержание данного термина в гуманитарной науке – в частности, литературоведении – обратимся к первоначальному толкованию.

Получив широкое распространение в связи с целым рядом фундаментальных открытий (время как четвёртое измерение пространства, идея многомерности Вселенной, теория относительности Эйнштейна), в физике термин первоначально определялся как «способ экспериментального определения значения физической величины» [1]. Вне зависимости от итога эксперимента учёные подчёркивают важнейшую особенность измерения – это его невозможность получения результатов, которые равны истинному значению измеряемой величины. Данное свойство затрагивает гносеологический аспект физической операции, так как является следствием принципиальной невозможности абсолютного познания мира, а сам сложный процесс познания изучаемого объекта позволяет говорить о философской семантике рассматриваемого явления.

В этой логике закономерно, что наиболее близким к собственно физическому пониманию измерения оказывается философия: здесь измерение – это «познавательная процедура, осуществляемая на эмпирическом уровне научного исследования и включающая определение характеристик (веса, длины, координат, скорости и пр.) материальных объектов с помощью соответствующих измерительных приборов» [2]. Как видим,

приводимое определение апеллирует к методологии науки и стремится дать едва ли не универсальную дефиницию, применимую и к естественнонаучному, и к гуманитарному знанию. Однако для того, чтобы попытаться осмыслить функционирование термина в такой специфической науке, как литературоведение, где исследователь сталкивается с анализом словесно-художественного произведения, необходимо внести некоторые уточнения.

Сам термин «измерение» в теоретико-литературном аппарате едва ли может использоваться в прямом значении хотя бы потому, что весьма затруднительно представить тот материальный измерительный прибор, который позволит адекватно и разносторонне исследовать художественный текст. (Ср. с тезисом Д.С. Лихачёва: «Искусство не основывается на измерении, – оно, как увидим, в основе своей «неточно». < > Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке» [5]).

Между тем, освоение термина гуманитарными дисциплинами поставило в науке важнейший вопрос – самоидентификации *человека как духовного существа*. Так, в книге М.Н. Эпштейна «Знак пробела: О будущем гуманитарных наук» высказывается следующая гипотеза: «Возможно, что и человеческие существа – это многомерные потоки сигналов, проходящие через трёхмерное пространство и воспринимающие свою принадлежность как “духовность” или “душевность”» [8, с. 140].

Последующее введение термина в широкий литературоведческий обиход лишь усугубило проблему дефиниции: до сих пор его семантическое наполнение весьма условно. Оно зачастую ограничивается апелляцией к естественнонаучным концепциям времени и пространства или же вовсе может быть употребимо в интуитивно уясняемом значении, так и не сформулированном исследователем.

На наш взгляд, в литературоведческом дискурсе возможно утверждать существование двух типов измерения по отношению к исследуемому объекту – внешнего и внутреннего.

Внешнее измерение – это система литературных произведений, соотносимых между собой по конкретному признаку или признакам. В этом случае типологический критерий берётся за основу для обозначения группы произведений: например, соотношение S/O при классификации категории литературного рода. Здесь мерилом является признак, позволяющий классифицировать изучаемые тексты и объединять их внутри одной теоретической категории. (Ср. с постановкой

вопроса в двухтомном издании «Теории литературы» под ред. Н.Д. Тамарченко: «Как определить тип одного и того же произведения в аспектах (или *измерениях*) рода, жанра и стиля?» [6, с. 273. *Курсив наш*.])

Внутреннее измерение апеллирует к специфике литературы как искусства – к слову, которое функционирует во внутреннем мире художественного произведения с его конкретными пространственно-временными координатами. По сути, это и есть система пространственно-временных координат, реализующихся через словесно-образную сферу.

Как видим, термин «измерение» и его дефиниция являются для теории литературы методологической проблемой, пути решения которой могут быть намечены через определение признаков этого явления (внешнее/внутреннее) и возможных типов его классификации, а также в ходе анализа функционирования термина в конкретных теоретико-литературных исследованиях.

Различение внешнего и внутреннего типов измерения по отношению к исследуемому художественному произведению для нас является критерием, позволяющим заметить, что в специализированных источниках термин едва ли не всегда используется в том значении, которое мы предполагаем под внутренним измерением. Приведём лишь наиболее иллюстративные примеры.

Методологическую ценность представляет классическая работа польского исследователя Р.В. Ингардена «Двумерность структуры литературного произведения» [3]. Остановимся на её основных положениях подробнее.

По поводу самого термина Р.В. Ингарден делает следующие важные уточнения: «Это отнюдь не метафора, перенесённая из геометрии или архитектуры в область литературных исследований. «Измерение» и «построение» в геометрическом или архитектурном плане – это всего лишь частный случай гораздо более общих понятий. В литературном произведении мы имеем дело еще с одним частным случаем» [3, с. 25].

Из контекста исследования Р.В. Ингардена следует, что структурность связывается не столько с пониманием измерения как абстрактной широконаучной категории, сколько с его проявлением внутри литературного произведения – вертикальном и горизонтальном.

Горизонтальное измерение – это *последовательность* «сменяющих друг друга фаз» [3] («многофазовость»): слов, предложений и т.д. По-видимому, данный тип измерения определяется Р.В. Ингарденом в соответствии с физиологическими

особенностями зрения в процессе чтения: ведь читая любой текст, «мы движемся < > от его начала к заключительной фазе, слово за словом, строка за строкой следуем ко все новым его частям» [3, с. 27], вплоть до финального предложения. Тогда скорость «сменяющихся друг друга фаз» будет зависеть от скорости перемещения и хотя бы первичного восприятия человеческим глазом текста в пределах страницы: как правило, этот процесс осуществляется слева направо, по горизонтали.

Вертикальное измерение – это «*многослойность*» «совместно выступающих разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоёв»)» [3, с. 30]. Вероятно, они апеллируют к строению слова: 1) звучание слова («слой языковых звучаний»), 2) его значение («смысловой слой»), 3) изображённый словом мир («предметный слой»), 4) вид, «в котором зримо предстаёт нам соответствующий предмет изображения» («картина») [3, с. 35]. Эти «слои» у Р.В. Ингардена напоминают некоторую схематическую систему читательскую восприятия: от слова – до зримого представления порождаемых им коннотаций.

Наиболее теоретически разработанным в исследовании является последний смысловой слой: он зависит от психофизических особенностей читателя, от его способности зримо представлять предметный мир как *виды* – они возникают лишь время от времени и обладают способностью делать изображённые предметы выразительными.

На наш взгляд, принципиально важно, что, несмотря на «многофазовость» и «многослойность», структура литературного произведения для Ингардена остаётся *двумерной*, то есть состоящей из двух измерений.

Однако синтагматические и парадигматические отношения, равно как и подобные им, несмотря на символичность задаваемого вектора – горизонтального и даже вертикального, не затрагивают в полной мере специфики литературы как *словесно-образного искусства*, где происходит «преображение слова, превращение его из обычного в поэтическое» [4, с. 111].

Двумерной является лишь страница, на которой находится текст художественного произведения. Здесь уместно привести следующие рассуждения философа и математика П.А. Флоренского: «Что же, геометрически говоря, значит **изобразить некоторую реальность?** Это значит привести точки воспринимаемого пространства в соответствие с точками некоторого другого пространства, в данном случае – плоскости. Но действительность по меньшей мере трёхмерна, – даже если забыть о четвертом измерении, времени, без которого нет искусства, – плоскость только двухмерна» [7].

Далее П.А. Флоренский акцентирует внимание на доказательстве научного факта: четырёхмерный или трёхмерный образ возможно отобразить на двухмерном протяжении. На наш взгляд, математически точный вывод о том, что изобразить трёхмерную и четырёхмерную действительность на плоскости можно, целесообразно применить для интерпретации поэтики художественного произведения.

Ведь текст в восприятии автора и читателя приобретает черты внутреннего мира художественного произведения, где существуют образы и идеи, движущиеся в пространстве герои, происходящие во времени события и т.д. Изображаемый мир имеет какие-либо формы, объёмы, цвета, звуки, – словом, все те характеристики, которые позволяют говорить о нём как об имеющем как минимум три пространственных измерения.

Как видим, в приводимых нами примерах термин хотя и охватывает важнейшие поэтологические компоненты произведения, но его значение всё же остаётся размытым и варьируется в зависимости от контекста, касаясь структуры, синтагматического/парадигматического аспекта или же вовсе широко понимаемого художественного мира. Он по-прежнему оказывается если не ситуации метафорического использования, то, во всяком случае, применяется в самом общем смысле, подразумевая не конкретные категории поэтики, а, скорее всего, принцип организации и воздействия текста на адресатов: читателей, слушателей, зрителей, наконец, исследователей и интерпретаторов.

На наш взгляд, теоретическую конкретизацию термин «измерение» получает при исследовании важнейших и универсальных *групп* произведений, – литературных жанров, в связи с чем в классической концепции М.М. Бахтина – П.Н. Медведева жанр рассматривается как трёхмерное конструктивное целое, то есть как целое, имеющее как минимум три измерения. Также М.М. Бахтиным вводится понятие «стилистической» (стилевой) трёхмерности применительно к жанру романа, а внутри романа как принципиально «неготового» жанра предполагается существование особой пространственно-временной организации (время как четвёртое измерение пространства).

Таким образом, художественное произведение в теоретико-литературном дискурсе действительно может быть названо многомерным, то есть имеющим несколько измерений, а сам термин «измерение» способствует прояснению важнейших категорий поэтики: рода, жанра и стиля в контексте их соотносённости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванников Д.А. Основы метрологии и организации метрологического контроля: учебное пособие [Электронный ресурс] / Д.А. Иванников, Е.Н. Фомичев. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный технический университет, 2001. – 116 с. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/metr/01.
2. Измерение [Электронный ресурс] // Национальная философская энциклопедия. – Режим доступа: <http://terme.ru/termin/izmerenie.html>.
3. Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения // Исследования по эстетике / Ингарден Р. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 21-40.
4. Кораблёв А.А. Поэтика словесного творчества : системология целостности / А.А. Кораблёв. – Донецк: ДонНУ, 2001. – 224 с.
5. Лихачёв Д.С. О филологии [Электронный ресурс] / Д.С. Лихачев. – М.: Высш. шк., 1989. – 207 с. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/texts/Lihachev/m_iskst.htm.
6. Теория литературы; [под ред. Н.Д. Тмарченко]. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 513 с.
7. Флоренский П.А. Обратная перспектива [Электронный ресурс] // Сочинения в 4-х тт. / Флоренский П.А. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. – С. 46-98. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm.
8. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

АННОТАЦИЯ

Панчехина М.Н. К вопросу о «многомерности» литературного произведения

В статье рассматривается значение термина «измерение» применительно к теоретико-литературному дискурсу. Анализируется проблема внешнего и внутреннего измерения в художественном произведении с учётом основополагающих категорий поэтики: рода, жанра, стиля.

Ключевые слова: измерение, род, жанр, стиль.

SUMMARY

Pancheikhina M.N. Some Aspects of the Literary Work Multidimensionality

The article deals with the meaning of the term “dimension” in the theoretical and literary discourse. The problem of “external”

and “internal dimension” in the literary work is analyzed with the fundamental categories of poetics: type, genre, style.

Key words: dimension, type, genre, style.

*Л. Н. Любимцева-Наталуха
(г. Горловка, ДНР)*

821.112.2

«ГАМЛЕТ-МАШИНА» Х. МЮЛЛЕРА КАК ДЕСТРУКТИВНЫЙ РЕМЕЙК

Ремейк в драматургии существует на протяжении многих столетий, однако востребованным жанром он становится в период постмодернизма, о чем свидетельствуют многочисленные произведения, среди которых пьесы Т. Стоппарда и Х. Мюллера.

Многочисленные исследования, посвященные творчеству Х. Мюллера, представляют собой анализ одного из аспектов его драматургии: работа Клауса-Рюдигера Мая посвящена теме революции в произведениях писателя, Р. Бернхарда – античной тематике, Франка-Михаэля Раддаца – эстетике драматурга.

Цель статьи – исследование пьесы Х. Мюллера «Гамлет-машина» как постмодернистского ремейка трагедии В. Шекспира.

Хайнер Мюллер – один из самых значительных мастеров постдраматического театра, для которого характерен отказ от иллюзорности, от идеальности, драматург не стремится создать реалии на сцене, спрятав все острые углы и несовершенство мира, а хочет показать саму реальность, обнажив все темные качества человеческой души и его сущности. Произведения драматурга отразили основные тенденции социального и духовного развития Германии. В его творчестве переплетаются черты барокко, романтизма, реализма, символизма, экспрессионизма, соцреализма, постмодернизма, поэтому писателя сложно отнести к какому-либо одному художественному направлению в силу «пограничности» и уникальности его творческой манеры.

По мнению М. В. Сидоровой, именно в 70-ые годы драматург испытывает сильное влияние постмодернизма, идеи которого нашли воплощение в ремейке «Hamletmaschine» («Гамлет-машина», 1977).

Многие пьесы Х. Мюллера – современные прочтения пьес древнегреческих трагиков, У. Шекспира, Б. Брехта. Основные мотивы его драм – это смерть, феминизм, война. Пьеса «Гамлет-машина» не стала исключением. Драму, написанную в 1977 году, сразу же запретили власти ГДР, и лишь спустя 13 лет она была

разрешена к постановке. Произведение небольшое по объему. Как и шекспировский **«Гамлет»**, **ремейк** состоит из пяти актов, но каждый из них имеет свой подзаголовок.

Драматург прибегает к интертекстуальности, смело используя исторические события и критикуя власть. В ремейке встречаются аллюзии на венгерское восстание 1956 года, культ личности Сталина. Как отмечает А. Майер в работе «Конструктивное пораженчество: Поддается ли пониманию «Гамлет-машина» Хайнера Мюллера»: «В драматическом творчестве Х. Мюллера «Гамлет-машина» представляет собой определенную точку поворота, так как для него вдруг стала очевидна невозможность использовать материал Шекспира «в диалогах, перенести материал в мир так называемого реально существующего социал-сталинизма. Для этого вдруг не оказалось диалогов. Да и тема Будапешта-1956 не давала диалогов, и история RAF, даже материал для пьесы представлял собой один неистовый монолог» [2].

Первая часть ремейка называется «Семейный альбом». Первая фраза – «Я был Гамлетом». Драматург подчеркивает, что главного героя нет в живых, соответственно, и семьи уже нет. Мертвый Гамлет обращается к своему мертвому отцу, затем к мертвой Офелии, и это дает читателю / зрителю понимание того, что от семьи остались только воспоминания.

Второй акт называется «Европа Женщин». В статье «Преломление гендерных смыслов в общественно-политической проблематике пьесы «Гамлет-Машина» Х. Мюллера Е. Бобровская и С. Фалалеева указывают на доминирование гендерной проблематики в ремейке: «Мюллеровский Гамлет от обвинений в адрес матери переходит на глобальный уровень отрицания материнской функции как выхода из порочного круга насилия. Он заявляет призраку-отцу, с торчащим из черепа топором: «Я знаю, у тебя одним отверстием больше. Я бы хотел, чтоб моя матушка одним имела меньше, когда ты был во плоти: меня бы в таком случае не было. Зашить бы у всех баб – и вселенная без материнства» [1].

В женской власти находится дихотомия жизни и смерти: выбор состоит в том, становиться матерью или нет, давать жизнь или нет. Женщина призвана быть матерью, однако ненависть к мужчине может до такой степени затуманить разум женщины, что пострадают даже ее дети. Вспомним случай Медеи. Весь мир, окружающий Гамлета, – грешники не способные ни на что доброе и созидательное. Помимо упрека в сторону своей матери, мюллеровский Гамлет испытывает глубокое разочарование даже в самом себе, говоря: «Я мог бы обвинить себя в таких вещах,

что лучше бы моя мать не родила меня на свет» [3]. Ремейкер демонстрирует разрушительную силу материнства, подчеркивая, что женщина не может позаботиться о потомстве, дарить жизнь, достойно вести себя, как прилично матери, женщине, сестре. Данная метафора отражает глубокий смысл пьесы, указывая на то, что если только женщина откажется от своей функции матери и поменяется местами с мужчиной – всё человечество погибнет.

Третья часть «Скерцо» изображает бал покойников. Х. Мюллер включает в текст ремейка подробные авторские ремарки. В начале сцены мертвые философы своих швыряют со своих надгробий в Гамлета книги; а мертвые женщины, которых собрали на балет, срывают с Гамлета одежду. Из вертикально стоящего гроба с надписью «Гамлет Г» выходят Клавдий с Офелией, которая исполняет стриптиз, при этом она одета и загримирована под проститутку. Таким образом, в образе Офелии очередной раз подчеркивается, что женщина в век потребления – вещь.

Четвертая и самая длинная часть – «Чума в Буде. Битва за Гренландию» – начинается с монолога Гамлета. При этом актер, исполняющий роль Гамлета, срывает с себя маску и костюм, продолжая играть роль принца. Зритель видит игру в Гамлета. Таким образом, заглавие указывает на историческую реальность: в первую очередь, без сомнения, на Венгерское восстание 1956 года, а также на период сталинизма. Этот блок заканчивается тем, что Маркс, Ленин и Мао, три святых короля коммунизма, появляются в образе трех обнаженных женщин, которым исполнитель роли Гамлета проламывает топором череп. [

Пятая, заключительная часть, которая называется «Неистово ожидая тысячелетия в чудовищных доспехах», состоит из единственного монолога Офелии, сидящей в инвалидном кресле, в то время как двое мужчин в медицинских халатах обматывают ее снизу доверху марлевыми бинтами. Но, как только Офелия произносит: «Говорит Электра», распределение ролей вновь нарушается. Ремейкер называет это «чудовищными доспехами», которые означают наши мысли, поступки. Х. Мюллер высмеивает современное общество, взяв за основу трагедию У. Шекспира, демонстрируя, как низко может пасть человек. Ремейкер заставляет опытного читателя задуматься о важных вещах.

Тема человеческой деградации максимально проявляется в разговоре Гамлета с матерью и дядей, в котором он презрение за ее связь с дядей:

«У пустого гроба убийца навалился на вдову
ТЕБЕ ПОМОЧЬ ВЗОБРАТЬСЯ НАВЕРХ, ДЯДЯ? РАЗДВИНЬ-
КА НОГИ МАМА» [3].

Вся пьеса пронизана мотивами смерти, в ней отчетливо выражено пренебрежительное отношение к эмансипированной женщине. Ремейк отчасти автобиографичен. В сцене балета покойниц перед читателем / зрителем возникает вереница персонажей: «Женщина с петлей на шее. Женщина со вскрытыми венами. Женщина с избытком КОКАИНА НА ГУБАХ. Женщина с головой в газовой духовке. Вчера я бросила себя казнить» [3]. Это автореминисценция на случай, который оставил трагический отпечаток на творчестве Х. Мюллера и повлиял на его дальнейшую жизнь. В 1996 году Инга Мюллер покончила с собой после нескольких неудачных попыток. Женщина приняла большую дозу снотворного, что и привело к смерти. Неудачный и полный трагических событий брак, завершившийся смертью жены, Х. Мюллер переживал тяжело и расценивал смерть супруги как предательство.

Ремейк в отличие от претекста, представляет собой в какой-то степени ужасное изображение антиутопического мира, которому неведомо ни счастье, ни любовь, ни свобода, в котором даже не таится надежда на будущее в целом, главных героев, а точнее, людей, как таковых, заменяют передвижные декорации театра. В сцене «Руины Европы» автором отмечен момент, когда Гамлет сбрасывает с себя костюм. Так стирается граница между образом Гамлета и актером.

В ремейке Гамлет примеряет на себя одежду и макияж проститутки, когда отказывается от Офелии и делает выбор в пользу Горацио, тем самым демонстрируя отказ от своей репродуктивной функции как мужчины. Гамлет видит чудовищную картину мира: вокруг насилие, которое не прекращается, а приобретает новые формы.

Его мать изменяет еще не остывшему в гробе отцу с его братом. Гамлет чувствует себя беспомощным, и единственное, чем он может помочь этому миру и падшему человечеству, – это уничтожить себя путем отказа от продолжения рода. Весь мир, окружающий Гамлета – грешники, не способные ни на что доброе и созидательное. Х. Мюллер демонстрирует разрушительную силу материнства, обращаясь к образу Святой Девы, неспособной дать духовную пищу своему потомству, который мы встречаем в третьей части драмы. Ремейкер называет ее «мадонной с раком молочной железы». Автор изображает всех персонажей драмы уже пораженными этой раковой опухолью, что ведет к смерти и гибели человечества.

Офелия у Х. Мюллера не обладает ни внутренней красотой, ни созидательной силой, способной спасти от смерти и тления, а, значит, необходимость в ней отсутствует. Гамлет стирает границу

между полами, переодеваясь в женщину и избавляясь от дуализма полов.

Помимо отказа от рождения, еще одним ведущим мотивом в пьесе является разрушение личности Гамлета. В пьесе Х. Мюллер разделяет реплики актера, исполняющего роль Гамлета и самого Гамлета. Реплики главного героя обозначены прописными буквами, а реплики исполняющего его роль актёра – строчными. В момент кульминации пьесы происходит тотальное расслоение и разрушение главного героя: «Я не Гамлет. Я больше не намерен играть роль. Слова мне уже ничего не говорят» [3]. После чего следует длинный диалог главного героя со смертью, который он произносит Йорику. Герой полностью уничтожен и не видит смысла в своем существовании, говоря: «Я больше не желаю есть, пить, дышать, любить женщину, мужчину, ребёнка, зверя. Я больше не желаю умирать. Я больше не желаю убивать. Вскрываю это опечатанную плоть. Мой мозг – сплошной шрам. Хочу быть машиной» [3]. Машина не испытывает никаких чувств, не принимает важных решений, ее невозможно обидеть, унижить, предать. В этой фразе героя выражается его обдуманный и осознанный выбор. Гамлет предпочитает смерть, если невозможно бессмертие, быть машиной, если невозможно жить в мире, полном подлинных человеческих чувств. На протяжении всей пьесы У. Шекспира главный герой надеется, что может что-то изменить, осуществляет попытки повлиять на события, постоянно колеблется и раздумывает над происходящим. Мюллеровский же Гамлет точно осознает происходящее, понимает его, но не принимает и не хочет быть его частью.

Х. Мюллер постоянно переосмысливает театральную зависимость от роли, начиная с момента отдаления Исполнителя роли Гамлета от собственной роли в первом акте, а в кульминации, когда актер снимает с себя костюм Гамлета, – отказ от игры. В своем творчестве Мюллер отходит от своего учителя Б. Брехта, который по мысли А. Майера «...известен как автор «поучительных пьес», и который, создавая пьесы, ставил во главу угла псевдодиалектические решения как диалектическую правду и поэтому обоснованно потерял в силе воздействия» [2].

Для понимания ремейка реципиент в лице читателя / зрителя должен обладать избыточными знаниями об эпохе и времени создания пьесы. Без знаний исторического контекста концепция произведения останется не до конца понятой.

Ремейк Х. Мюллера «Гамлет-машина» фрагментарен, строится по принципу монтажа, интертекстуален. Главные герои, которые лишь отдаленно напознают персонажей претекста, маргинальны, как и темы, к которым обращается драматург. Все

эти характеристики доказывают, что пьеса представляет собой образец деструктивного ремейка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровская Е. О., Фалалеева С. С. Преломление гендерных смыслов в общественно-политической проблематике пьесы «Гамлет-машина» Х. Мюллера / Е. О. Боровская, С. С. Фалалеева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://moluch.ru/archive/90/18092/>
2. Майер А. Конструктивное поражение: Поддается ли пониманию «Гамлет-машина» Хайнера Мюллера / А. Майер. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://docplayer.ru/49250397-Konstruktivnoe-porazhenchestvo-poddaetsya-li-ponimaniyu-gamlet-mashina-haynera-myullera.html> (дата обращения: 22.12.2020).
3. Мюллер Х. Гамлет-машина / Х. Мюллер – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.diary.ru/~waldkrahe/p40144728_gamlet-mashina.htm

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. «Гамлет-машина» Х. Мюллера как деструктивный ремейк

Статья посвящена исследованию пьесы немецкого драматурга Х. Мюллера «Гамлет-машина», созданной в период расцвета постмодернизма. Ремейк интертекстуален, полон аллюзий и реминисценций. Герои маргинальны. Произведение строится на основе приема монтажа. Сюжет и персонажи отдаленно напоминают претекст.

Автор статьи доказывает, что ремейк носит деструктивный характер.

Ключевые слова: Х. Мюллер, деструктивный ремейк, претекст, Гамлет.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. «Hamlet-machine» by H. Muller as a destructive remake

The article is devoted to the study of the play of the German playwright H. Muller «Hamlet Machine», which was created during the heyday of postmodernism. The remake is intertextual, full of allusions and reminiscences. The characters are marginal. The play is based on the installation technique. The plot and characters are remotely relevant to the pretext. The author of the article proves the destructive text nature of the remake.

Key words: H. Muller, destructive remake, pretext, Hamlet.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Александрова Ирина Викторовна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского (г. Симферополь, Крым, РФ);
- Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Воеводина Ангелина Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой языковой подготовки ГОУ ВПО «Донбасская юридическая академия»;
- Волосевич Людмила Васильевна** – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Дербенёва Лидия Викторовна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой документоведения и информационной деятельности Ивано-Франковского национального технического университета нефти и газа (г. Ивано-Франковск, Украина);
- Жарикова Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Ивахненко Марина Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Извекова Инна Юрьевна** – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кондаурова Александра Владимировна** – ассистент кафедры мировой и отечественной культуры ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Кораблёва Наталия Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, ректор ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Панчѣхина Мария Николаевна** – преподаватель кафедры русского языка ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Ракитова Лилия Александровна** – преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Сараскина Людмила Ивановна** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» (г. Москва, РФ);
- Сафронова Наталья Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Сорокин Александр Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Степанян-Румянцева Елена Владимировна** – кандидат филологических наук, профессор Института славянской культуры МГУДТ, редактор альманаха «Панорама искусств», член Международного общества Ф.М. Достоевского;
- Тертычная Наталья Николаевна** – старший преподаватель кафедры иностранных языков с латинским языком и медицинской терминологией, ГУ «Луганский государственный медицинский университет» (г. Луганск, ЛНР);

Федоров Владимир Викторович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- Aleksandrova Irina Viktorovna** – Doctor of Philology, professor of the Department of Russian and Foreign Literature of Taurida Academy of Federal State Autonomous Educational Establishment of Higher Education «V.I. Vernadsky Crimean Federal University» (Simferopol, Crimea, Russia);
- Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Voyevodina Angelina Vasilievna** – Candidate of Philology, associate professor, Head of the Department of Language Training of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donbass Law Academy»;
- Volosevich Lyudmila Vasilievna** – senior lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Derbeneva Lidia Viktorovna** – Doctor of Philology, professor, Head of the Department of Documentation and Information Activities of Ivano-Frankovsk National Technical University of Oil and Gas (Ivano-Frankovsk, Ukraine);
- Zharikova Olga Vladimirovna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Ivakhnenko Marina Nikolayevna** – Candidate of Philology, associate professor, Head of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Izvekova Inna Yurievna** – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

- Kondaurova Aleksandra Vladimirovna** – assistant of the Department of the World and National Culture of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Korableva Nataliya Vasilievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kochetova Svetlana Aleksandrovna** – Doctor of Philology, professor, professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Rector of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Panchekhina Maria Nikolayevna** – instructor of the Department of the Russian Language of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Rakitova Lilia Aleksandrovna** – instructor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Saraskina Lyudmila Ivanovna** – Doctor of Philology, professor, chief research scientist of Federal State-Financed Scientific Institution «State Institute for Art Studies» (Moscow, Russia);
- Safronova Natalia Viktorovna** – Candidate of Philology, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Sorokin Aleksandr Anatolievich** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;

- Stepanian-Rumiantseva Elena Vladimirovna** – Candidate of Philology, professor of Federal State-Financed Educational Institution of Higher Education «Institute of Slavonic Culture of Moscow State University of Design and Technology», editor of the anthology «Panorama of Arts», member of the International Dostoevsky Society;
- Tertychnaya Natalia Nikolayevna** – senior lecturer of the Department of the Foreign Languages, Latin and Medical Terminology of State Institution «Lugansk State Medical University» (Lugansk, LPR);
- Fedorov Vladimir Viktorovich** – Doctor of Philology, professor, Head of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Filatova Viktoria Alekseyevna** – Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Shishkina Iлона Evgenievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages».

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ОО ВПО «ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

Кафедра мировой литературы и сравнительного
литературоведения

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие во II Международном научно-практическом очно-заочном семинаре **«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе: творчество А. С. Пушкина»**, который состоится **25 марта 2017 года** в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

На семинаре планируется обмен мнениями по методике преподавания творчества А. С. Пушкина в общеобразовательной школе и в вузе, о современных тенденциях в изучении наследия великого поэта. Для участия в работе семинара приглашаются преподаватели средних и высших учебных заведений, аспиранты, школьные учителя, представители городских департаментов образования, сотрудники научных институтов и института последипломного образования.

К началу работы семинара планируется выпуск материалов – тезисов докладов участников.

По окончании семинара всем участникам будут выданы сертификаты.

Основные направления работы семинара:

1. Творчество А. С. Пушкина в современных программах по русской литературе.
2. Вопросы методики изучения творчества А. С. Пушкина.
3. Изучение биографии А. С. Пушкина на уроках литературы.
4. Теория литературы в процессе изучения творчества А. С. Пушкина.
5. Варианты изучения одного и того же произведения автора.
6. Переводы произведений А. С. Пушкина.
7. Язык произведений А. С. Пушкина.
8. Пушкиноведение: прошлое и современность.

Для участия в семинаре необходимо до **10 марта 2017 г.** прислать заявку по форме (Приложение 1) и тезисы (не более 2-х страниц) в формате RTF (Приложение 2).

Возможно как личное, так и заочное участие в работе семинара.

Дополнительную информацию о семинаре можно получить, связавшись с нами по электронному адресу kafitsl14@mail.ru или по телефонам: +380506100717; +380713086981 – Жарикова Ольга Владимировна.

Адрес проведения семинара: 84626, ГИИЯ, ул. Рудакова, 25, г. Горловка, ДНР.

Начало работы семинара – в **10 часов** (Главный корпус ГИИЯ, аудитория 21).

Надеемся на плодотворное сотрудничество!

Оргкомитет семинара

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Заявка для участия
во II Международном научно-практическом
очно-заочном семинаре
**«Проблемы изучения и преподавания литературы
в школе и вузе:
творчество А. С. Пушкина»**
(ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»)
25 марта 2017 г.

Фамилия:

Имя:

Отчество:

Учёная степень:

Научное звание:

Должность:

Место работы:

Форма участия:

Название доклада:

Страна, адрес:

Телефон:

E-mail:

В обсуждении какой из указанных проблем Вы бы хотели
принять участие:

ПРИЛОЖЕНИЕ 2**Технические требования к оформлению тезисов:**

- Формат страницы: А 4.
- Объем: тезисы до 2 страниц.
- Поля: левое, верхнее, нижнее – 20 мм, правое – 15 мм.
- Шрифт: Times New Roman.
- Кегль: 14.
- Межстрочный интервал: 1.
- Абзацный отступ: 1,25 см.
- Страницы не нумеруются.
- Ссылки оформляются: [4, с. 124], первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, вторая – номер страницы; автоматические ссылки и сноски не допускаются;
- Примеры подаются курсивом.
- Текст печатается без переносов.
- Завершает публикацию ЛИТЕРАТУРА в алфавитном порядке.

Образец оформления тезисов:

*Инна Витальевна Круговая,
учитель русского языка и литературы
специализированной школы №1
с углубленным изучением иностранных языков
(г. Горловка)*

**НАУЧНЫЙ ПРОЕКТ ИЛИ БИЛЕТ НА ВЫПУСКНОМ
ЭКЗАМЕНЕ ПО ЛИТЕРАТУРЕ**

Текст тезисов [1, с. 245].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бельфер М. Несколько слов об исследовательских работах школьников / М. Бельфер // Литература. – 2006. – № 17. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601705>
2. Волков С. Чтобы не было скучно [Текст] / С. Волков // Литература. – 2006. – № 13. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601310>



ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Русский центр Образовательной организации высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР) объявляет **Международный творческий конкурс эссе «Есть в мире сердце, где живу я», посвященный творчеству А. С. Пушкина.**

Целью является популяризация русской литературы как составной части культуры Русского мира, актуализация пушкинского наследия и налаживание культурного диалога между народами.

Сроки конкурса: 1 февраля 2017 г. – 1 июля 2017 г.

В эссе должно быть выражено собственное отношение к личности А. С. Пушкина; либо дана оценка его вклада в культуру вашего народа, страны; либо выражены личные впечатления от прочтения произведений (произведения) А. Пушкина; либо впечатления от просмотра фильма (спектакля), прочтения книги о поэте.

Требования, предъявляемые к эссе.

1. Изложение мыслей должно быть ясным, понятным.
2. Эссе должно быть логичным, четким по структуре.
3. Эссе должно содержать убедительную аргументацию заявленной по указанной проблеме позиции.
4. Обобщения и альтернативные взгляды на проблему используются грамотно и соответствуют теме.

Критерии оценивания эссе.

1. Изложение суждений ясное и четкое.
2. Рассуждения по предложенной теме взаимосвязаны и логичны.
3. Представлена собственная точка зрения при раскрытии проблемы.
4. Полученные выводы и их оценка соответствуют основному вопросу эссе.

5. Орфографическое и пунктуационное оформление не должно содержать грубых ошибок, затрудняющих понимание смысла работы.

Требования к оформлению.

1. Объём работы: не более 2-х страниц.
2. Word, A4, Times New Roman, кегль 14, междустрочный интервал 1; все поля 20 мм; абзац 1,25.

В качестве определения организаторы приняли следующее:

«Эссе, прозаическое сочинение небольшого объёма и свободной композиции, трактующее частную тему и представляющее попытку передать индивидуальные впечатления и соображения, так или иначе с нею связанные» (Краткая литературная энциклопедия).

Таким образом, эссе – это свободное рассуждение небольшого объёма со свободной композицией, которое выражает индивидуальные впечатления по конкретному вопросу.

Структура эссе:

Введение.

Определение основного вопроса эссе, темы. Формулировка проблемы, которую необходимо решить в ходе исследования.

Основная часть.

Содержит ответы на поставленный вопрос. Эта часть предполагает наличие аргументации, анализа и их обоснования. Структура аргументации, как правило, включает в себя: тезис – суждение, которое необходимо доказать; аргументы – категории, которые используются для доказательства тезиса; вывод – окончательное суждение, мнение, основанное на анализе фактов.

По **результатам** конкурса всем участникам будет выслан сертификат. Победители конкурса в разных номинациях получают грамоты, памятные знаки, а также возможность опубликовать эссе в выпуске альманаха «Современный Орфей», посвященном творчеству А. С. Пушкина.

Контактные лица:

Любимцева Лариса Николаевна, e-mail: lubimseva@mail.ru

Блюмина Ольга Валентиновна, e-mail: olya00700@mail.ru

В теме письма просим указывать «2017_РЦ_конкурс_эссе»

**ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В СБОРНИК
НАУЧНЫХ ТРУДОВ
«ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ» – 2017**

Уважаемые коллеги,
приглашаем вас принять участие в создании очередных выпусков сборника научных трудов **«Восточнославянская филология»** – **«East Slavic Philology»** (серии «Литературоведение» и «Языкознание»).

Проблематика сборника включает историко-литературные и теоретические аспекты развития восточнославянских и европейских литератур в контексте функционирования мирового литературного процесса, а также синхронические и диахронические параметры существования восточнославянских и европейских языков. Сборник посвящён исследованию актуальных проблем филологии и предназначен для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

Научные направления издания:

10 Филологические науки

10.01 Литературоведение

10.02 Языкознание

13.00.02 Теория и методика обучения и воспитания

Рабочие языки сборника – русский, украинский, белорусский, польский, английский, французский, немецкий, испанский.

Главный редактор сборника – д. филол. н., проф. Кочетова Светлана Александровна.

Учредитель: Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

Издание основано в 2002 году.

Периодичность издания – 4 раза в год: два раза в год выпуск каждой серии (выпуски формируются до 1 мая и до 1 октября).

Международный стандартный номер сериального издания: ISSN 1992-9196.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ДНР № 316 от 11.08.15.

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ): лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016 г.

Адрес страницы в сети Интернет, где размещена бесплатная полнотекстовая версия научного издания: <http://gifl1949.ru/otdel-nauchnoj-raboty/nauchnye-izdaniya/sborniki>

Электронная почта редакции научного издания:
GIFL1949ESPh@yandex.ru

Юридический адрес ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»: ДНР, г.Горловка, ул.Рудакова, д.25.

Редакция будет благодарна тем, кто придерживается следующих правил оформления статей:

- § объём – 6-12 страниц через 1,5 интервал (формат А4);
- § шрифт Times New Roman, кегль 14;
- § абзац – 1,25 см; все поля – 2 см (страницы не нумеруются);
- § сноски оформляются: [4, с. 124], где первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, а вторая – номер страницы; автоматические сноски не допускаются; после текста статьи подаются аннотации на русском и английском языках (до 500 знаков) с названием статьи и ключевыми словами;
- § примеры подаются курсивом;
- § текст печатается без переносов.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

В редколлегию подаются: 1) по электронной почте высылается текст статьи с аннотациями, данными об авторе на русском и английском языках (ФИО, место работы, должность, учёные степень, звание, контактная информация: e-mail), сохранёнными в RTF; 2) для тех, кто не имеет учёной степени, необходима отсканированная рецензия научного руководителя или консультанта.

Редакционная коллегия сборника осуществляет рецензирование научных работ. На основании выводов рецензентов редакция вправе принять к опубликованию, направить на доработку или отклонить присланные авторами материалы.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА:

*А.Р. Сидорова
(Донецк)*

УДК 811. 161. 1

**РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ
ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ**

Текст статьи [1, с. 418].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра / Т.В. Шмелёва // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 91-92.

АННОТАЦИЯ

Автор. Название статьи (на русском языке)

Текст аннотации на русском языке (до 500 печатных знаков)

Ключевые слова:

SUMMARY

Автор. Название статьи (на английском языке)

Текст аннотации на английском языке (до 500 печатных знаков)

Key words:

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л.И. Сараскина</i> ПОЭТИЧЕСКИЕ МЕЧТЫ ДОСТОЕВСКОГО О РОССИИ И ЕВРОПЕ. СТИХОТВОРНАЯ СТРОКА КАК РУССКАЯ МЕТАФОРА ЗАПАДНОГО МИРА	3
<i>С.А. Кочетова</i> «КИПУЧИЙ МОРОК ГОРОДА»: ПОЭТИКА ГОРОДСКОГО ТЕКСТА В РОМАНЕ А. ИЛИЧЕВСКОГО «МАТИСС»	25
<i>И.В. Александрова</i> «НЕИЗВЕСТНЫЙ ЮЛИАН СЕМЕНОВ»: КОМЕДИЯ «ДВА ЛИЦА ПЬЕРА ОГЮСТА ДЕ БОМАРШЕ»	40
<i>Л.В. Дербенёва</i> ВОЛК В БЕСТИАРНОМ КУЛЬТУРНОМ КОДЕ: СПАСИТЕЛЬ, ПОГУБИТЕЛЬ И КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ	48
<i>В.В. Федоров</i> АВТОР И ГЕРОЙ	57
<i>Н.А. Белоконь</i> ОБРАЗ «МАЛОЙ РОДИНЫ» И ГЕОКУЛЬТУРНАЯ САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ПИСАТЕЛЕЙ В ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА	66
<i>О.В. Жарикова</i> ДРАМА З.Н. ГИПШИУС «СВЯТАЯ КРОВЬ» – КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИДЕЙ ИСТОРИЧЕСКОГО ХРИСТИАНСТВА	73
<i>М.Н. Ивахненко</i> К ВОПРОСУ О СИТУАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКОВ	79
<i>Н.В. Кораблева</i> ПУШКИНСКИЙ КОД В ПОВЕСТИ А. БИТОВА «ЛЕС»	87
<i>Л.Н. Любимцева-Наталуха</i> РЕМЕЙКИ «ВИШНЕВОГО САДА» А. ЧЕХОВА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЙ: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ	93
<i>Н.В. Сафронова</i> ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО АНАЛИЗА СБОРНИКА М. КУЗМИНА «СЕТИ»	100
<i>А.А. Сорокин</i> МОДЕРНИСТСКИЕ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРСКОГО НАЧАЛА В СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ А.А. ЗИНОВЬЕВА	108

<i>Е.В. Степанян-Румянцева</i> «ПРИЧЕМ ТУТ КНЯЗЬ?»: КОНЦЕПТ «КНЯЗЯ» И «КНЯЖЕСТВА» В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ».....	114
<i>В.А. Филатова</i> ЖЕНСКОЕ ЧТЕНИЕ И ПИСЬМО В РОССИИ (К ИСТОРИИ ВОПРОСА)	119
<i>И.Е. Шишкина</i> СВЯТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ).....	125
<i>Л.В. Волосевич</i> ЧЕРТЫ ПРОСТРАНСТВА ДЕЛОВОГО ПЕТЕРБУРГА В РОМАНЕ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ДНЕВНИК ПРОВИНЦИАЛА В ПЕТЕРБУРГЕ»	132
<i>I. Yu. Izvyekova</i> DIE ENTWICKLUNG DES GENRES DER ANTIUTOPIE IN DER DEUTSCHEN LITERATUR (AUF DEM MATERIAL DES ROMANS VON GÜNTER GRASS «DIE BLECHTROMMEL»)	140
<i>Л.А. Ракитова</i> ИДЕЙНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЦИКЛА «СТАТЕЙ- ПРИЗЫВОВ» В ПИСАТЕЛЬСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ Л.Н. АНДРЕЕВА	144
<i>Н.Н. Тертычная</i> ИРОНИЯ И САМОИРОНИЯ КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ ЛИЧНОСТИ ПЕРСОНАЖА В ПОВЕСТЯХ И РАССКАЗАХ В. ТОКАРЕВОЙ	148
<i>А.В. Воеводина</i> ОБРАЗ РОДИНЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ СТАТЬИ И.А. ИЛЬИНА «РОДИНА И МЫ»)	158
<i>А.В. Кондаурова</i> ПРОЛЕГОМЕНЫ К ОСМЫСЛЕНИЮ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ ГРОТЕСКА	163
<i>М.Н. Панчехина</i> К ВОПРОСУ О «МНОГОМЕРНОСТИ» ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	167
<i>Л. Н. Любимцева-Наталуха</i> «ГАМЛЕТ-МАШИНА» Х. МЮЛЛЕРА КАК ДЕСТРУКТИВНЫЙ РЕМЕЙК	173
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	179
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	182

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО	185
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	187
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	188
ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО	189
ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ «ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ» – 2017	191
ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА	193

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

Сборник научных трудов

Выпуск третий (двадцать седьмой)
Литературоведение

Ответственный редактор С.А. Кочетова
Технический редактор А.М. Калашников
Компьютерная верстка и макетирование
Е.С. Шалыгиной
Корректоры: Н.А. Жихарева,
О.Т. Захарова

За содержание и достоверность фактов, цитат, имен собственных
и других сведений ответственность несут авторы

Подписано к печати 30.12.2016 г.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 10,75. Усл.-изд. л. – 12.
Усл.-изд. л. – 11,16.
Тираж 300 экз. Зак. № 25.

Издательство ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»
Свидетельство о государственной регистрации субъекта
издательского дела
ДК № 1342 от 29.04.2003 г.
84626, г. Горловка, ул. Рудакова, 25